

LAURA IAMURRI

Dalla parte delle artiste.

Appunti su militanze femministe e storia dell'arte a Roma

La militanza neo-femminista ha coinvolto negli anni settanta un numero molto alto di artiste, critiche e storiche dell'arte. Come in tutte le vicende storiche in cui le relazioni tra arte e impegno politico si stringono, e il rapporto tra attività e produzione artistica da una parte e società dall'altra viene in qualche misura ridefinito, si moltiplicano le questioni di metodo: confrontarsi con forme diverse di impegno dispiegate a vari livelli e secondo tempi e modalità differenti impone di misurarsi con sistemi plurali di fonti testuali e visive, scritte e orali, spesso incomplete quando non frammentarie; e di interrogarsi continuamente sulla relazione tra la riflessione politica, la partecipazione attiva ai movimenti e il lavoro di artista o di intellettuale, oggetto di continue rinegoziazioni nei luoghi in cui questo si esercita.

Nelle pagine che seguono cercherò di ricostruire alcuni aspetti della stagione neo-femminista romana, senza eludere i nodi problematici che emergono via via che dal quadro generale si cerca di giungere a una visione di dettaglio e a una comprensione dei percorsi e delle opere delle singole artiste. Il saggio sarà articolato in tre parti: un primo paragrafo, con uno scarto temporale all'indietro, sarà dedicato a una delle pratiche portanti e distintive del femminismo italiano, l'autocoscienza, e alle questioni metodologiche a essa inevitabilmente connesse; la seconda parte prevede una messa a fuoco cronologica di alcune vicende artistiche e editoriali, utile per fissare dei punti fermi e perché appare evidente, nella storia che cerco qui di ricostruire, una sfasatura temporale rispetto alla periodizzazione consueta della storia dell'arte; un'ultima sezione infine dedicata alle continuità e alle interruzioni del lavoro delle artiste negli anni della militanza, e alla difficoltà di restituirne la storia in maniera adeguata.

Sull'autocoscienza

La principale questione di carattere metodologico, quando si prova a lavorare sul femminismo italiano, mi pare la seguente: che cosa è possibile capire dalle fonti materiali di quanto è successo a partire da una pratica fondata non tanto o non solo sull'oralità, quanto piuttosto sullo strutturarsi di una esperienza collettiva inedita, basata a sua volta sulla compresenza attiva e consapevolmente scelta di donne che si riuniscono per ragionare insieme sul proprio vissuto? L'autocoscienza, così come è stata inaugurata da Carla Lonzi e dal gruppo di Rivolta Femminile, ha manifestato fin da subito alcuni caratteri specifici. Il fatto che gli incontri avvenissero per lo più nelle abitazioni private, dunque in una dimensione sostanzialmente "segreta" o quanto meno "protetta", al di fuori e contro qualsiasi forma di ufficialità politica, è uno degli aspetti che rendono questa pratica inattuabile per chi guarda da una distanza ormai di alcuni decenni. Esistono alcune registrazioni, ma non sono sicura che l'ascolto di alcuni incontri isolati possa essere davvero utile, perché l'autocoscienza, come tutte le pratiche trasformative, acquista senso e valore nel tempo, nei mutamenti che si producono nel corso dei successivi incontri, in genere cadenzati secondo un ritmo regolare; inoltre, anche il solo ascolto appare fortemente riduttivo rispetto alla comprensione di una esperienza costruita sull'incontro e sulla presenza fisica delle partecipanti.¹

Nonostante le difficoltà ricordate, vorrei soffermarmi brevemente su questa pratica perché è stata una esperienza condivisa – in gruppi e articolazioni diverse, e in un arco temporale molto variabile – dalla grande maggioranza delle artiste e intellettuali che hanno gravitato anche solo marginalmente intorno al femminismo. Molte di loro peraltro hanno iniziato il loro percorso politico proprio attraverso Rivolta Femminile, il gruppo fondato da Carla Lonzi e Carla Accardi che quasi naturalmente, per contiguità di frequentazioni sociali, attrasse soprattutto le artiste in gran numero. La maggior parte delle donne che nel corso degli anni ho avuto l'occasione di incontrare e la fortuna di frequentare ha confermato che la pratica dell'autocoscienza è stata un discorso largamente condiviso, sotteso alla loro attività e alla loro presenza pubblica, che ha rappresentato un momento cruciale di trasformazione e nuova consapevolezza, un punto di svolta nella loro esistenza.²

Il carattere dell'autocoscienza è stato inizialmente enunciato da Lonzi, in uno scritto dal titolo *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi*, come l'occupazione di uno spazio autonomo, all'interno del quale i piccoli gruppi "operano per lo scatto a soggetto delle donne che l'una con l'altra si riconoscono come esseri umani completi, non più bisognosi di approvazione da parte dell'uomo".³ Il gruppo è dunque necessario alla pratica dell'autocoscienza perché è il luogo di una risonanza collettiva, nell'autenticità

della relazione che sola permette lo sviluppo di un percorso autonomo. Allo stesso tempo, è necessario che i gruppi non siano composti da un numero troppo alto di donne: la misura del piccolo gruppo appare presto la sola capace di garantire a ciascuna tempi e modi adeguati di partecipazione.

In altre parole, è il reciproco riconoscimento tra donne che alimenta la differenziazione consapevole della soggettività femminile. La messa in comune di esperienze e discorsi porta alla scoperta, dirompente, che i problemi, le frustrazioni e il senso perenne di inadeguatezza non erano le difficoltà di una ma di tutte e di ciascuna, e che dunque molto di quanto si riteneva una questione personale aveva in realtà a che fare con la dimensione sociale e politica dell'esistenza. Il personale, per l'appunto, è politico.⁴

La parola "discorsi" rinvia qui intenzionalmente all'attività di Lonzi come critica d'arte, perché è evidente che l'autocoscienza, fondata sulla parola e sull'ascolto reciproco, rappresenta una sorta di torsione politica della pratica inaugurata con le conversazioni pubblicate tra 1966 e 1967 sul *marcatré* di Eugenio Battisti con il titolo ricorrente di "Discorsi": precisamente nelle conversazioni con Luciano Fabro, Carla Accardi, Jannis Kounellis e Pino Pascali uscite sulla rivista, e non nel successivo volume *Autoritratto*, perché nel libro Lonzi ha rivendicato per sé uno spazio autoriale che nell'arbitrarietà del montaggio tradisce il carattere orizzontale dei "Discorsi" contraddicendone le premesse.⁵

È quella orizzontalità che torna invece nella pratica dell'autocoscienza e che genera una serie imponente di trasformazioni, a partire dal fatto che al silenzio delle donne nel sessantotto – quando la rivoluzione e l'autoritarismo si erano rivelati nel giro di poco tempo un gioco per soli uomini – il femminismo risponde con una presa di parola autorizzata per l'appunto dalla consapevolezza di essere parte di un nuovo soggetto collettivo, separato e autonomo. Il separatismo invocato da Rivolta Femminile – il manifesto si chiudeva con le parole "Comunichiamo solo con donne" – si presentava come pratica politica e investiva in maniera esclusiva la sfera del simbolico. Le donne militanti in Rivolta Femminile non hanno mai ritenuto di dover interrompere le relazioni con gli uomini, né nell'ambito privato degli affetti, né nei complicati rapporti con la cultura patriarcale, ma non per questo la spietata analisi del patriarcato ne risultava diminuita, al contrario. D'altra parte, rimane una delle eredità maggiori del femminismo quella di aver insegnato che è possibile prendere le distanze e ribellarsi contro i maestri, anche i più amati, senza tuttavia distruggerli: se il concetto di autocoscienza come valore sociale e politico riecheggia la *Fenomenologia dello spirito*, va ricordato che *Sputiamo su Hegel* è un titolo irriverente e colmo di esibito disprezzo, ma non distruttivo, non equivale a "bruciamo Hegel" né tantomeno a "cancelliamo Hegel", e non è una differenza da poco.⁶

Militanze femministe e costruzione di saperi

I primi anni settanta, con il formarsi dei gruppi e le prime differenziazioni all'interno del movimento, appaiono piuttosto confusi dal punto di vista della ricostruzione storico-artistica: l'entusiasmo allontana temporaneamente diverse artiste dalla loro pratica per indurle a mettersi in un certo senso al servizio del movimento – è il caso ad esempio di Cloti Ricciardi⁷ – o al contrario le rafforza nella costanza del proprio lavoro.

Allo spontaneismo dei primi tempi succede tuttavia, e in maniera straordinariamente precoce, una formalizzazione del sapere acquisito nei primi anni del movimento e una esplicitazione delle nuove domande anche culturali emerse nell'attività politica. Già nel 1974, mentre ormai si moltiplicano le riviste militanti, vengono fondate a Roma le Edizioni delle Donne; la prima pubblicazione vede la luce nel 1976, un anno particolarmente denso di avvenimenti importanti: in primo luogo la fondazione della Cooperativa Beato Angelico, che si inaugura non con una mostra collettiva delle fondatrici ma con l'esposizione di un quadro fino allora inedito di Artemisia Gentileschi, una *Aurora* conservata in una collezione privata, "scovata" da Eva Menzio;⁸ vale la pena di ricordare il precoce interesse della Cooperativa per le artiste del passato, che dopo la mostra inaugurale avrebbe portato nelle sale opere della futurista Regina Bracchi (novembre 1976) e di Elisabetta Sirani (marzo 1977), alternando in maniera libera le personali delle socie con riscoperte di carattere storico.⁹ Un altro evento importante è la pubblicazione del fondamentale libro di Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo*, nel quale per la prima volta venivano recuperate le storie delle artiste attive in Italia nel XX secolo con un censimento che raggiungeva la cifra ragguardevole di 270 artiste, e al tempo stesso venivano raccolte le opinioni e i pensieri non solo di un gran numero di artiste contemporanee, ma anche di critiche, galleriste, storiche dell'arte;¹⁰ anche qui, alla ricognizione sul presente attraverso interviste e questionari, si affiancava una faticosa ricerca storica, spesso resa impervia dalla totale assenza di fonti scritte. Al di fuori dei circuiti artistici, la consapevolezza dell'importanza dell'attività condotta porta alla pubblicazione di *donnità. cronache del movimento femminista romano*, pubblicato dal collettivo Pompeo Magno [fig. 1].¹¹

Ancora un passaggio di due anni e, solo per ricordare gli eventi maggiori, il 1978 vede l'uscita, per le Edizioni delle Donne, de *l'almanacco* [fig. 2]; e l'avvio della pubblicazione del *Lessico politico delle donne*, una serie di sei volumi curata da Manuela Fraire, cruciale per la messa a fuoco di alcuni temi (*Donne e diritto, Donne e medicina, Teorie del femminismo, Sociologia della famiglia, Cinema letteratura arti visive*) da un punto di vista femminista.¹² È lo stesso anno in cui nel mese di settembre si inaugura a Venezia la mostra

Materializzazione del linguaggio, curata da Mirella Bentivoglio: la data di apertura fissata al 20 settembre, oltre due mesi dopo la Mostra Internazionale, e la collocazione fisica ai Magazzini del Sale alle Zattere, decisamente decentrata rispetto ai Giardini di Castello dove si svolgevano la maggior parte delle manifestazioni, ne facevano di fatto una iniziativa laterale, ma pur sempre nel quadro della Biennale di Venezia.¹³ A distanza di un anno e mezzo si sarebbe inaugurata a Milano l'unica altra mostra davvero istituzionale, *L'altra metà dell'avanguardia*, curata da Lea Vergine e aperta nel febbraio 1980 nelle sale del Palazzo Reale di Milano, con l'allestimento di Achille Castiglioni e la grafica del catalogo affidata a Grazia Varisco;¹⁴ a conferma del profilo ufficiale dell'iniziativa, la mostra sarebbe stata poi allestita a Roma, a Palazzo delle Esposizioni, e a Stoccolma, alla Kulturhuset. *L'altra metà dell'avanguardia* nasceva in un ambiente radicalmente diverso da quello del femminismo militante, e del resto Vergine è sempre stata molto netta sulla sua distanza dal movimento; ciononostante, è interessante ricordare che nel novembre 1975 la stessa critica aveva firmato un testo introduttivo alla cartella di grafiche raccolte da un gruppo di nove artiste italiane per sostenere l'apertura della Libreria delle Donne di Milano.¹⁵

Verso la fine del decennio insomma, mentre le strade e le piazze si riempiono di donne che manifestano a favore dell'interruzione volontaria di gravidanza, maturano a vari livelli le condizioni per una riflessione generale sul femminismo, per un passaggio che si avverte come problematico ma per certi versi inevitabile a fronte della forza acquisita dal movimento e al maturare delle condizioni per alcune, pur talvolta ambigue, forme di riconoscimento nel dialogo con le istituzioni.¹⁶ La fondazione della Università delle Donne a Roma nel 1979, su iniziativa di Michi Staderini e di altre nove compagne, è un altro tassello di questa storia, e le reazioni differenziate delle diverse componenti del movimento testimonia della vivacità del dibattito culturale e politico.¹⁷ Questa fase di crisi e discussione ha lasciato una traccia particolare nelle pubblicazioni soprattutto periodiche.

L'importanza attribuita alla parola scritta era stata asserita, con la consueta fermezza, da Lonzi, che da subito aveva visto nella fondazione di una casa editrice e nella pubblicazione dei "libretti verdi" uno spazio necessario di autonomia e un veicolo per le parole e le esperienze delle donne di Rivolta Femminile;¹⁸ ma nel più vasto movimento femminista il lavoro editoriale travalicava lo spazio del manifesto politico e della scrittura autocoscienziale per acquisire anche un valore diverso, che aveva l'ambizione di raccontare una storia plurale e che nello stesso tempo appariva anche come la presa d'atto della difficoltà di rendere conto di ciò che era stato e continuava a essere il movimento femminista: una pubblicazione come il già ricordato *almanacco* testimonia precisamente di questo desiderio e di questa difficoltà.¹⁹

Un aspetto singolare della produzione editoriale è che se nelle pubblicazioni di movimento sembra non esserci mai un vero spazio per le arti visive (persino nell'*almanacco* il capitolo dedicato all'arte è molto breve, ma con il titolo notevole di "segni visivi"), è comunque evidente la presenza delle artiste proprio in questa attività, sia come grafiche e illustratrici, sia come autrici e inventrici di nuovi formati, come nel caso di Simona Weller che affronta il lavoro immenso del *Complesso di Michelangelo* a partire dalla sua esperienza personale di pittrice, o come lo straordinario episodio milanese di *Ci vediamo il mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo*.²⁰ La contiguità tra artiste e movimento si riscontra anche in uno dei primi libri pubblicati dalle Edizioni delle Donne, *Un album di violenza*, all'interno del quale erano riprodotte le fotografie che Stephanie Oursler aveva rielaborato con l'aiuto di Alfio Di Bella a partire da quelle di cronaca pubblicate per lo più sul quotidiano *Paese Sera*.²¹ Del resto, delle quattro fondatrici della casa editrice una, Elisabetta Rasy, era laureata in storia dell'arte; un'altra, Manuela Fraire, già allora una delle figure centrali dell'elaborazione teorica del femminismo italiano, era laureata in architettura e compariva come pittrice nel "censimento" del *Complesso di Michelangelo*; e una terza, Annemarie Sauzeau Boetti, era attiva come critica d'arte, e negli stessi anni portava sulle pagine della rivista *Data* un contributo fondamentale e duplice: da una parte l'aggiornamento sulla letteratura femminista francese e americana; dall'altra un lavoro di indagine e di promozione delle artiste italiane, con modalità originali di intervento e partecipazione, di recupero di quella orizzontalità inaugurata da Lonzi, e che Lonzi non aveva voluto condividere con le artiste.

Il primo volume edito dalle Edizioni delle Donne non fu, come si legge spesso, il *Manifesto SCUM* di Valerie Solanas tradotto da Sauzeau, ma da subito la casa editrice, nata con l'intento esplicito di individuare il "momento in cui la lotta delle donne diventa cultura e la 'specifica cultura delle donne' diventa lotta",²² mostra una attenzione marcata a testi che sconfinano nella cultura visiva e nella storia dell'arte. Se la Tartaruga, la casa editrice fondata a Milano da Laura Lepetit, portava avanti un prezioso lavoro sulla narrativa con la traduzione o il recupero di scrittrici storiche, alcune note come Virginia Woolf, Jane Austen, o Gertrude Stein, altre sconosciute o quasi,²³ nel catalogo delle Edizioni delle Donne si moltiplicano le inchieste, le cronache militanti, le traduzioni di testi di filosofia e psicoanalisi cruciali per il dibattito politico femminista quali gli scritti di Monique Wittig, Colette Peignot (Laure), Luce Irigaray, Lou Andreas Salomè. Nella linea aperta e plurale della casa editrice emerge tuttavia un vasto interesse per gli aspetti più originali della scrittura sulle arti e sulle culture femminili, secondo declinazioni molto varie che non arretrano di fronte a temi considerati frivoli come la moda (dalle pubblicazioni "d'autore", come la raccolta di articoli *La dernière mode* di Stéphane Mallarmé, al libro illustrato

di Brunetta *Il vizio del vestire*)²⁴ e che includono una attenzione all'epoca non comune nei confronti del cinema, come nel caso del denso volume di Chantal Akerman legato alla realizzazione del lungometraggio *Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, 1080 Bruxelles*, presentato alla Quinzaine des Réalisateurs a Cannes nel 1975.²⁵

Nei primi anni ottanta, nel momento dell'affievolirsi delle pratiche di movimento a favore di un approfondimento teorico, l'attenzione alle arti e alla loro storia si accentua: è del 1981 la pubblicazione, a cura di Eva Menzio, degli *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi, Agostino Tassi*, uno dei testi fondativi degli studi moderni sulla pittrice romana. Seguono a stretto giro, nel catalogo delle Edizioni delle Donne, il romanzo futurista di Rosa Rosà, *Una donna con tre anime*, uscito a cura di Claudia Salaris che subito dopo pubblica il primo studio sulle futuriste italiane.²⁶ E ancora, l'edizione di *Luogo eventuale* di Ingeborg Bachmann con i disegni di Günther Grass e, nel 1982, la traduzione di *Natal'ja Gončarova: ritratto di un'artista* di Marina Cvetaeva. Parallelamente, sul fronte delle pubblicazioni periodiche, alla diminuzione della spinta di alcuni settimanali e mensili di movimento che pure avevano portato un contributo enorme nel pieno degli anni settanta, sembra rispondere nel 1981 l'avvio di *Memoria. Rivista di storia delle donne*, che apertamente rivendica l'appartenenza a un ambito di riflessione e di elaborazione storiografica.

Mentre continua anche la pubblicazione di narrativa, questo slittamento mostra come l'indagine sul passato abbia precocemente attraversato il femminismo italiano, come se la ricerca storica e l'individuazione di una genealogia fossero per tutte, o almeno per la parte più intellettuale del movimento, un passaggio necessario. Del resto anche Lonzi, che aveva inizialmente invocato un rifiuto integrale della cultura patriarcale attraverso un processo di deculturazione, negli ultimi anni della sua vita aveva intrapreso un percorso di ricerca storica sulle Preziose, volto proprio a ricostruire una genealogia delle donne intellettuali, e anzi a formulare apertamente la necessità di "fare storia".²⁷ È interessante ricordare come l'ultimo scritto di Lonzi fosse destinato al catalogo di una mostra importante, *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, curata al Centre Pompidou di Parigi da Germano Celant, che coerentemente con le sue premesse critiche rifiutava di articolare qualsiasi discorso storico, fornendo nel catalogo una dettagliata cronologia dei due decenni presi in considerazione.²⁸ Un atteggiamento simile nei confronti del medesimo recente passato si ritrovava nel catalogo di un'altra importante mostra, *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980*, allestita al Palazzo delle Esposizioni di Roma e segnata dalla improvvisa scomparsa del curatore Nello Ponente; decisamente più ampia nella selezione di opere e di artisti rispetto all'operazione parigina, la mostra romana forniva nel secondo volume del catalogo un attento regesto dei principali avvenimenti culturali e

artistici dei due decenni precedenti.²⁹ Anche qui, come nell'imponente volume curato da Celant, alla percezione della chiusura di una fase storica si accompagnava una sorta di sospensione del giudizio, una non volontà o impossibilità di cimentarsi con il tentativo di fare storia di un passato così recente da arrivare a lambire il presente.³⁰

Da questo punto di vista, la già ricordata *Materializzazione del linguaggio* segnava una traiettoria differente, con l'inclusione nel percorso di alcune artiste dell'avanguardia storica come Sonia Delaunay, Benedetta Cappa Marinetti, Natal'ja Gončarova, Ol'ga Rozanova, Varvara Stepanova: il focus della mostra rimaneva senz'altro una indagine "sul rapporto tra la donna e il linguaggio" condotta grosso modo sugli ultimi due decenni ma nell'introduzione al catalogo Bentivoglio rivendicava la necessità di ricostruire una storia e restituire visibilità ad artiste e opere rimaste ai margini della narrazione ufficiale:

nei limiti consentiti dall'accessibilità delle informazioni la ricerca si addentra anche nel passato, perché non rischi di sfuggire alla storicizzazione specifica dell'ambito poetico-visuale ciò che ha avuto voce più riservata.³¹

Con queste premesse, e dopo il successo della mostra di Lea Vergine che "riscoprirebbe" proprio le artiste dell'avanguardia, ci si sarebbe potute aspettare una fioritura di studi e di esposizioni e invece, a eccezione dei titoli già ricordati delle Edizioni delle Donne, il lavoro di studio e di riscoperta delle artiste del passato avrebbe segnato il passo, scivolando in una dimensione a lungo non solo minoritaria ma semiclandestina, soprattutto in relazione alle istituzioni accademiche.

Pratiche artistiche, discorso critico e storia dell'arte: Annemarie Sauzeau, Carla Accardi, Elisa Montessori, Cloti Ricciardi

Il terreno per una riflessione critica sulle artiste e sulle loro scelte operative era stato senza dubbio preparato dagli articoli di Annemarie Sauzeau Boetti su *Data*: nella sua continua interrogazione sulla esistenza o meno di una creatività specifica delle donne, Sauzeau portava sulle pagine della rivista di Tommaso Trini una rassegna delle novità più recenti del movimento americano e le teorie più avanzate del femminismo internazionale (Julia Kristeva, Juliet Mitchell, Luce Irigaray). Allo stesso tempo, Sauzeau dava voce alle artiste che non ne avevano mai avuta: da una parte presentando in un contesto cosmopolita come quello di *Studio International* il lavoro di alcune italiane, dall'altra invitando ancora su *Data* quelle stesse artiste a un confronto serrato con le sue proprie riflessioni, dando dunque diritto di parola, oltre che un ovvio

riconoscimento della posizione nel panorama dell'arte contemporanea, a figure come Carla Accardi, Iole de Freitas, Marisa Merz.³²

Il lavoro critico di Annemarie Sauzeau accompagna il passaggio tra gli anni settanta e ottanta con esposizioni e riflessioni importanti, come le quattro mostre *Pas de deux* curate con Gian Battista Salerno alla Salita nel maggio 1978: giocando sull'ambiguità dell'espressione francese ("passo a due", ma anche "non c'è due"), la serie prevedeva una successione serrata di coppie (Elisa Montessori e Francesco Clemente; Berty Skuber e Alighiero Boetti; Amalia Del Ponte e Sandro Chia; Iole de Freitas e Luciano Fabro) che molti anni dopo Sauzeau avrebbe rievocato come "un paso doble frustrante per chi nel pubblico cercava una lettura ideologica, nettamente sessuata".³³

Come è facile intuire dalla composizione delle quattro coppie di *Pas de deux*, un aspetto particolare della intelligenza di Sauzeau è stato quello di lasciar cadere completamente le categorie abituali e di privilegiare artiste (e artisti) diversissime per modalità espressive e tecniche, al di fuori di qualunque gioco categoriale in atto al passaggio del decennio, tra "ritorno alla pittura" e rilancio delle istanze poveriste in termini di identità italiana. L'attenzione per Marisa Merz, con la sua presenza a Roma elusiva e intermittente, è da questo punto di vista interessante e anticipatrice dell'inclusione a pieno titolo dell'artista nei ranghi dell'Arte Povera. Allo stesso tempo, e senza alcuna contraddizione apparente, Sauzeau mostrava pari attenzione per il lavoro di pittrici di straordinaria qualità come Carla Accardi e Elisa Montessori, lasciando chiaramente intendere il rifiuto delle contrapposizioni di carattere critico e ideologico (tra la "nuova" pittura e la "vecchia" arte concettuale, ad esempio) e la libertà di uno sguardo curioso e attento alle pratiche artistiche.

Nel contesto in cui opera Sauzeau, Carla Accardi è peraltro una delle poche artiste a non aver mai davvero rallentato la sua attività espositiva, grazie anche al prestigio già allora evidentemente affermato della sua storia personale, artistica e politica.³⁴ Tuttavia nella seconda metà degli anni settanta, in corrispondenza con una straordinaria stagione creativa e con il periodo di maggiore impegno per la Cooperativa Beato Angelico, si registra una minore frequenza di esposizioni nelle gallerie private, seppure bilanciata dalla presenza alle Biennali e alle mostre rievocative dell'esperienza di Forma; inoltre, Accardi è una delle poche artiste contemporanee incluse nel percorso della già ricordata *L'altra metà dell'avanguardia*.³⁵ Ma vale la pena di ricordare che persino in un catalogo importante, come quello della mostra curata da Vanni Bramanti nel 1983 a Ravenna, la personale del maggio 1976 – cioè *Origine*, la sua unica installazione fotografica [fig. 3]³⁶ – risulta essersi tenuta in un luogo indicato come "Cooperativa", senza l'indicazione della città né altro: una specie di reticenza iniziale che ha nella migliore delle ipotesi alterato le informazioni, censurando di fatto la vicenda della Cooperativa Beato Angelico e la militanza femminista di Accardi.³⁷

La storia di Accardi, pur con tutte le difficoltà del caso, è ormai acquisita nella storia dell'arte del dopoguerra italiano, grazie alla precoce partecipazione dell'artista a un gruppo come Forma, a un percorso individuale improntato – oltre che a una straordinaria continuità qualitativa – a una costanza e a una tenacia senza distrazioni né cedimenti, infine alla capacità di coniugare impegno politico femminista e attività artistica conservando una autonomia di ricerca capace di assorbire suggestioni e di esplorare nuove dimensioni. Ma è stato un percorso costellato di asperità e di esclusioni, e retrospettivamente alcuni silenzi della stessa Accardi sulla stagione dell'impegno femminista appaiono oggi l'indicatore più evidente della difficoltà di scrivere la storia delle artiste negli anni della militanza.

Un discorso sensibilmente diverso vale per Elisa Montessori, che pure espone regolarmente tra la fine degli anni settanta e il decennio successivo, ma della cui presenza nel panorama artistico rimangono tracce non sempre facili da identificare. Negli anni immediatamente precedenti Montessori aveva realizzato lavori di qualità straordinaria, come l'autoritratto in forma di collage fotografico *Dafne*, oggi nella Galleria degli Autoritratti degli Uffizi;³⁸ o come le serie di collage su garza in cui la combinazione di disegno e fotografia, organizzata su una griglia sviluppata sul modulo quadrato, articola la superficie secondo un ritmo compositivo all'interno del quale si oscilla continuamente tra astrazione e riferimento al dato naturale [fig. 4]. L'originalità di questo linguaggio, in cui la freddezza della fotografia aerea e/o documentaria si accompagna al disegno come pratica irrinunciabile, come esercizio di una manualità che garantisce all'artista il controllo totale sulla superficie, avrebbe dovuto assicurare all'artista una presenza salda anche in una storia dell'arte tradizionale, procedente per scarti e innovazioni tecniche e linguistiche. Tuttavia, se proviamo a verificare la presenza di Montessori, ci troviamo di fronte a una labilità delle informazioni e delle fonti tale da sollevare ancora una volta l'interrogativo su come si scrive la storia delle artiste. Per citare un solo esempio, sappiamo da una riproduzione a corredo della recensione di Annemarie Sauzeau che un'opera della serie *Tropismi* era esposta alla mostra allestita alla Galleria Giulia in occasione della presentazione del libro *Il complesso di Michelangelo* [fig. 5];³⁹ ma identificare con precisione l'opera e recuperare una stampa della fotografia riprodotta si è rivelato finora impossibile. È ancora Sauzeau a fornire una chiave di lettura preziosa, ragionando sul tempo in una conversazione con Montessori:

Questo tuo non-tempo o tempo che scompare dalla scena ma sussiste e può riaffiorare come un fiume, ammetti che sia soprattutto femminile? La discontinuità che ne deriva caratterizza la pratica di molte artiste donne, quelle che vogliono anche vivere altre valenze dell'esistenza con scelte e interruzioni

inevitabili [...]. Per me questo ritmo, più fragile rispetto all'efficienza sociale e alla "carriera", è l'unica grande differenza tra i sessi.⁴⁰

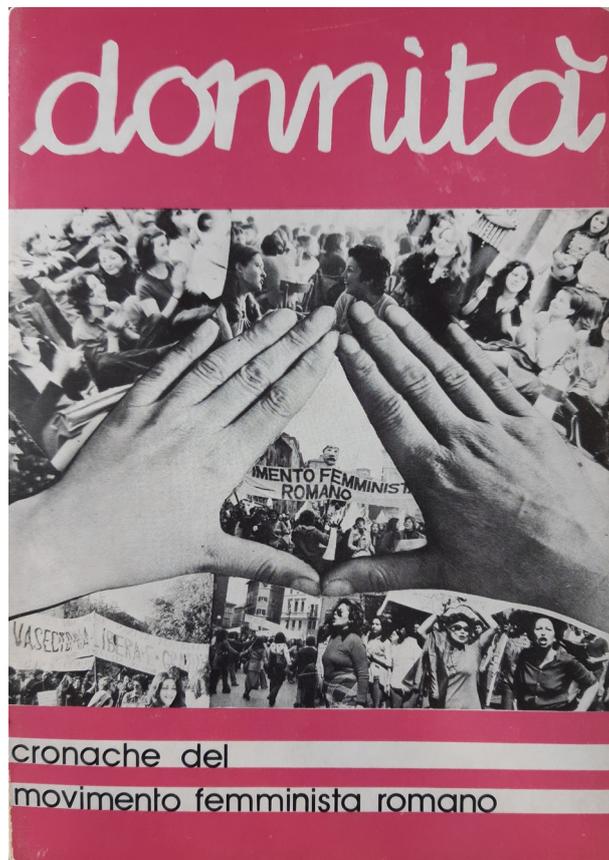
E ancora, ricorda Sauzeau a proposito della mostra *Pas de deux* e della coppia Montessori-Clemente,

Francesco aveva venticinque anni, tu venti più di lui, lui decollava, tu eri nella tua creatività più matura, ma c'era stata una tua lunga assenza, e poi il tempo futuro vi stava preparando un ben diverso andamento nei vostri rispettivi percorsi: questo fa la differenza, qui stanno il gender e l'handicap femminile.⁴¹

Se le osservazioni di Sauzeau assumono una particolare cogenza nei confronti di un'artista sempre piuttosto reticente nel racconto della propria multiforme attività e della propria immediata adesione al movimento femminista come Montessori, la questione della discontinuità si applica a moltissime artiste,⁴² incluse quelle che hanno intrapreso percorsi differenti e dichiaratamente militanti. Uscite dal circuito "ufficiale", confinate talvolta nel giro delle mostre che già allora venivano sprezzantemente definite "mostre ghetto", molte artiste hanno ricominciato a esporre nelle gallerie soltanto negli anni ottanta, come nel caso della già ricordata Cloti Ricciardi. Ricostruire i percorsi e le opere di artiste il cui lavoro ha subito una interruzione legata alla militanza politica non è semplice. Pesa ovviamente anche una perdurante disparità di valutazione per cui ad esempio i lavori realizzati da Michelangelo Pistoletto per attività di teatro di strada vengono considerati parte integrante del corpus delle sue opere, e quelli realizzati da Ricciardi per le manifestazioni femministe vengono invece considerati come apparati decorativi al servizio della militanza politica, ed è difficile persino recuperarne una documentazione visiva.

Ma la questione è più profonda, e riguarda le condizioni effettive, le possibilità concrete di lavoro delle artiste strette tra militanza e riflusso, tra rivendicazione orgogliosa della propria appartenenza politica e oggettive difficoltà nella gestione della propria attività di artiste, tra convinta affermazione di sé e contraddittorie spinte verso una sorta di autolimitazione: come e dove lavora un'artista, come mette su, organizza, e conserva un corpus di opere definibile come tale? Negli ultimi anni un numero rilevante di studi ha restituito visibilità e storia ad alcune artiste, ma se il modo discontinuo in cui molte di loro hanno lavorato rende di fatto problematica la storicizzazione del loro lavoro, se mina alla base le nostre poche certezze, sarà il caso di interpretare questo scacco come un invito a continuare a ripensare la scrittura della storia dell'arte, a interrogarne i fondamenti, a osservare ancora più da vicino le opere e di seguirne le affinità interne e i percorsi che da esse si diramano.

TAVOLE



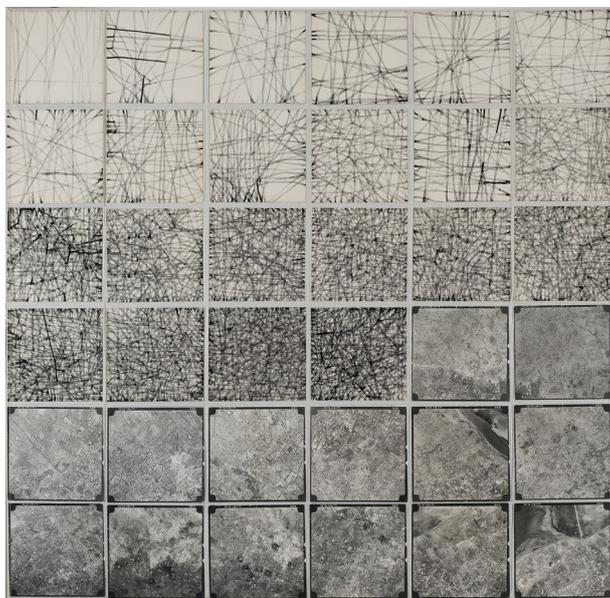
1 *donnità. cronache del movimento femminista romano* (Roma: Centro di Documentazione del Movimento Femminista Romano, 1976).



2 *l'almanacco. luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del movimento femminista italiano dal 1972* (Roma: Edizioni delle Donne, 1978).



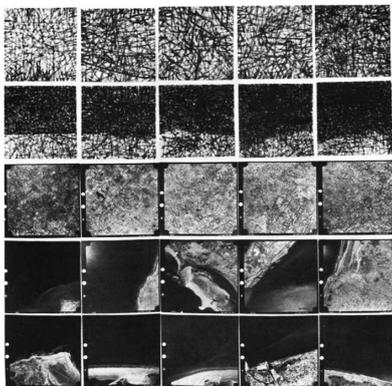
3 Carla Accardi, *Origine*, Cooperativa Beato Angelico, 1976.



4 Elisa Montessori, *Tropismi*, 1977, collage su garza bianca e cartone, inchiostro, fotografie, cm 148 x 148. Courtesy © l'artista e Monitor Roma, Lisbona, Pereto. Crediti fotografici: Giorgio Benni.



Pasquaro Bertoletti Marcelli, « Il ventaglio cinese », 1924, olio su tela, cm. 62x75. L'opera è stata esposta alla mostra « Il complesso di Michelangelo », alla Galleria Giulia di Roma. L'artista (1896-1975) ebbe notevole importanza nel clima romano degli anni '20-'30; espose regolarmente sia in collettive che in personali. La sua presenza fu costante alle Biennali romane, alle Quadriennali, alle Biennali veneziane dal '28 al '54.



Elisa Montessori, « Morfologie 1977 », particolare. Il lavoro esposto alla Galleria Giulia di Roma è composto da 18 fotografie su tela e 18 disegni. L'artista, che ha esposto per la prima volta nel '51, oltre ad essersi occupata di pittura si è interessata anche di teatro: nel '75 è stata regista, insieme a Vincenzo Lacarletto, di « Lucky Strike ».

34

camente quest'ultimo è proprio la musica: la musica è molto più astratta del linguaggio e perciò non esprime il singolo ma l'universale in tutta la sua universalità, ed esprime questa universalità, non nell'astrazione della riflessione, ma nella concretezza dell'immediato» (Kierkegaard, *Don Giovanni, la musica di Mozart e l'eros*). Ma « non voglio sapere ciò che accade tra occulto e manifesto », ha scritto a matita Valentina in un lavoro recente esposto alla Galleria Lapidaria di Roma, dove ha tenuto una personale a marzo. Il silenzio musicale nel quale si presenta il *Quintetto* è la forma del desiderato che precede la realizzazione e la eccede. Dice Valentina Berardino: « I progetti diventano memoria — la traccia è contemporaneamente ricordo e previsione ».

Amalia Del Ponte ha realizzato un lavoro rigorosissimo a partire da un vissuto molto intimo — la maternità — senza ideologizzare e senza mistica. Ha distillato l'esperienza fino a giungere a una proposta un po' ermetica (concettuale e sensitiva allo stesso tempo). La situazione fisica del lavoro è fiabesca, cristallizzata in due dimensioni, per terra, pressata tra un gran tappeto persiano e un vetro sovrastante. In questo scrigno e messi vis-à-vis, due testi sul gran mistero della generazione: da una parte, un albo di foto, datato 1976-88 (i primi otto anni di vita della figlia di Amalia, 8 ovvero l'infinito dell'incontro tra madre e figlia, dello specchiamento, dell'incastro, della memorizzazione reciproca, patto grave, irreversibile, discretamente vertiginoso). Dall'altra parte due fogli datati 1977: una tavola di botanica (lungo fiore e semi, con la scritta a nastro, *ejusdem flores et vaginae magnitudo*) e un misterioso foglio con geroglifici a chiocciola. In due fogli, due modi antagonisti di pensare la vita e la fecondità: scienza positivista da una parte e comprensione esoterica dall'altra (passare dal regno esplicito a quello iniziatico, o vice-versa?). Sull'altro asse dialettico (cioè tra l'albo e la tavola botanica) ecco l'altro grande dilemma: la scienza che progredisce e la natura che cresce (e decreta). Su queste polarità antagoniste e irrisolte cade il vetro che le cristallizza in quanto dilemma della coscienza, lo stesso vetro che d'altronde protegge la gestazione in vitro della memoria del corpo.

Sandra Sandri esplicita una situazione psicologica assai generica presentata in chiave autobiografica (vive da sempre uno stato di dissociazione, sdoppiamento continuo, conflitto tra mondo interiore e esteriore) attraverso esperimenti d'ipnosi che traduce in sovrapposizioni fotografiche.

Il percorso fotografico di Carla Cerati evoca quindici anni della vita di una donna, figura emblematica come tutto ciò che le ruota attorno, circondata dal maschio ottuso che sentenzia « se son

5 Annemarie Sauzeau, «Le finestre senza la casa», *Data*, luglio/settembre 1977, 34.

- ¹ Sull'autocoscienza si veda Carla Lonzi, "Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi", in *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti* (Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1974), 141-147. Originariamente pubblicato in: Carla Lonzi, *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi* (Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1972); [Maria Gabriella Frabotta], "Pratica dell'autocoscienza", in *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, a cura e con una lettura di Manuela Fraire (Milano: Fondazione Badaracco/Franco Angeli, 2002), 95-108. Cfr. Maria Luisa Boccia, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi* (Milano: La Tartaruga, 1990), 191-201; Adriana Cavarero, *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, (Milano: Feltrinelli, 1997), 79-83; Liliana Ellena, "Carla Lonzi e il neo-femminismo radicale degli anni '70: disfare la cultura, disfare la politica", in *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*, a cura di Lara Conte, Vinzia Fiorino e Vanessa Martini (Pisa: ETS, 2011), 117-143; Fiamma Lussana, *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie* (Roma: Carocci editore, 2012), 32-39. Sul contesto del femminismo romano si veda Paola Stelliferi, *Il femminismo a Roma negli anni Settanta. Percorsi, esperienze e memorie dei collettivi di quartiere*, (Bologna: Bononia University Press, 2015).
- ² Nel corso degli anni ho avuto occasione di confrontarmi su questo punto soprattutto con Manuela Fraire, Maria Luisa Boccia, Silvia Bordini, che ringrazio.
- ³ Lonzi, "Significato dell'autocoscienza", 145.
- ⁴ Si veda [Manuela Fraire], "Il personale è politico", in *Lessico politico*, 71-83.
- ⁵ Luciano Fabro, "Discorsi: Carla Lonzi: intervista a Luciano Fabro", intervista di Carla Lonzi, *marcatré*, aprile 1966, 375-379 [ora in Carla Lonzi, *Scritti sull'arte*, a cura di Lara Conte, Laura Iamurri e Vanessa Martini (Milano: et al. Edizioni, 2012), 464-471]; Carla Accardi, "Discorsi: Carla Lonzi e Carla Accardi", intervista di Carla Lonzi, *marcatré*, giugno 1966, 193-197 [ora in Lonzi, *Scritti*, 471-483]; Jannis Kounellis, "Discorsi: Carla Lonzi e Jannis Kounellis", intervista di Carla Lonzi, *marcatré*, dicembre 1966, 130-134 [ora in Lonzi, *Scritti*, 483-490]; Pino Pascali, "Discorsi: Carla Lonzi e Pino Pascali", intervista di Carla Lonzi, *marcatré*, luglio 1967, 239-245 [ora in Lonzi, *Scritti*, 525-537]. Cfr. Carla Lonzi, *Autoritratto: Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly* (Bari: De Donato editore, 1969); e Laura Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970* (Macerata: Quodlibet Studio, 2016).
- ⁶ Sull'autocoscienza cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Fenomenologia dello spirito*, a cura di Gianluca Garelli (Torino: Einaudi, 2008), 101-161. La persistenza nel pensiero di Lonzi di un confronto a distanza con Hegel è dimostrata da alcuni riferimenti contenuti nel volume pubblicato postumo Carla Lonzi, *Armande sono io!*, a cura di Marta Lonzi, Angela De Carlo, Maria Delfino (Milano: Scritti di Rivolta Femminile, 1992); il libro riunisce gli appunti e i primi manoscritti della ricerca, rimasta incompiuta, sulle Preziose e la trascrizione di una conversazione con Anna Piva registrata nel marzo 1981. Tra i vari richiami al pensiero del filosofo tedesco, si legge: "Aveva ragione Hegel: una volta iniziata la sfida tra coscienze bisogna andare fino in fondo" (ivi, 26).
- ⁷ Oltre allo studio complessivo di Marta Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta* (Roma: Biblink, 2013) su Cloti Ricciardi si veda Simonetta Lux e Stella Santacatterina, *Cloti Ricciardi* (Roma: Gangemi, 2004); Laura Iamurri, "Corps, espace, écriture et féminisme dans l'œuvre de Cloti Ricciardi, 1968-1975", in *L'espace*

des images. Art et culture visuelle en Italie, 1960-1975, a cura di Valérie Da Costa e Stefano Chiodi (Paris: Manuella Éditions), 171-184.

- ⁸ Sulla Cooperativa Beato Angelico si veda Katia Almerini, “Arte e femminismo nell’Italia degli anni Settanta: il caso della Cooperativa Beato Angelico” (tesi di laurea magistrale, Università Roma Tre, anno accademico 2007-2008); Katia Almerini, “The Cooperativa Beato Angelico: a Feminist Art Space in Rome”, in *Feminism and Art in Postwar Italy. The legacy of Carla Lonzi*, a cura di Francesco Ventrella e Giovanna Zapperi (London: Bloomsbury, 2020), 209-229.
- ⁹ Su questo punto si veda Maria Bremer, “Unexpected Artists: Rome’s Cooperativa Beato Angelico in the Context of 1970s Feminism”, *Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana* 44, (2019-20): 483-498.
- ¹⁰ Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all’arte italiana del Novecento* (Macerata: La Nuova Foglio, 1976). Cfr. Laura Iamurri, “Un libro e una mostra per la storia delle artiste italiane del XX secolo: *Il complesso di Michelangelo* di Simona Weller, 1976”, *Studiolo* 15, (2018): 82-97. A riprova del diffuso interesse per la storia delle artiste si ricorda che la prima traduzione del saggio di Linda Nochlin, “Why Have There Been No Great Women Artists”, *ARTnews*, January 1971, 22-39 e 67-71; poi in *Woman in Sexist Society: studies in power and powerlessness*, a cura di Vivian Gornick e Barbara K. Moran (New York: Basic Books, 1971), 344-366, fu pubblicata da Maria Grazia Paolini sulla rivista *DWF*: Linda Nochlin, “Perché non ci sono state grandi artiste donne?”, *DWF*, luglio/settembre 1976, 149-157. Si veda ora Maria Antonietta Trasforini, “Perché non ci sono state grandi artiste? Ovvero come stupide domande richiedano lunghe risposte”, introduzione all’edizione italiana di Linda Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?*, traduzione di Jessica Perna (Roma: Castelvecchi, 2014), 5-19.
- ¹¹ *donnità. cronache del movimento femminista romano* (Roma: Centro di Documentazione del Movimento Femminista Romano, 1976); l’impaginazione e i disegni pubblicati nel libro sono di Cloti Ricciardi.
- ¹² *l’almanacco. luoghi, nomi, incontri, fatti, lavori in corso del movimento femminista italiano dal 1972* (Roma: Edizioni delle Donne, 1978); *Lessico politico delle donne*, a cura di Manuela Fraire, 6 voll. (Milano: Gulliver, 1978-1979).
- ¹³ *Materializzazione del linguaggio*, a cura di Mirella Bentivoglio (Venezia: Magazzini del Sale alle Zattere, 1978), cat. (Venezia: Biennale di Venezia/Settore arti visive e architettura, 1978).
- ¹⁴ *L’altra metà dell’avanguardia, 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, a cura di Lea Vergine (Milano: Palazzo Reale; Roma: Palazzo delle Esposizioni; Stockholm: Kulturhuset, 1980-1981), cat. (Milano: Mazzotta, 1980). Cfr. Angela Maderna, *L’altra metà dell’avanguardia quarant’anni dopo* (Milano: postmedia books, 2020).
- ¹⁵ L’episodio è stato raccontato da Lea Vergine in una intervista rilasciata a Ester Coen: *Schegge. Lea Vergine sull’arte e la critica contemporanea. Intervista di Ester Coen* (Milano: Skira, 2001), 38-39. Le artiste che avevano contribuito alla cartella erano: Carla Accardi; Mirella Bentivoglio; Valentina Berardinone; Tomaso Binga; Nilde Carabba; Dadamaino; Amalia del Ponte; Grazia Varisco; Nanda Vigo. Il testo redatto dalle artiste, datato novembre 1975, si legge sul sito della Libreria delle Donne: “La cartella delle artiste”, *Libreria della donna di Milano*, novembre 1975, <http://www.libreriadelledonne.it/la-cartella-delle-artiste/> (accesso il 10 settembre 2021).

- ¹⁶ Bisognerà tuttavia attendere il primo governo Craxi per l'istituzione nel 1984 della "Commissione nazionale per la realizzazione della parità tra Uomo e Donna presso la Presidenza del Consiglio", presieduta da Elena Marinucci. La stessa Marinucci promosse la pubblicazione dello studio di Alma Sabatini, con Marcella Mariani, Edda Billi, Alda Santangelo, *Raccomandazioni per un uso non sessista della lingua italiana* (Roma: Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1986).
- ¹⁷ Si veda ora Annabella Gioia, *L'università delle donne. Esperienze di femminismo a Roma (1979-1996)* (Roma: Donzelli 2021).
- ¹⁸ Boccia, *L'io in rivolta*.
- ¹⁹ Si veda Manuela Fraire, Rosalba Spagnoletti e Marina Viridis, "editoriale", in *l'almanacco*, 5.
- ²⁰ Adriana Monti et. al., *Ci vediamo il mercoledì, gli altri giorni ci immaginiamo* (Milano: Mazzotta, 1978). Cfr. Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (Milano: postmedia books, 2013); Cristina Casero, "Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento", *Between*, n. 10 (2015): 1-19.
- ²¹ Stephanie Oursler, *Un album di violenza* (Roma: Edizioni delle Donne, 1976). Sull'artista si veda Ludovica Cozza Caposavi, "Stephanie Oursler" (tesi di laurea magistrale, Università Roma Tre, anno accademico 2019-2020).
- ²² *l'almanacco*, 101.
- ²³ Laura Lepetit, *Autobiografia di una femminista distratta* (Milano: nottetempo, 2016). In occasione della recente scomparsa dell'editrice è uscito il bell'articolo di Alessandra Pigliaru, "Laura Lepetit, l'ostinazione visionaria per il mondo", *il manifesto*, 7 agosto 2021.
- ²⁴ Stéphane Mallarmé, *La dernière mode: gazzetta del bel mondo e della famiglia*, a cura di Annemarie Sauzeau, traduzione di Delfina Provenzali (Roma: Edizioni delle Donne, 1979); Brunetta, *Il vizio del vestire*, con introduzione di Natalia Aspesi (Roma: Edizioni delle Donne, 1981).
- ²⁵ Chantal Akerman, *Jeanne Dielman. Je, tu, il, elle* (Roma: Edizioni delle Donne, 1979).
- ²⁶ Rosa Rosà, *Una donna con tre anime. Romanzo futurista*, a cura di Claudia Salaris (Roma: Edizioni delle Donne, 1981); Claudia Salaris, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia (1909-1944)* (Roma: Edizioni delle Donne, 1982).
- ²⁷ Si intitola esplicitamente "È a questo punto che nasce il bisogno di fare storia" uno dei testi raccolti in Lonzi, *Armande*, 11-28.
- ²⁸ *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, a cura di Germano Celant (Parigi: Centre Georges Pompidou, 1981), cat. (Firenze: Centro di, 1981). Sul catalogo cfr. Maria Grazia Messina, "Identité italienne a Parigi, Centre Pompidou, 1981: le ragioni di un catalogo-cronologia", *Palinsesti* 4, (2014): 1-20
<https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/799> (accesso il 10 settembre 2021); sulla mostra cfr. Silvia Maria Sara Cammarata, "Identité italienne 1981. Storia e significati di una mostra", *Uomo Nero: materiali per una storia delle arti della modernità 17-18*, (2021): 281-307.
- ²⁹ *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, a cura di Nello Ponente (Roma: Palazzo delle Esposizioni, 1981), cat. (Roma: De Luca, 1981). Dove la mostra di Celant prevedeva una selezione ristretta di soli 18 artisti, con l'unica presenza femminile di Marisa Merz, *Linee della ricerca artistica in Italia* presentava un panorama assai più ampio con 304 artisti, di cui 32, pari a circa il 10 %, donne: Carla Accardi, Mirella Bentivoglio, Valentina Berardinone, Irma Blank, Renata Boero, Gigliola Carretti, Carla Cerati, Dadamaino, Betty Danon, Maria Luisa de Romans, Chiara Diamantini, Lia

- Drei, Giosetta Fioroni, Laura Grisi, Nedda Guidi, Elisabetta Gut, Christina Kubisch, Ketty la Rocca, Lucia Marcucci, Titina Maselli, Marisa Merz, Elisa Montessori, Carmen Gloria Morales, Giulia Napoleone, Giulia Niccolai, Anna Oberto, Angela Ricci Lucchi, Lucia Romualdi, Giovanna Sandri, Grazia Varisco, Nanda Vigo, Simona Weller.
- ³⁰ Diversamente dall'operazione condotta dieci anni prima in *Due decenni di eventi artistici in Italia, 1950-1970*, a cura di Sandra Pinto e Giorgio De Marchis (Prato: Palazzo Pretorio, 1970), cat. (Firenze: Centro Di, 1970), dove l'ambizione dichiarata era precisamente quella di scrivere la storia anche dell'arte ultima e degli "eventi" recentissimi.
- ³¹ Bentivoglio, *Materializzazione del linguaggio*, 2.
- ³² Nell'articolo pubblicato su *Studio International* era presentato anche il lavoro di Ketty La Rocca: Anne Marie Sauzeau Boetti, "Negative Capability as Practice in Women's Art", *Studio International. Journal of Modern Art*, gennaio-febbraio 1976, 24-25. A oggi manca una bibliografia completa degli scritti di Sauzeau; qui di seguito i principali contributi pubblicati su *DATA* e firmati Anne Marie Boetti (i primi tre), poi Anne Marie Sauzeau-Boetti: "Artiste donne, 'L'altra creatività'", *DATA*, estate 1975, 54-59; "Creatività al femminile: 'Lo specchio ardente'", *DATA*, settembre-ottobre 1975, 50-55; "Carla Accardi", *DATA*, marzo-aprile 1976, 72-74; "Dalla culla alla barca. A proposito di Susanna Santoro", *DATA*, estate 1976, 38-39; "Artiste donne: 'Le finestre senza la casa'", *DATA*, luglio-settembre 1977, 32-37; "Ravenna: la mostra mi riguarda", gennaio-febbraio 1978, 58.
- ³³ Annemarie Sauzeau in conversazione con Elisa Montessori in ead., *Sotto il segno di Dafne. Indagine sull'opera di Elisa Montessori* (Roma: Punctum, 2014), 51.
- ³⁴ Si veda l'elenco delle principali mostre personali sul sito dell'Archivio Accardi Sanfilippo: "Carla Accardi", *Archivio Accardi Sanfilippo*, http://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=306 (accesso il 10 settembre 2021); e la cronologia dettagliata in Germano Celant, *Carla Accardi* (Milano: Charta, 1999); Germano Celant, *Carla Accardi. La vita delle forme* (Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, 2011). Si veda anche *Carla Accardi. Contesti*, a cura di Maria Grazia Messina, Anna Maria Montaldo e Giorgia Gastaldon (Milano: Museo del 900, 2020-2021), cat., a cura di Maria Grazia Messina, Anna Maria Montaldo (Milano: Electa, 2020).
- ³⁵ Cfr. Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia*. Per le biennali si veda: Germano Celant, "Ambiente / Arte", in *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, a cura di Vittorio Gregotti (Venezia: Giardini di Castello, 1976), cat. (Venezia: Biennale di Venezia / Settore ambiente, partecipazione, strutture culturali, 1976); Achille Bonito Oliva, "Sei stazioni per artenatura. La natura dell'arte", in *La Biennale di Venezia 1978. Artenatura*, a cura di Ziva Kraus (Venezia: La Biennale di Venezia, 1978), cat. (Venezia: Biennale di Venezia / Settore arti visive e architettura, 1978). Si veda inoltre *Forma 1 (Roma 1946-1949)*, a cura di Patrick Latronica (Todi: Palazzo del Popolo, 1976), cat. (Venezia: Alfieri, 1976); "Forma 1". *Trent'anni dopo. Carla Accardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo, Giulio Turcato* a cura di Marisa Volpi (Roma: Galleria Editalia-Qui Arte Contemporanea, 1978-1979), cat. (Roma: Galleria Editalia, 1978).
- ³⁶ Su *Origine* si veda Maria Bremer, "'From Woman to Woman'. Exhibiting Genealogy - Carla Accardi's *Origine*, 1976", *Palinsesti*, 8 (2019): 95-111, <https://teseo.unitn.it/palinsesti/article/view/825> (accesso il 10 settembre 2021).

- ³⁷ *Carla Accardi*, a cura di Vanni Bramanti (Ravenna: Pinacoteca Comunale, Loggetta Lombardesca, 1983), cat. (Ravenna: Essegi, 1983).
- ³⁸ Su *Dafne* si veda Laura Iamurri, “L'impronta e il corpo / l'ombra e lo specchio”, in *autoritratto / autobiografia*, a cura di ead. (Roma: Museo H.K. Andersen, 2007-2008), cat. (Roma: Palombi Editore 2007), 31-38.
- ³⁹ Sulla mostra rimando a Laura Iamurri, “Femmes artistes italiennes au XXe siècle: *Il complesso di Michelangelo*, Rome 1977”, *Artl@sBulletin W.A.S. (1870s-1970s)* 8, n. 1 (2019): 243-254.
- ⁴⁰ Sauzeau in conversazione con Montessori, *Sotto il segno di Dafne*, 51.
- ⁴¹ Ibid.
- ⁴² Si pensi anche agli anni romani di Maria Lai, oggetto del recente bellissimo saggio di Marisa Dalai, “L'arte diventa pane, olio, parola”, in *Maria Lai. Olio al pane e alla terra il sogno. Opere e giochi per il museo dell'olio della Sabina*, a cura di Marisa Dalai e Sveva Di Martino (Milano: Skira, 2019), 49-66.