

Introduzione

di Silvia Bottinelli e Giorgia Gastaldon

Il doppio numero di “Palinsesti” intitolato “*Ma il genio chi è?*” include articoli incentrati sull’arte e la critica delle donne nell’Italia del secondo dopoguerra. Analizzando il lavoro realizzato da alcune artiste dagli anni Sessanta a oggi, in questo fascicolo si evidenziano alcune differenze generazionali, e sono al contempo riconosciute le ancora persistenti iniquità che affliggono il mondo dell’arte.

Nel nostro doppio numero, i termini “donna” e “femminile” si riferiscono a un’idea di femminilità precostituita all’interno di quei rigidi binomi di genere che erano/sono dominanti nella società Italiana contemporanea. Siamo ovviamente coscienti del fatto che tali binomi rappresentano una essenzializzante semplificazione della gamma fluida e diversificata di possibili identità di genere e orientamenti sessuali che gli individui possono esperire, oggi come allora. Gli articoli inclusi in questa pubblicazione discutono e decostruiscono infatti alcuni aspetti oppressivi peculiari a queste rigide classificazioni e analizzano le esperienze soggettive di alcune personalità che assunsero posizioni diverse sia nei confronti del discorso femminista che all’interno del sistema dell’arte.

Questo secondo fascicolo di “*Ma il genio chi è?*” allarga alcune linee narrative già incluse nel primo numero, fornendo un approfondimento sui temi della sessualità, della domesticità, dei processi artistici e delle scelte espositive femminili, sviluppati dalle donne nel contesto dell’Italia del secondo dopoguerra. In aggiunta, questo volume si apre a questioni che erano rimaste ai margini nel primo fascicolo, esaminando, ad esempio, le relazioni umane/non umane, le connessioni con luoghi specifici, l’immaginario spaziale e fantascientifico, i temi della storia e dell’archivio. Questi aspetti, tradizionalmente non associati all’ambito stereotipato del femminile, hanno comunque attivato l’immaginazione e i processi critici di artiste donne, dimostrando ulteriormente che aspettative rigide sulla divisione di genere non rappresentano in alcun modo la complessità di interessi e contributi offerti da persone di qualsiasi genere.

Scritti da studiosi specializzati nel campo dell'arte e della storia dell'Italia del ventesimo e ventunesimo secolo, gli articoli pubblicati in questo numero forniscono una narrazione basata su una profonda comprensione delle peculiarità della storia italiana. Il ruolo controverso giocato dalla critica e teorica femminista Carla Lonzi, già tracciato da Giovanna Zapperi nel suo saggio di apertura del primo numero, continua a essere qui analizzato da Sara Colantuono. Colantuono esamina il fotolibro dell'artista Suzanne Santoro *Towards New Expression*, che riflette sulla mancata rappresentazione del sesso femminile in arte e nella cultura visiva. L'artista ha infatti sostituito i modi dei tradizionali codici visivi centenari con una documentazione fotografica di corpi reali e specifici, mostrando la loro unicità e bellezza naturale. Mentre il lavoro di Santoro intendeva echeggiare la (controversa) teoria di Lonzi che interpretava la sessualità delle donne come uno strumento per la lotta femminista, esso era recepito in modo negativo dalla medesima Lonzi, che negava senza compromessi le possibilità dell'arte di contribuire alla causa femminista.

Lonzi ha ovviamente avuto un impatto a lungo termine sull'arte e la critica femminili e femministe in Italia. La posizione lonziana di completo rifiuto del mondo dell'arte non fu accettata ciecamente da tutte le donne di cultura, e scatenò anzi alcune reazioni piuttosto forti, incluse quelle di sue amiche come l'artista Carla Accardi – il cui lavoro è stato discusso da Maria Bremer nel nostro primo fascicolo – e la storica dell'arte Marisa Volpi. Detto ciò, e come sostenuto da Zapperi nel numero precedente, la critica di Lonzi al concetto di uguaglianza, interpretato come una sorta di patriarcato mascherato e come un'ulteriore forma di assimilazione e sottomissione femminile, godette di un'eredità persistente, in Italia, negli anni Settanta e Ottanta: invece di cercare un'equa rappresentazione e inclusione nel sistema *mainstream* dell'arte, la maggior parte delle artiste e critiche donne preferirono infatti organizzare circuiti espositivi separatisti, che escludevano gli uomini, fenomeno che ha favorito un processo di autoanalisi e sviluppo di un'identità comunitaria. Allo stesso tempo, ciò ha finito però per alimentare anche forme di autosegregazione col risultato di accentuare il dominio maschile sul mercato, le istituzioni e i canoni della storia dell'arte, permettendo ad alcuni movimenti come la Transavanguardia di prosperare sul tradizionale mito del genio maschile. Questo peculiare fenomeno italiano ha inoltre compromesso una

sollecita inclusione degli studi di genere e femministi nel mondo accademico, soprattutto per quel che concerne la storia dell'arte.

L'articolo che la studiosa di fotografia Cristiana Sorrentino propone in questo numero descrive l'attività di due spazi espositivi separatisti fiorentini – la Libreria delle donne e Fotostudio – che promossero l'arte delle donne e la costruzione di una comunità sulla base della pratica dell'autocoscienza. Sorrentino si concentra in particolar modo sulle mostre presentate nel 1984, mostrando come le artiste donne avessero continuato a riflettere, a quest'altezza cronologica, su temi cruciali per la presa di coscienza femminista degli anni Settanta, come ad esempio l'erotismo e la sessualità. In aggiunta, l'autrice sottolinea la persistente attenzione femminile alla pratica della fotografia, una tecnica percepita come meno riconducibile alle altre più tradizionali arti, storicamente dominate dalla creatività maschile, come osservato anche da Raffaella Perna e Cristina Casero nel primo numero.

Nonostante la loro partecipazione a mostre e programmi dedicati esclusivamente a donne, due artiste seminali, protagoniste di altrettanti saggi di questo fascicolo – Maria Lai e Mirella Bentivoglio – ebbero un atteggiamento flessibile nei confronti del separatismo femminista. Nel suo studio dedicato a Maria Lai, la curatrice e storica dell'arte Luigia Lonardelli si basa su mostre e pubblicazioni recenti per avviare un'analisi dell'intensa ricerca dell'artista, restituendole un più corretto posizionamento all'interno del canone dell'arte contemporanea. È questo un processo in corso d'opera, come conferma il recente contributo della studiosa Lucia Re ([“A Woman Sets out to Draw the World: Maria Lai's Patient Labyrinth of Lines”](#)), tenutosi all'interno del simposio sul disegno italiano organizzato dal Menil Drawing Institute di Houston (Texas). In questo fiorente panorama di studi, l'articolo di Lonardelli riflette sulla vita di Lai e sull'impatto che le sue vicende hanno avuto per l'artista sulla comprensione del sé, come essere umano prima che come donna. Secondo Lonardelli, infatti, l'infanzia di Lai, trascorsa in un'area remota della Sardegna, dove l'artista, non scolarizzata, si sentì più libera di esprimere la propria creatività al di fuori delle strutture imposte dall'educazione pubblica più tradizionale, le permise di immaginare la creatività stessa come uno strumento d'indagine – del sé e della collettività – invece che in termini associati al paradigma del genio maschile. In questo modo, Lai mise in connessione tra loro narrazioni personali e pratiche artistiche, in opere che mescolavano tecniche artigianali, prassi domestiche come quella della

panificazione, sculture, interventi ambientali, e così via. Lonardelli sottolinea poi come Mirella Bentivoglio abbia scritto del lavoro di Lai nel 1977, decodificandone materiali e soggetti. In effetti, i percorsi di Bentivoglio e Lai si sono spesso incrociati e le loro pratiche hanno condiviso numerosi punti di convergenza, come ad esempio l'interesse per la materialità del linguaggio, che emerge in tutta l'opera di Bentivoglio, inclusi i lavori realizzati per la sua partecipazione a *Gubbio 76*. Questi ultimi sono analizzati dalla storica dell'arte Elisabetta Rattalino nel suo articolo per questo numero di "Palimpsesti". *Gubbio 76* si connotava come una mostra d'arte ambientale curata dal critico militante e storico dell'arte Enrico Crispolti, che sosteneva la necessità di decentralizzare i progetti artistici al fine di promuovere una reale integrazione dell'arte nella società. Per Crispolti, il ruolo dell'artista era quello di un operatore culturale che doveva facilitare, tra i residenti locali e i partecipanti, risposte creative e critiche nei confronti dell'ambiente analizzato. *Gubbio 76* non era ovviamente un'iniziativa indirizzata a sole artiste donne e il coinvolgimento di Bentivoglio in questo progetto dimostrava la sua abilità nel trovare alleanze e allineamenti anche al di fuori del sistema separatista. Le sue due opere, *Poesia all'Albero* e *L'Ovo*, enfatizzavano infatti il significato di alcuni materiali, come la pietra e il legno, ed erano ispirate ad alcune specificità della comunità e del luogo; favorivano inoltre processi di poesia collaborativa e innescavano memorie collettive, utili a onorare alcune pratiche dell'agricoltura tradizionale, basate a loro volta su una relazione simbiotica tra ciò che è umano e ciò che non lo è. Lo sguardo ambientale di Bentivoglio, così come il suo approccio partecipativo e *site specific*, si connettevano infine al lavoro più tardo di Maria Lai *Legarsi alla Montagna* (1981), qui discusso da Lonardelli.

L'interesse di Bentivoglio per il linguaggio si manifestava anche in alcune sue sculture – quali *Lapide alla Casalinga* (1974), *Cucinare Parole* (1995), e *Il Bouquet della Casalinga* (1998) – in cui l'artista assemblava alcuni elementi di elettrodomestici, trasformandoli in piccoli monumenti, libri ed elementi floreali. Questi pezzi stavano a indicare le molteplici incarnazioni della poesia e creatività femminili, rimaste sepolte tra le mura domestiche. Come molte donne della sua generazione, Bentivoglio sentiva infatti il peso della divisione dei ruoli su basi di genere e combatteva per una totale liberazione delle donne da oppressive aspettative sociali.

Per le artiste donne emergenti negli anni Novanta, come Grazia Toderi, i

riferimenti agli elettrodomestici presero invece una connotazione completamente diversa, come dimostrato, in questo numero, dalla storica dell'arte e della cultura visiva Silvia Bottinelli. Il suo articolo si incentra infatti sul video di Toderi *Soap* (1993), in cui l'oggetto lavatrice smette di avere necessariamente un significato domestico, per essere invece associato al tema delle esplorazioni spaziali, con la presentazione di un bambolotto di Ken, posizionato nel cestello durante un ciclo di lavaggio, proposto come un astronauta ritratto in tutta la sua vulnerabilità. Finendo implicitamente per decostruire il mito della mascolinità e le sue ripercussioni sui modi di rappresentazione delle donne nei media, Toderi si dimostra particolarmente interessata a un'analisi degli spazi oltre la casa e persino oltre la Terra. Il suo lavoro esprime infatti una fascinazione per il sublime, attingendo a connessioni emozionali con spazi cosmici e tempi geologici.

Nell'articolo conclusivo di questo numero, lo storico dell'arte, critico e curatore Stefano Chiodi svincola la sua analisi dell'opera di Elisabetta Benassi *Empire* (2019) da letture specificatamente di genere. L'autore mette infatti in discussione alcune applicazioni della teoria femminista – e della teoria più in generale – alle ricerche storico artistiche e il suo articolo mira piuttosto a delineare la funzione dell'opera come esperienza aperta. Chiodi interpreta la struttura scultorea e modulare di *Empire* come polisemica: un archivio costantemente riconfigurabile e polimorfo, una costruzione che esplicita la percezione sempre mutevole della storia, connotata da continui e sovrapposti riferimenti al passato, al presente e al futuro. Per quanto siano architettonici, gli spazi delle installazioni di Benassi non rimandano infatti ad ambienti domestici, ma si interfacciano piuttosto con gli ambiti del monumento e del museo: la loro connotazione *site specific* non riguarda d'altronde più i paradigmi della casa e nemmeno quelli della città, come accadeva invece nei progetti ambientali di Bentivoglio e Lai, precedentemente citati. In base all'interpretazione di Chiodi, la ricerca *site specific* di Benassi risiede quindi nella capacità di rispondere ai diversi siti incontrati, re-immaginando e riconfigurando lo stesso lavoro in ogni nuovo allestimento: *Empire* forma infatti modelli intercambiabili, sempre diversi e contemporaneamente uguali.

Nel loro complesso, gli articoli raccolti in questo secondo numero di “*Ma il genio chi è?*” propongono una vasta gamma di temi, preoccupazioni artistiche e risposte al contesto, che dimostrano la necessità di evitare letture

essenzialiste dell'arte delle donne nel secondo dopoguerra italiano. Questi scritti restituiscono anche un ampio ventaglio di approcci metodologici, dalla storiografia agli studi di genere, dalla ricostruzione biografica alla teoria critica, passando per gli studi di cultura visiva, e così via. La varietà di temi e metodi raccolti in *“Ma il genio chi è?”* rappresenta una testimonianza della dinamicità e vivacità che caratterizzano il campo dell'arte delle donne del secondo dopoguerra: la nostra speranza è che questo doppio numero di *“Palinsesti”* possa ispirare nuovi studi negli anni a venire.

Introduction

by Silvia Bottinelli and Giorgia Gastaldon

Palinsesti's double-issue "Yet, Who Is The Genius?" includes articles that address women's art and criticism in postwar Italy. Looking at work created by artists from the 1960s to the present, this issue casts light on generational differences while acknowledging persisting inequalities in the art world.

In our double-issue, the terms "women" and "female" refer to the constructed idea of womanhood within the strict gender binaries that were/are dominant in the context of study. We acknowledge that such binaries are an essentializing oversimplification of the fluid and diverse range of gender identities and sexual orientations experienced by subjects then and now. The articles included in this publication question and deconstruct the oppressive aspects embedded in rigid classifications, and analyze the particular experiences of select personalities who took varying positions both within the feminist discourse and within the art system.

This second volume of "Yet, Who Is The Genius?" expands on the narratives threaded by the first number, providing a deep dive into female and femme sexuality, domesticity, art processes, and display choices in the context of postwar Italy.

In addition, the volume opens paths of investigation that remained peripheral in the first issue, examining, for example, human/non-human relationships, connections to place, outer-space and sci-fi imagery, and history and the archive. These themes, which are not stereotypically associated with women's realms, nonetheless activate female and femme artists' imagination and critical responses, further demonstrating that fixed gender expectations do not represent the complexity of people's interests and contributions.

Authored by specialists in the field of 20th and 21st century Italian art and history, the texts published in this issue provide a narrative that is informed by a thorough understanding of Italy's peculiar story. The controversial role of critic and feminist theorist Carla Lonzi, addressed by Giovanna Zapperi's essay that closed the first issue, continues to be examined by Sara Colantuono here. Colantuono looks at artist Suzanne Santoro's photobook *Towards New Expression*, which elaborated on the misrepresentation of women's sex in art and visual culture. The artist replaced centuries-long visual codes with photographic documentation of specific women's bodies, showing their

uniqueness and natural beauty. While Santoro's work intended to echo Lonzi's (controversial) theory of women's sexuality as a political tool for the feminist fight, it was received negatively by Lonzi herself, who uncompromisingly denied the potential for art to contribute to the feminist struggle. Lonzi had a long-lasting impact on feminist and female art and criticism in Italy. Her position of complete refusal of the art world was not accepted blindly by other women in the arts and triggered some strong reactions, including among those closer to her, like artist Carla Accardi – whose work was discussed by Maria Bremer in our first issue – and art historian Marisa Volpi. That said, as argued by Giovanna Zapperi in our previous number, Lonzi's critique of the concept of equality, which she saw as patriarchy in disguise and as another form of assimilation and subjugation, had a persistent legacy in 1970s and 1980s Italy. Instead of striving for equal representation and inclusion into the mainstream art world, most female artists and critics organized separate systems of display that excluded men. This phenomenon fostered women's process of self-analysis and community-building. Yet, it also turned into forms of self segregation that enabled the proliferation of male-dominated markets, institutions, and art historical canons, allowing movements like the Italian Transavanguardia to thrive on the myth of the individual male genius. This peculiarly Italian phenomenon compromised the prompt inclusion of gender and feminist studies in academia, especially within art history.

Photography scholar Cristiana Sorrentino's article for the present issue describes the activity of two separatist exhibition spaces in Florence – Libreria delle donne and Fotostudio – which promoted women's art and community-building grounded in *autocoscienza*. Sorrentino zooms in on exhibitions mounted in 1984, showing how women artists continued to reflect on themes that were central to the feminist awakening of the 1970s, such as eroticism and sexuality. In addition, she underlines the persistent focus on photography, a medium that felt less tied to oppressing art traditions that had been historically dominated by male creativity, as noted by scholars Raffaella Perna and Cristina Casero in our first number.

Despite their participation in women-only exhibitions and programs, two seminal artists discussed in this issue – Maria Lai and Mirella Bentivoglio – had a flexible approach to feminist separatism. In her study on Maria Lai, curator and art historian Luigia Lonardelli builds on recent exhibitions and publications that begin to unpack Lai's profound work, rightly repositioning her within the canon of contemporary art. This is an ongoing process, as confirmed by the

recent talk on Lai offered by Italian Studies scholar Lucia Re ([“A Woman Sets out to Draw the World: Maria Lai’s Patient Labyrinth of Lines”](#)) at the symposium on Italian Drawings organized by the Menil Drawing Institute in Houston, Texas. Within this blossoming landscape of studies, Lonardelli’s article reflects on Lai’s life story and its impact on the artist’s understanding of herself as a human being. According to Lonardelli, Lai’s childhood spent in a remote area of Sardinia, where she was not schooled and thus felt freer to express her creativity outside of the structures imposed by traditional public education, allowed her to imagine creativity as a tool for investigation -- of the self and of collectivity – rather than seeing it as historically associated with the male genius. Lai bridged personal narratives and art making in works that tied together traditional crafts, baking, sculpture, drawing, environmental interventions, and more. Lonardelli points out that Mirella Bentivoglio wrote about Lai’s work in 1977, decoding its material and subject matter.

Indeed, Bentivoglio and Lai crossed paths and their practice had points of convergence, expressed for example by their interest in the materiality of language, which emerges throughout Bentivoglio’s oeuvre including her interventions for *Gubbio 76*. The latter are analyzed by art historian Elisabetta Rattalino in her article for this issue. *Gubbio 76* was an *arte ambientale* exhibit curated by militant critic and art historian Enrico Crispolti, who argued for the decentralization of art projects to foster the integration of art and society. To Crispolti, the artist functioned as a cultural operator who facilitated the expression of creative and critical responses to an environment (*ambiente*) by local residents and participants. *Gubbio 76* was not exclusive to female artists, and Bentivoglio’s involvement with this initiative showed her ability to find alliances and forms of alignment outside of the separatist system. Her two pieces, *Poesia all’Albero* and *L’Ovo*, emphasize the significance of materials such as stone and wood, and are inspired by the specificity of place and community. They foster processes of collaborative poetry and trigger collective memories that honor traditional agricultural practices based on symbiotic relationships of humans and non-humans. Bentivoglio’s environmental lens, as well as her place-based and participatory approach, connect to Maria Lai’s later piece *Legarsi alla Montagna* (1981), discussed by Lonardelli.

Bentivoglio’s interest in language was also manifested through sculptures that directly address women’s subaltern position as homemakers. In works like

Gravestone to the Housewife (1974), *Cooking Words* (1995), and *The Housewife's Bouquet*. *Gravestone to the Last Housewife*, (1998), the artist reassembles parts of domestic appliances to transform them into small monuments, books, and flowers. These pieces point to the multiple incarnations of women's poetry and creativity that remained buried behind home walls. Like many women of her generation, Bentivoglio felt the weight of gender role separation and fought for a total liberation from oppressive societal expectations.

For women artists emerging in the 1990s, like Grazia Toderi, references to domestic appliances take a different connotation, as argued by art and visual culture historian Silvia Bottinelli in this issue. Bottinelli's discussion revolves around Toderi's video *Soap* (1993) in which a laundry machine does not necessarily signify inequitable housework, but is rather associated with space exploration – a Ken figurine placed inside the machine during a laundry cycle becoming a pretend astronaut portrayed in all his vulnerability. While implicitly deconstructing the myth of masculinity and its repercussions on women's own representation in the media, Toderi is mostly interested in the spaces beyond the home and even beyond Earth. Her work shows a fascination with the sublime, tapping into emotional connections with cosmic spaces and geological times.

In the final article for this issue, art historian, critic and curator Stefano Chiodi detaches his analysis of Elisabetta Benassi's work *Empire* (2019) from gendered readings. Chiodi questions overbearing applications of feminist theory – and theory in general – to art historical analyses; rather, he sees the work as an open-ended experience. Chiodi argues that the sculptural and modular structure of *Empire* is polysemic: a polymorphous and constantly reconfigurable archive, a construction pointing to the ever-changing perception of history, with overlapping references to the past, the present, and the future.

As much as they are architectural, the spaces of Benassi's installation are not concerned with domestic environments and rather occupy the realm of the monument and the museum. Site-specificity is not that of the home and not even that of the town – as in Bentivoglio and Lai's place-based environmental projects mentioned before. For Chiodi, Benassi's site-specificity is about responding to different sites by reimagining and reconfiguring the same work

with each new display: *Empire* forms interchangeable patterns, always different and always the same.

Overall, the articles collected in this second issue of “*Yet, Who is the Genius?*” showcase a broadly diverse range of themes, artistic concerns, and responses to context that demonstrate the necessity to avoid essentialist readings of women’s art in postwar Italy. They also show a range of possible methodological approaches, from historiography to gender studies, biography, critical theory, visual culture studies and more. The variety of topics and methods that are sampled by “*Yet, Who is the Genius?*” are a testament to the dynamic and lively field of postwar women’s art. Our hope is that *Palinsesti*’s double-issue will inspire many new studies in the years to come.