

RAFFAELLA PERNA

Il femminismo come “recupero di un soggetto celato”:

l’opera di Libera Mazzoleni, 1973-1979

Negli anni settanta la pratica e il pensiero sviluppati dal femminismo hanno avuto un peso considerevole nelle vicende dell’arte italiana, che si estende oltre il perimetro definito dall’esperienza di artiste, critiche d’arte o collettivi di donne coinvolte nei gruppi di autocoscienza e nel movimento di liberazione della donna. In questo senso, la storia di Libera Mazzoleni è esemplare, perché la teoria femminista, soprattutto la decostruzione della psicanalisi freudiana operata da Luce Irigaray, ha giocato un ruolo decisivo nel suo lavoro, benché l’artista negli anni settanta non abbia direttamente partecipato alle attività dei gruppi femministi. Sin dalla prima metà del decennio Mazzoleni avvia, infatti, una rilettura delle pratiche delle neoavanguardie con l’obiettivo di demistificare la presunta naturalità del canone eterosessuale, attraverso una critica serrata delle rappresentazioni tradizionali della donna e della femminilità nella cultura occidentale. In questa fase Mazzoleni stabilisce una fitta rete di relazioni con artiste, critiche d’arte e curatrici della sua generazione e prende parte a diversi progetti e mostre di sole donne che la portano a confrontarsi con il femminismo nord-americano, in particolare con le artiste coinvolte nel *Dinner Party* (1974-1979) di Judy Chicago, e con Romana Loda, gallerista e curatrice bresciana, in prima linea tra il 1973 e il 1978 nel promuovere le artiste italiane e gli scambi internazionali.¹ Nel 1977, invitata da Loda, l’artista partecipa alle mostre di sole donne *Magma* (seconda edizione) e *Il volto sinistro dell’arte*: Mazzoleni condivide infatti con la curatrice l’urgenza di rivendicare per le donne maggiore visibilità e accesso alle istituzioni attraverso progetti espositivi basati sulla separazione tra i sessi. Mazzoleni e Loda non temono, come altre artiste in quel momento,² che mostre così concepite possano rafforzare la già pesante emarginazione subita dalle donne. A causa del loro portato ideologico e politico, all’epoca queste esposizioni venivano spesso accolte con giudizi negativi da parte della critica conservatrice, spesso apertamente ostile, che le considerava “operazioni di femminismo e non artistiche”.³ Sorte analoga tocca al libro d’artista *Linee Complessi Essere* pubblicato da Mazzoleni nel 1974, oggetto di un’aspra querelle tra l’artista e la critica d’arte Barbara Radice, che affronta questioni centrali per il pensiero femminista, come la nozione di autenticità e il ruolo della soggettività nell’opera d’arte. L’analisi della recezione di questo libro,

insieme a quella delle mostre di sole donne a cui Mazzoleni partecipa in questi anni, consente di delineare le diverse posizioni assunte dalla critica italiana in merito a opere ed esposizioni pensate per dare espressione alle differenze di genere, e di valutare con maggiore precisione le motivazioni culturali all'origine della chiusura di una parte del sistema artistico italiano nei confronti delle istanze femministe contenute in queste esperienze.

Per la stessa Mazzoleni il rapporto con le mostre che si richiamano apertamente al movimento di liberazione della donna non è privo di tensioni: se, da un lato, l'artista aderisce infatti con entusiasmo alle esposizioni curate da Loda, anche per la stima e l'amicizia che le legano, dall'altro, respinge progetti che a suo parere si servono del femminismo con intenti mistificatori, come nel caso della mostra *Dossier Donna*,⁴ promossa nel 1977 dalla Cooperativa Associazione Esperienze Culturali di Pescara, curata da Lucia Spadano. L'artista declina l'invito non per paura di ricadute negative sulla recezione o sulla circolazione del suo lavoro, ma perché ritiene, come documenta una lettera conservata nel suo archivio, che il progetto espositivo non restituisca la forza autentica e vitale del femminismo e, anzi, provi ad addomesticarne le componenti più radicali:

Un invito per una mostra, un invito triste, impersonale; frettoloso e scarno. Lo spazio concesso, m. 1,50. Tema: il femminismo. Quanti di tali inviti? Sulla penisola sembra imperversare la corsa all'ultima sagra politica: il femminismo appunto. [...] Oggi l'opera di mistificazione ideologica alle spalle e sulle spalle delle donne, ha imbavagliato le donne stesse, la loro spinta rivoluzionaria. Dal femminismo come energia vitale, violenza autentica, scoperta di sé, crescita umana, recupero di un "soggetto" celato, reso altro da sé, dal femminismo come tale, l'esigenza dell'ordine guidata dagli avventurieri del sociale è riuscita a rimuovere la violenza del desiderio incanalandolo nei noti percorsi dell'ideologia del consumo.⁵

Mazzoleni si dice quindi contraria a modelli espositivi ritenuti incapaci di farsi carico della trasformazione esistenziale promossa dal femminismo. Allargando lo sguardo, la vicenda è spia della più generale difficoltà incontrata in quegli anni da molte artiste e curatrici italiane nel fare fronte comune nell'elaborare nuove pratiche critiche in grado di modificare gli assetti culturali preesistenti, in una prospettiva capace di saldare lavoro artistico e istanze femministe.⁶

Analizzare la storia di Mazzoleni, rimasta sin qui in ombra, esaminando le opere esposte all'epoca, i testi dell'artista e i documenti d'archivio, spesso inediti, consente quindi non soltanto di riportare l'attenzione e approfondire il lavoro di una figura significativa nel panorama artistico degli anni settanta, ma anche di gettare luce sui legami tra l'arte e il pensiero femminista, sulle relazioni delle artiste italiane con la scena d'oltreoceano (argomento su cui a

tutt'oggi manca uno studio organico), e sulla recezione critica dell'arte delle donne nello specifico contesto culturale dell'Italia degli anni settanta.

La prima mostra al Palazzo dell'Arengario e il coinvolgimento nel *Dinner Party*

Dopo la partecipazione, nel 1967, a una piccola mostra di pittura,⁷ alla fine del decennio, quando è ancora una studentessa dell'Accademia di Brera, Mazzoleni inizia a realizzare una serie di sculture colorate in poliestere dalle forme sinuose e dai profili ondulati, vicine per certi aspetti ai coevi progetti di design radicale, ma privi di aspetti funzionali, pensate per invadere lo spazio della galleria o quello urbano in modo teatrale e sollecitare un'esperienza tattile. Queste opere, simili a grandi onde dai colori sgargianti [fig. 1; fig. 2], appaiono inizialmente su riviste d'architettura e design, come *Domus* e *Casa Vogue*.⁸ Nel 1970 vengono selezionate alla *Rassegna San Fedele 1970* [fig. 3],⁹ edizione organizzata sulla base di un nuovo regolamento che prevede l'ammissione di progetti appartenenti a tutte "le forme di espressione creativa",¹⁰ compresi il teatro e la letteratura, giudicati da specifiche commissioni. La giuria della sezione arte, formata da soli uomini, quell'anno è composta da Rodolfo Aricò, Valerio Adami, Emilio Isgrò, Franco Grignani ed Emilio Scanavino. Su centosettanta proposte ne vengono accolte quarantasei: le uniche artiste selezionate, insieme a Mazzoleni, sono Lucia Pescador, Carla Siccardo e Ketty La Rocca. Dal 1° al 9 maggio 1971 le sculture di Mazzoleni vengono installate all'aperto, al Parco Sempione, nell'ambito della quarta edizione della manifestazione *Milano Aperta - Invito al giardino*, collocate in modo scenografico sull'erba o sui bordi di un laghetto, con la vista, da un lato, sull'Arco della Pace, dall'altro, sulla mole del Castello Sforzesco [fig. 4].¹¹ Successivamente, nel 1975, l'artista realizzerà altre trenta sculture, di dimensioni più contenute, destinate alle aule di alcune scuole materne in Lombardia, progettate come oggetti ricreativi per i bambini [fig. 5].¹² La relazione con lo spazio e la dimensione corporea proposta da queste sculture è vicina a quella sperimentata nella seconda metà degli anni sessanta da artisti come Pino Pascali o Ketty La Rocca che, rispettivamente, con i *Bachi da setola* e le *J* in pvc nero, avevano riletto le forme della Minimal Art in chiave ludica, portando queste opere anche al di fuori degli spazi della galleria per animarle con azioni e gesti documentati fotograficamente, secondo modalità adottate dalla stessa Mazzoleni. Tuttavia, già nelle sue prime sculture Mazzoleni mira a porre in crisi una visione noncurante della sessualità dell'autore e delle espressioni artistiche, attraverso il riferimento al corpo della donna evocato mediante l'uso di forme arrotondate e materiali soffici. Un tratto, quest'ultimo, sottolineato dalla critica dell'epoca. Nel presentare questi lavori

in occasione della mostra personale dell'artista al Palazzo dell'Arengario di Milano, nel 1973, Pierre Restany individua infatti un'osmosi tra corpo, donna e scultura:

Une femme, son corps, ses habits, les gestes de l'échange, la conscience de la nudité, la nature de cette prise de conscience, l'expression spontanée, sa marque dans le plâtre, l'image, l'objet, l'objet de l'image: une femme son corps... et puis la sculpture.¹³

Insieme alle sculture ondulate collocate sul pavimento, all'Arengario Mazzoleni espone una serie di quattordici opere composte da pannelli di formica corredati di immagini fotografiche, disegni e brevi testi scritti a mano, in cui l'artista giustappone forme curvilinee astratte a particolari anatomici femminili [fig. 6; fig. 7]. In alcune fotografie in bianco e nero, anch'esse in mostra, compare inoltre uno straccio di cotone bianco che, grazie all'alto contrasto di luci e ombre, assume l'aspetto di un pannello barocco. Un oggetto ordinario e umile, strettamente connesso al lavoro domestico e non retribuito delle donne, all'epoca terreno di scontro delle lotte condotte dai movimenti femministi,¹⁴ viene nobilitato e trasformato in un elemento sontuoso, dove le pieghe e i rigonfiamenti della stoffa ricordano, ancora una volta, le curve del corpo femminile. I pannelli, i dettagli anatomici e gli elementi arrotondati simili a vulve, uteri e seni, presenti nelle opere esposte all'Arengario, hanno quindi un'affinità non soltanto formale con le immagini *central core* che, nello stesso 1973, Judy Chicago e Miriam Schapiro nel controverso articolo "Female Imagery"¹⁵ interpretano come un motivo ricorrente e unificante nelle opere di artiste anche non femministe e spesso assai diverse tra loro, come Georgia O'Keeffe, Lee Bontecou, Barbara Hepworth, nel tentativo di individuare possibili specificità nell'arte delle donne.¹⁶ Analogamente a quanto avviene nella coeva scena artistica nord-americana, Mazzoleni in questo momento rintraccia nel corpo della donna, o in forme che a esso alludono, le origini della differenza femminile. Tuttavia, in questa fase, l'artista non ha ancora legami diretti con le colleghe d'oltreoceano. Il contatto, testimoniato da un carteggio inedito conservato nel suo archivio, avverrà soltanto alla fine del decennio, quando Mazzoleni sarà invitata da Mara Sitti,¹⁷ componente del gruppo ferrarese Ricerche Inter/media,¹⁸ a partecipare a un evento in supporto al *Dinner Party*. Nel 1978 Sitti viene infatti sollecitata dal gruppo di artiste americane coinvolte nel progetto di Judy Chicago a contattare le colleghe per rendere omaggio alle grandi donne che hanno segnato la storia italiana e a ideare un evento previsto per il marzo del 1979, in coincidenza con l'apertura al pubblico del *Dinner Party* presso il San Francisco Museum of Modern Art. Alla richiesta aderiscono varie

artiste italiane, tra cui, oltre Mazzoleni, Mara Cini, Giovanna Dal Magro, Angela Ricci Lucchi, Lucia Marcucci, Silvia Rizzo, Sandra Sandri e Rosanna Veronesi. Queste ultime danno vita a un progetto di mail art [fig. 8], curato dalla stessa Sitti, che nelle intenzioni avrebbe dovuto sfociare in una pubblicazione, mai realizzata, contenente tutto il materiale pervenuto tramite posta.¹⁹ Malgrado l'iniziativa sia rimasta incompiuta, l'episodio è significativo, perché documenta il coinvolgimento, sin qui non emerso, delle artiste italiane nel progetto artistico più popolare e dibattuto del femminismo nord-americano di allora,²⁰ a riprova della presenza in quegli anni di una rete di rapporti internazionali più estesa e capillare di quanto si sia soliti pensare.

Benché i legami diretti con le artiste americane risalgano alla fine del decennio, già nei primi anni settanta Mazzoleni conduce una rilettura delle neoavanguardie affine a quella compiuta, ad esempio, da Chicago in opere come *Through the Flower* o *Let It All Hang Out*, entrambe del 1973, dove le forme astratte servono a esprimere contenuti legati alla sessualità della donna. L'allusione al corpo femminile, presente nei lavori esposti all'Arenario, segna infatti per Mazzoleni l'avvio di una verifica critica delle esperienze della seconda avanguardia, condotta a partire dalla consapevolezza della differenza tra i sessi, che la porta a distaccarsi da una "concettualità schematica", dal carattere tautologico e strettamente linguistico tipico di molte opere di Arte Concettuale di area anglosassone, e a condurre il suo lavoro sul terreno della soggettività e del personale: "L'accettazione dei miei edonismi estetici", scrive l'artista nel settembre del 1973, circa due mesi prima della mostra all'Arenario, "il culto della linea curva, come coscienza della vibrazione, delle evoluzioni, delle modificazioni, lo stacco dalla concettualità schematica; dovevano servirmi a cogliere tutto quello che di me non avevo saputo vedere; la mia femminilità, la mia mascolinità, il corpo, paura, dolcezza, infantilismo, rabbia".²¹

L'attenzione rivolta al corpo, al carattere ambivalente dell'identità e alle pulsioni primarie, presente nelle opere realizzate a ridosso del 1973, segna gran parte della ricerca successiva di Mazzoleni, ma nella seconda metà del decennio l'artista affinerà la critica nei confronti delle rappresentazioni della femminilità e dei presupposti teorici e socio-culturali all'origine della subalternità della donna, manifestando una crescente consapevolezza del ruolo delle immagini nel processo di liberazione della donna.

La querelle intorno al libro d'artista *Linee Complessi Essere*

La mostra all'Arenario costituisce per Mazzoleni la prima occasione per un ripensamento dei canoni artistici dell'epoca ed è il primo passo verso una presa di coscienza del suo essere artista e donna. Ma è con il libro d'artista

Linee Complessi Essere, pubblicato nel 1974 dall'Editrice d'arte Gorlini di Milano, che Mazzoleni matura una visione più chiara delle ricadute politiche e sociali legate all'essere donna in un contesto patriarcale e in un'economia tardo-capitalista:

Posso dire che l'unica cultura che mi è stata offerta è stata una cultura economica, l'unico potere un potere di sopraffazione. Per adeguarmi avrei dovuto rinunciare ad essere me stessa. A ciascun individuo è impedita una vita mentalmente libera ma ciò che mi ha più seccato è che alla donna sia impedita in misura maggiore.²²

Il libro si presenta come un racconto cadenzato da parole e immagini, una sorta di diario in cui l'artista si ritrae al lavoro e nella quotidianità, e dove le riflessioni intime e personali si alternano alle considerazioni di carattere sociopolitico. La scelta del medium libro e il ricorso a testi e fotografie in bianco e nero collocano il volume nel solco delle esperienze concettuali degli anni sessanta e settanta. Al posto delle tautologie o dei diagrammi tipici di alcune ricerche concettuali, Mazzoleni tuttavia sceglie una narrazione in prima persona, più vicina alle soluzioni adottate in quegli anni dalla Narrative Art, dove la scrittura a mano, in stampatello e in corsivo, è accompagnata da una serie di autoritratti fotografici, da cui emerge il desiderio di esplorare forme espressive ritenute più autentiche e personali. L'autoritratto, e in particolare l'autoritratto fotografico, in questi anni è infatti un terreno elettivo per numerose artiste che, con modalità diverse, sperimentano le potenzialità di questo genere con il fine di porsi nel duplice ruolo di soggetto e oggetto della visione.²³ Partendo dalla relazione con i genitori e il fratello, in *Linee Complessi Essere* Mazzoleni compie uno scavo nelle memorie d'infanzia, fase in cui i ruoli tra uomo e donna vengono normati, per poi affrontare con sguardo ironico la sua attuale condizione di artista entro un sistema dominato da relazioni di potere patriarcali.²⁴

Nella sezione intitolata *Omaggio alla scienza*, Mazzoleni fa una parodia del presunto carattere oggettivo e universale del sapere scientifico: una tavola raffigurante la diversa forma delle lacrime, nell'uomo e nella donna, viene corredata da una didascalia esplicativa, dove vengono descritte le presunte differenze morfologiche delle lacrime prodotte dai due sessi, scritta simulando il gergo asettico e impersonale dei manuali di medicina. A seguire l'artista pone un quesito urgente per il femminismo di quegli anni: "L'uomo e la donna si comportano in modo diverso per motivi di ordine biologico o culturale?".²⁵ La risposta dell'artista è eloquente, e consiste in uno stralcio tratto dal libro di Margaret Mead *Sex and Temperament* (1930), nel quale l'antropologa statunitense aveva descritto i comportamenti sociali della tribù dei Ciambuli, in

Nuova Guinea, dove alle donne spettava la gestione dell'economia e agli uomini la cura domestica e dei figli, con un'inversione totale del modello occidentale dominante. Mazzoleni non ha dubbi, quindi, sull'origine culturale delle differenze di comportamento tra uomo e donna. Mentre le prime opere esposte all'Arengario, caratterizzate da rimandi al corpo e alla biologia femminili, sono riconducibili a una visione "essenzialista",²⁶ il libro *Linee Complessi Essere* evidenzia invece una più definita consapevolezza della natura culturale, sociale ed economica dell'oppressione della donna.

La pubblicazione di *Linee Complessi Essere*, all'epoca, genera reazioni discordi: se da un lato il fondatore di *Flash Art*, Giancarlo Politi, il 27 febbraio 1975 lo presenta con parole elogiative alla galleria Multhipla di Milano e Nimai Chatterji, importante collezionista di libri d'artista trasferitosi dall'India in Inghilterra negli anni cinquanta, ne richiede una copia all'editore per inserirlo in a "Survey of Concept Books",²⁷ dall'altro, la giornalista d'arte Barbara Radice nella primavera dello stesso anno lo recensisce negativamente su *Data*, criticando in particolare la nozione di autenticità alla base del volume:

È un'opera realizzata con lo slancio, sincerità e disperazione di chi si rifiuta di crescere o non ha ancora trovato un buon motivo per farlo. Su un libro del genere non c'è niente da dire tranne che il linguaggio artistico è totalmente estraneo al linguaggio infantile. [...] In questo sfogo personale l'accento è continuamente posto sull'autenticità e la spontaneità ma queste non hanno niente a che fare con la sofisticatissima forma di astrazione che è l'arte. L'arte non può essere ingenua, né tenera, né poetica nel senso spontaneo comune all'infanzia. E come tutte le astrazioni è impersonale. Non si occupa dell'individuo, ma dell'uomo.²⁸

Alla stroncatura segue a stretto giro la risposta dell'artista che, non accolta sulle pagine di *Data*, trova spazio su *Flash Art*. Nella replica Mazzoleni contesta con fermezza le nozioni di "astrazione, di impersonalità, di geniale universalità"²⁹ evocate da Radice. Per Mazzoleni, infatti, questi concetti sono mistificazioni funzionali a mantenere lo *status quo* e a rafforzare il mito dell'artista genio, contro il quale, soltanto quattro anni prima, si era espressa Linda Nochlin nell'ormai storico saggio *Why Have There Been No Great Women Artists?*³⁰

In una lettera, inedita, datata 24 ottobre 1975, Radice ribadisce con più veemenza le idee già espresse su *Data*: "lo me ne infischio dei maschi e delle femmine, mi interessano più le persone e sono convinta che certe rabbie, sacrosante, e certe ribellioni, sacrosante, valgono più se messe in atto senza tanta rabbia e con un poco più di freddezza".³¹ Le posizioni di Radice e Mazzoleni sono inconciliabili. Dalla recensione e dalla lettera di Radice emergono, infatti, un rifiuto netto di un'arte che intenda esprimere le differenze tra uomo e donna, e un'opposizione al concetto di autenticità.

Quest'ultimo è invece un termine nevralgico nel libro di Mazzoleni, che ritorna più volte a partire dalla prima tavola, dove, sull'immagine del suo corpo nudo ritratto di spalle e accovacciato [fig. 9], l'artista scrive:

Oggi rifiuto le stanche ideologie comuni e la loro produzione di false autonomie. Questa scelta ha rappresentato per me un serio impegno, un impegno condotto attraverso una ricerca di autenticità [...]. Con questo libro, non ho voluto parlare in modo "artistico" o "letterario" ma, come con il mio lavoro, ho voluto farlo con autenticità.³²

Il termine trova risponidenza nel lessico di altre artiste italiane attive in quel periodo, come ad esempio la già ricordata La Rocca o Carla Accardi, entrambe insofferenti al ruolo subalterno della donna nel sistema dell'arte e alle costrizioni di un linguaggio percepito come falso e inautentico. Intervistata dalla pittrice romana Simona Weller nel libro *Il Complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento* (1976), Accardi, fondatrice nel 1970 di Rivolta Femminile assieme a Carla Lonzi ed Elvira Banotti, lega esplicitamente la nozione di autenticità al processo di liberazione della donna: "In questo lavoro mi servivo dell'autenticità: poi ho scoperto che l'autenticità nel mio caso era un'espressione diretta della mia condizione di donna".³³ Fondamentale è anche il ruolo di questa nozione negli scritti della stessa Lonzi: il termine autenticità, come ha rilevato Laura Iamurri, ricorre già nei suoi contributi degli anni cinquanta e sessanta, maturati a stretto contatto con gli artisti, per poi assumere un peso cruciale nell'elaborazione della sua originale visione del femminismo.³⁴ Non sorprende, dunque, che la querelle sollevata dalla pubblicazione di *Linee Complessi Essere* ruoti intorno all'autenticità: nel caso di Mazzoleni quest'ultima implica un coinvolgimento del sé percepito nella sua dimensione sessuata, di artista e donna. Lo scontro tra Radice e Mazzoleni è sintomatico dell'atteggiamento di chiusura che permea la scena artistica italiana di quegli anni: il disinteresse di Radice nei confronti delle istanze della soggettività e delle implicazioni politiche, culturali ed economiche legate alla differenza di genere è infatti largamente condiviso nel panorama critico dell'epoca, ed è una tra le cause della difficoltà ad affermarsi incontrata in quegli anni dalla gran parte delle artiste italiane.

L'incontro con Romana Loda e la partecipazione a *Il volto sinistro dell'arte*

Un apprezzamento significativo per il suo lavoro, in quegli anni, Libera Mazzoleni lo riceve invece da Romana Loda, figura eccentrica nella scena artistica del nostro Paese, la cui attività di curatrice e gallerista tra il 1973 e il 1978 s'indirizza in modo quasi esclusivo alla promozione dell'arte delle donne.³⁵ In Loda, Mazzoleni trova una sodale e un'amica. Dopo avere visitato una sua mostra personale, tenutasi tra il gennaio e il febbraio del 1976 presso la galleria la Guzzina di Brugherio, in Brianza, la curatrice nel 1977 la invita a partecipare alla seconda edizione della mostra *Magma*, tenutasi dal 12 febbraio al 3 marzo del 1977 al Museo di Castelvecchio a Verona, dove l'artista espone una serie di sei opere composte da ingrandimenti di fotografie *trouvées*, tratte da rotocalchi, riviste pornografiche e sadomaso, in cui il corpo della donna è ridotto a oggetto erotico e feticcio.³⁶

Nell'ottobre dello stesso anno Mazzoleni viene invitata da Loda alla collettiva *Il volto sinistro dell'arte*, tenutasi alla galleria De Amicis di Firenze, insieme ad altre quindici artiste italiane (o residenti in Italia) attive negli anni sessanta e settanta, appartenenti a vari movimenti e ambiti di ricerca, dall'arte cinetica, alla "scuola di Piazza del Popolo", alla Poesia visiva, tra cui si ricordano Mirella Bentivoglio, Valentina Berardinone, Tomaso Binga, Renata Boero, Dadamaino, Giosetta Fioroni, Lucia Marcucci, Suzanne Santoro e Grazia Varisco. Sin dal titolo la curatrice si propone di irridere lo stereotipo che riconduce il femminile alla sfera sinistra del corpo – connessa simbolicamente all'intimità, alla passività, al sentimento e al maleficio – e il maschile a quella destra, legata invece all'azione, alla razionalità e al sapere scientifico. Benché si tenga in una piccola galleria di Firenze, non molto rilevante nella geografia artistica di allora, la mostra attrae l'attenzione della stampa, che però l'accoglie sfavorevolmente. Se le critiche provenienti da un giornalista legato a una testata conservatrice come *La Nazione*³⁷ non stupiscono, la stroncatura firmata da Gianni Pozzi, apparsa il 22 novembre sull'edizione fiorentina di *Paese Sera*, suscita invece l'immediata reazione di Loda, che replica indignata in una lunga lettera indirizzata al direttore e alla redazione del quotidiano. Loda si rammarica della coincidenza di vedute tra un giornale come *La Nazione*, da lei definito "fascista",³⁸ e un quotidiano come *Paese Sera*, vicino al Partito Comunista e diretto all'epoca dal giornalista Aniello Coppola, legato al PCI sin dal 1945 e subentrato alla guida della testata dopo la morte di Arrigo Benedetti (1976). Oltre a contestare le inesattezze presenti nella recensione, Loda respinge la visione di Pozzi, secondo cui la mostra consisterebbe in "un'operazione di femminismo e non artistica".³⁹ La lettera di Loda si conclude con parole sarcastiche, da cui tuttavia traspare la difficoltà incontrata dalla

curatrice nel tentativo di far accettare progetti espositivi dedicati all'arte delle donne:

Personalmente non posso essere che grata al recensore di avere dimostrato, seppure ve n'era bisogno, che qualcosa di "sinistro", vi può essere anche nel modo di fare critica nei confronti delle donne artiste e questo indipendentemente dalle ideologie messe in gioco a sostegno di tale operazione.⁴⁰

Dalla risposta emerge anche l'ambivalenza di Loda nei confronti del femminismo, dal quale, nelle ultime righe, sembra prendere le distanze. Se da un lato, infatti, Loda è tra le figure più attive nell' esporre l'arte delle donne e nel denunciare la mancanza di attenzione e le discriminazioni subite dalle artiste, dall'altro è convinta che l'arte vada considerata come un linguaggio autonomo, il cui metro di giudizio consiste nella qualità delle opere.⁴¹ È Filiberto Menna, nel recensire *Il Volto sinistro dell'arte*, insieme alla già menzionata mostra di Pescara *Dossier Donna*, a mettere a fuoco la contraddizione implicita nella posizione di Loda. Sposato con l'artista Bianca Pucciarelli, in arte Tomaso Binga (presente alle mostre di Verona e Pescara e in contatto con Mazzoleni),⁴² Menna in questi anni segue da vicino le vicende e gli sviluppi del dibattito sul rapporto tra l'arte e il movimento di liberazione della donna. Facendo eco alle riflessioni della curatrice, Menna sottolinea dapprima le criticità delle mostre di sole donne, che rischiano di generare un ghetto, per poi riaffermarne la necessità, almeno temporanea, al fine di bilanciare la condizione di forte squilibrio "in senso maschilista" presente in tutte le grandi rassegne dell'epoca, dove le artiste sono sempre un'esigua minoranza. Nel passaggio successivo, lo studioso individua la difficoltà di operare una cesura tra la mostra e il femminismo:

La mostra fiorentina nasce da questa esigenza di affermare il ruolo della donna artista non in quanto legato a una ideologia femminista ma come esperienza autonoma compiuta dentro il linguaggio e garantita solo dalla sua qualità d'arte. Non è facile, tuttavia, separare il risultato artistico autonomo dalle concrete esperienze esistenziali dei soggetti, e in generale, dalla condizione femminile così come oggi si presenta.⁴³

Menna coglie, dunque, l'ambivalenza di una mostra come *Il Volto sinistro dell'arte*, che da un lato si propone di demistificare gli stereotipi culturali e sociali all'origine dell'oppressione delle donne, dall'altro riafferma una concezione dell'arte come campo autonomo, slegato dalle "concrete esperienze esistenziali dei soggetti".⁴⁴

Nonostante lo stretto rapporto che le lega, da questo punto di vista, le

posizioni di Loda e Mazzoleni divergono: l'artista, come si è visto, riconosce infatti al pensiero sviluppato dal femminismo un ruolo nevralgico per la sua ricerca. Le opere fotografiche e le performance realizzate intorno al 1977, a ridosso dell'incontro con Loda, documentano il suo crescente interesse per la teoria femminista. A *Il volto sinistro dell'arte* Mazzoleni espone la serie *Luca, Il 49*, formata da sedici fotografie in bianco e nero, in cui l'artista altera graficamente le parole del versetto del Vangelo secondo Luca "Perché mi avete cercato? Non sapevate voi che io debbo essere in quello che è di mio Padre?", per giustapporre a immagini connesse al corpo e alla sessualità, in modo da decostruire il senso originario del testo evangelico. Nelle sedici immagini Mazzoleni cancella via via alcune parole, facendo affiorare ogni volta soltanto una parte del testo, con una soluzione che ricorda *Il Cristo Cancellatore* esposto nel 1968, con l'introduzione critica di Pierre Restany, alla galleria Apollinaire di Milano da Emilio Isgrò, artista con il quale Mazzoleni era entrata in contatto all'inizio del decennio e che era stato tra i componenti della giuria della già ricordata *Rassegna San Fedele 1970*.⁴⁵ A differenza di Isgrò, tuttavia, Mazzoleni propone un accostamento tra immagine, parola e cancellatura che demistifica la cultura giudaico-cristiana incentrata sulla figura del Padre, colpevole per l'artista di avere ratificato la posizione subalterna della donna e della madre. Tutta la serie si gioca su questo terreno, ma tre opere appartenenti a essa sono in tal senso le più significative [[fig. 10](#); [fig. 11](#); [fig. 12](#)]: nella prima, l'artista giustappone il suo ritratto fotografico all'asserzione "Io debbo essere"; nella seconda, sull'immagine di due uomini nudi che si sfiorano, compaiono le parole "Io debbo essere in quello che è di mio Padre"; nella terza, infine, l'artista accosta un paio di scarpe con i tacchi alti (simbolo di un modello di bellezza subito e interiorizzato dalla donna) alla frase "Perché non sapevate voi che io debbo essere quello che è di mia Madre?", dove alla parola Padre si sostituisce il termine Madre. In queste opere l'artista denuncia la costrizione legata al dovere di attenersi a canoni sociali e culturali che impediscono l'espressione individuale e il formarsi di una soggettività libera, a causa di "un ordine che si è mantenuto a partire da violente esclusioni, esclusioni garantite dall'instaurarsi della legge, del suo linguaggio e della loro trascendenza",⁴⁶ con la conseguente repressione di sentimenti, desideri e rapporti ritenuti al di fuori della norma eterosessuale. La rappresentazione di legami omosessuali o non riconducibili entro il perimetro del binomio uomo-donna costituisce un caso isolato nell'arte italiana di quegli anni: nel nostro Paese, negli anni settanta, le immagini artistiche che rappresentano relazioni omosessuali circolano in prevalenza fuori dalle gallerie e dai musei, soprattutto nelle riviste underground, come ad esempio *Re Nudo*, e in testate come *Fuori!* (1971-1981) legate ai gruppi di liberazione gay e lesbici.⁴⁷ Esistono alcune significative eccezioni, come la mostra di Andy Warhol *Ladies and*

Gentlemen, tenutasi nell'ottobre del 1975 al Palazzo dei Diamanti di Ferrara, curata da Janus,⁴⁸ direttore artistico della galleria Il Fauno, fondata a Torino nel 1969 da Luciano Anselmino, dove l'artista espone l'omonima serie realizzata su commissione dello stesso Anselmino, composta dai ritratti serigrafici di donne transessuali e drag queen sudamericane. All'opera Pier Paolo Pasolini dedica un testo, datato 15 ottobre 1975, che verrà pubblicato postumo, nel gennaio del 1976, per le edizioni di Anselmino. Tuttavia non è al Warhol di *Ladies and Gentlemen* che Mazzoleni guarda in questi anni, ma ai suoi film sperimentali dei primi anni sessanta.

Nel sostituire il nome del Padre con quello della Madre, nell'ultima delle tre opere di Mazzoleni ricordate poc'anzi, l'artista intende porre sotto accusa la dottrina religiosa, e più in generale il sistema filosofico dell'Occidente, rei di avere subordinato la relazione genealogica e simbolica tra madre e figlia a quella con il padre, e di avere definito la donna unicamente in relazione all'uomo, come aveva già sottolineato nel 1970 Lonzi in *Sputiamo su Hegel*, pamphlet pubblicato come primo volume della collana dei libretti verdi degli "Scritti di Rivolta Femminile",⁴⁹ in cui l'autrice aveva condotto una critica radicale dei capisaldi del pensiero occidentale, da Hegel, a Marx, a Freud. Il rapporto simbolico tra madre e figlia rappresentato nella serie *Luca, Il 49*, in questi anni, è un nodo centrale degli studi psicanalitici di Luce Irigaray, autrice tra le più studiate da Mazzoleni e da diverse altre artiste italiane della sua generazione. Già a partire da *Speculum. De l'autre femme*,⁵⁰ pubblicato in Francia nel 1974, e tradotto in italiano l'anno successivo da Luisa Muraro,⁵¹ Irigaray smonta dalle fondamenta gli assunti freudiani e in particolare la visione dello sviluppo sessuale della donna ricalcato, in negativo, su quello dell'uomo. Un riflesso del pensiero di Irigaray si ritrova anche nelle performance ideate in questi anni da Mazzoleni, di cui rimane una ricca documentazione fotografica: *Afanisi* [fig. 13; fig. 14], realizzata per la prima volta il 15 aprile 1978 alla galleria Centrosei di Bari e ripetuta il 25 maggio 1979 alla Sala Polivalente della Galleria Civica d'Arte Moderna di Ferrara, e *Narciso contro Narciso* [fig. 15], realizzata il primo aprile del 1979 a Bari nella rassegna di Expo Levante e due mesi dopo, il 23 giugno, presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Ancona a Palazzo Bosdari. *Afanisi* ha come titolo una parola greca ripresa con significati diversi dagli psicoanalisti Ernest Jones e Jacques Lacan. Nell'opera Mazzoleni rilegge il mito di Edipo: l'artista, bendata, traccia sul pavimento una forma triangolare, in riferimento non soltanto al complesso edipico ma anche alla Trinità, ai cui vertici si trovano un uomo e una donna, anch'essi con gli occhi coperti. L'artista s'incammina prima verso la donna, poi verso l'uomo, infine compie gli stessi passi a ritroso, tornando quindi nuovamente di fronte alla donna, per poi dipingersi il volto di bianco e viola,

colore quest'ultimo storicamente associato al femminismo. La centralità assunta dalla figura femminile in questo percorso rituale si accorda al testo registrato dall'artista che accompagna l'azione. Le parole che risuonano nell'ambiente pongono in discussione la validità della lettura freudiana, secondo la quale la "normale" evoluzione sessuale della donna sarebbe segnata dall'invidia del pene, dal vano tentativo di uguagliare il maschio, da un senso di inferiorità dovuto al suo difetto originario (la clitoride vista come piccolo pene). In *Afanisi*, come in *Narciso contro Narciso*, Mazzoleni è bendata: l'artista si priva della vista mentre esplora il suo corpo e quello dell'altra e dell'altro con le mani, nel tentativo di proporre un modello che sfugga al regime scopico per riaffermare la priorità del tatto, in una prospettiva vicina alle coeve riflessioni di Irigaray: "La donna" – scrive la psicanalista in *Ce sexe qui n'est pas un* – "gode più a toccare che a guardare, ed entrare nell'economia scopica dominante significa, per lei, di nuovo, essere assegnata alla passività: lei sarà il bell'oggetto da guardare".⁵²

A *Il volto sinistro dell'arte*, al posto della già ricordata *Luca, Il 49*, Mazzoleni avrebbe tuttavia voluto esporre un'altra opera, *Il bacio* [fig. 16; fig. 17; fig. 18], realizzata nello stesso 1977, scartata da Loda perché di dimensioni troppo grandi rispetto allo spazio espositivo. Ne *Il bacio* l'artista si pone in relazione con l'omonimo film di Warhol, datato 1963, nella cui versione definitiva quattordici coppie vengono riprese nell'atto di baciarsi, con inquadrature fisse o pochi movimenti di camera. Le coppie filmate da Warhol sono in gran parte composte da un uomo e una donna, a eccezione di due formate da uomini. Assente nelle riprese warholiane è il contatto tra donne, che viceversa è al centro di tutte le trentasei fotografie di Mazzoleni: l'artista si ritrae infatti mentre bacia, stringe o sfiora il volto di alcune sue amiche, ponendosi, quindi, non come spettatrice esterna alla scena, ma partendo da sé, per attenuare gli aspetti voyeuristici e reificanti connaturati all'atto stesso del filmare o del fotografare e per porre in crisi i limiti tra ritratto e autoritratto, come stava facendo, sempre a Milano, Paola Mattioli con le compagne del Gruppo del mercoledì nella serie *Faccia a faccia* (1977).⁵³ La passionalità esibita dagli attori warholiani, meccanica nella sua ripetizione ossessiva, nell'opera di Mazzoleni lascia il posto a una rappresentazione dell'affettività e della sessualità tra donne, che all'epoca, come si è detto, è ai margini dei canali ufficiali dell'arte italiana: l'artista dà corpo a pulsioni che sovvertono l'eteronormatività⁵⁴ mediante la messa in scena di scambi affettivi basati sulla complicità, il desiderio, il piacere, il gioco, la sorellanza.

Non è sorprendente che all'epoca l'opera non venga esposta, anche perché sul finire del decennio, e soprattutto nel corso di quello successivo, le occasioni espositive per Mazzoleni si riducono, a seguito del diffondersi nella scena italiana e internazionale di un nuovo interesse nei confronti di tendenze

e movimenti orientati al recupero della pittura. La prima presentazione pubblica de *Il bacio* è molto recente, risale infatti al 2016,⁵⁵ e coincide con la odierna attenzione, rinnovata dalla critica e dai curatori, nei confronti dei rapporti tra l'arte e i movimenti femministi, e per il lavoro delle artiste italiane attive negli anni sessanta e settanta, di cui oggi, grazie anche al forte impulso proveniente dagli attuali sviluppi storico-artistici internazionali,⁵⁶ è possibile cogliere con maggiore chiarezza l'importanza. "Il femminismo", scriveva nel 1975 Anne Marie Sauzeau Boetti, "è ricerca intima della propria identità esiliata, prima ancora che rivendicazione di diritti civili"⁵⁷: più che a un'aperta contestazione politica, negli anni settanta la ricerca artistica di Mazzoleni si è indirizzata al "recupero di un soggetto celato", contribuendo così ad alzare il velo sulla storia e sulle immagini rimosse delle donne.

TAVOLE

1 Da *Casa Vogue*, settembre-ottobre 1970, p. n. n.

2 Fotografia anonima che ritrae Libera Mazzoleni con le sue sculture, Milano, 1971 ca, stampa cromogenica, 13 x 18 cm. Collezione dell'artista, Milano.

3 Copertina e pagina di *Rassegna San Fedele 1 1970/1971* (Milano: Centro Culturale San Fedele, 1971). Cat. (Milano, 1971), 25.

4 Fotografia anonima che documenta le sculture di Libera Mazzoleni nella IV edizione di *Milano Aperta - Invito al giardino*, (Milano: Parco Sempione, 1-9 maggio 1971), 1971, stampa cromogenica, 18 x 13 cm. Collezione dell'artista, Milano.

5 Fotografia anonima che documenta le sculture di Libera Mazzoleni in un'aula di scuola materna, Milano, 1975, stampa ai sali d'argento. Collezione dell'artista, Milano.

6 Veduta dell'allestimento della mostra *Libera Mazzoleni* (Milano: Palazzo del Turismo-Ex Arengario, novembre 1973), 1973, stampa ai sali d'argento. Collezione dell'artista, Milano.

7 Libera Mazzoleni, *Suoni di voce umana*, 1972, tecnica mista su pannello di formica, 100 x 30 cm. Collezione dell'artista, Milano.

8 Locandina del progetto di Mail art *Dinner Party Event*, a cura di Mara Sitti, 1979, tecnica mista su carta.

9 Libera Mazzoleni, tavola tratta dal libro d'artista *Linee Complessi Essere* (Milano: Editrice d'arte Gorlini, 1974), p. n. n.

10 Libera Mazzoleni, *Luca, II 49*, 1977, stampa fotografica ai sali d'argento, 30 x 40 cm. Collezione dell'artista, Milano.

11 Libera Mazzoleni, *Luca, II 49*, 1977, stampa fotografica ai sali d'argento, 30 x 40 cm. Collezione dell'artista, Milano.

12 Libera Mazzoleni, *Luca, II 49*, 1977, stampa fotografica ai sali d'argento, 30 x 40 cm. Collezione dell'artista, Milano.

13 Libera Mazzoleni, *Afanisi*, 1978, fotografia della performance tenutasi presso la galleria Centrosei di Bari il 15 aprile 1978.

14 Libera Mazzoleni, *Afanisi*, 1978, fotografia della performance tenutasi presso la galleria Centrosei di Bari il 15 aprile 1978.

15 Libera Mazzoleni, *Narciso contro Narciso*, 1979, fotografia della performance tenutasi presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Ancona il 24 giugno 1979.

16 Libera Mazzoleni, *Il bacio*, 1977, stampa fotografica ai sali d'argento, 30 x 40 cm. Collezione dell'artista, Milano.

17 Libera Mazzoleni, *Il bacio*, 1977, stampa fotografica ai sali d'argento, 30 x 40 cm. Collezione dell'artista, Milano.

18 Libera Mazzoleni, *Il bacio*, 1977, stampa fotografica ai sali d'argento, 30 x 40 cm. Collezione dell'artista, Milano.

- ¹ Gallerista e curatrice, Romana Loda è stata una figura chiave nella diffusione dell'arte femminista e più in generale dell'arte delle donne in Italia negli anni settanta; in quel decennio, infatti, Loda ha promosso il lavoro di numerose artiste attive in Italia, sia attraverso la sua galleria, la Multimedia di Erbusco (Brescia), sia mediante esposizioni in spazi pubblici e privati, tra le quali *Coazione a mostrare* (1974), *Magma* (1975; 1977), *Il volto sinistro dell'arte* (1977). Per un approfondimento su Loda si vedano Raffaella Perna, "Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni settanta", *Ricerche di S/Confine* 6, n. 1 (2015): 143-154; *Galleria Multimedia. Arte contemporanea*, a cura di Giuseppe Marchetti (Brescia: Fondazione Civiltà Bresciana, 2016).
- ² In apertura dello scritto "Negative Capability as Practice in Women's Art" Anne Marie Sauzeau Boetti sottolinea come la diffidenza delle artiste italiane nei confronti dell'idea di arte delle donne sia motivata anche dalla paura di un ritorno al gineceo: «In Italy, like anywhere else, many women artists still deny the idea of a female art. They feel either offended or frightened by a hypothesis which seems to imply a deliberate fall back into the gynaeceum. If the word "feminine" frightens these artists it is because they are not confident about the possibility of filling it with a reality which is different from the metaphorical womanhood invented by men. They say, and they are convinced, that art is good or bad, but has no sex» (Anne Marie Sauzeau Boetti, "Negative Capability as Practice in Women's Art", *Studio International*, gennaio-febbraio 1976, 24).
- ³ Gianni Pozzi, "Il volto sinistro dell'arte", *Paese Sera*, 22 novembre 1977.
- ⁴ Nell'introduzione alla mostra, tenutasi a Pescara tra l'8 ottobre e l'8 novembre del 1977, Lucia Spadano rende esplicito il rapporto con il movimento femminista: «"Dossier Donna" è una delle tante risposte che si possono dare agli interrogativi posti da un fenomeno così vasto, complesso, e in continuo mutamento, com'è il movimento di liberazione della donna» [Lucia Spadano, *Dossier donna* (Pescara: Cooperativa Associazione Esperienze Culturali, 1977, p. n. n.)]. *Dossier Donna* è la prima tappa di un'esposizione itinerante che, nel dicembre dello stesso anno, si sposterà presso lo spazio Taide di Salerno (*Dossier Donna* 2), introdotta da Alberta De Flora, e tra il febbraio e il marzo del 1978 all'Unione Culturale di Torino (*Dossier Donna* 3), con la presentazione di Mirella Bandini.
- ⁵ Libera Mazzoleni, lettera alla Cooperativa Associazione Esperienze Culturali, 20 agosto 1977, dattiloscritto, archivio privato di Libera Mazzoleni, Milano.
- ⁶ Su questo aspetto si veda Federica Timeto, "Il sospetto dell'appartenenza. Il difficile incontro tra arte e femminismo in Italia", in Angela Ammirati et al., *Contro versa, genealogie impreviste di nate negli anni '70 e dintorni* (Reggio Calabria: Sabbiarossa ED, 2013): 144-171.
- ⁷ Cartoncino d'invito della *Mostra Collettiva di Pittura*, tenutasi a Milano, tra il 15 e il 30 settembre 1967, conservato presso l'archivio privato di Libera Mazzoleni. Gli artisti in mostra, oltre Mazzoleni, sono: Giorgio Bazzocchi, Maddalena Carioni, Luigi Carozzi, Cesare Caso, Mario Ferrari, Danilo Fornari, Giuseppe Giannotta, Ugo Setti, Pietro Vitali. Nell'invito non è indicata la sede dell'evento.
- ⁸ Aldo Ballo, "È un nuovo sinuoso comfort", *Casa Vogue*, settembre-ottobre 1970, 100.
- ⁹ Il Centro Culturale San Fedele viene fondato a Milano nel 1951 per opera di padre Arcangelo Favaro. Dal 1956 sotto la sua guida viene istituito il Premio San Fedele, tuttora attivo, dedicato alle ricerche di giovani artisti. Fu Lucio Fontana, in rapporti di amicizia con Favaro, a progettare la statuetta destinata ai vincitori del Premio.

- ¹⁰ Francesco Vincitorio, “Rassegna San Fedele”, *Nac*, febbraio 1971, 31.
- ¹¹ La mostra al Parco Sempione viene segnalata nella rubrica: “Lettera da Milano”, *D’Ars Agency*, maggio 1971, 150.
- ¹² Il 17 settembre 1975 l’artista riceve una lettera da parte del Comune di Milano Ripartizione Cultura e Spettacolo in cui le viene comunicato il buon esito della sua partecipazione al Concorso Nazionale per l’abbellimento di trenta scuole materne. Comune di Milano, lettera a Libera Mazzoleni, 17 settembre 1975, dattiloscritto, archivio privato di Libera Mazzoleni, Milano.
- ¹³ Pierre Restany, *Femme Objet Image Libera Mazzoleni*, in *Libera Mazzoleni* (Milano: Palazzo del Turismo - Ex Arengario, 1973). Locandina della mostra, (s. l. 1973).
- ¹⁴ Su questo aspetto si veda Mariarosa Dalla Costa, *Potere femminile e sovversione sociale* (Padova: Marsilio, 1972). Sui legami tra il Collettivo Gruppo Femminista Immagine di Varese e il Comitato per il salario al lavoro domestico si veda Jacopo Galimberti, “The Feminist Group Immagine from Varese”, in *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, a cura di Raffaella Perna e Marco Scotini (Milano: FM Centre for Contemporary Art, 2019). Cat. (Milano: Flash Art, 2019), 26-27.
- ¹⁵ Judy Chicago e Miriam Schapiro, “Female Imagery”, *Womanspace Journal*, giugno 1973, 11-14.
- ¹⁶ Sull’esperienza di Chicago e Schapiro fa un puntuale resoconto Anne Marie Sauzeau Boetti, “L’altra creatività”, *Data*, giugno-agosto 1975, 54-59.
- ¹⁷ Mara Sitti, lettera a Libera Mazzoleni, dattiloscritto, non datato, archivio privato di Libera Mazzoleni, Milano.
- ¹⁸ Il gruppo Ricerche Inter/Media viene fondato a Ferrara nel 1975 da Maurizio Camerani, Mara Sitti, Giorgio Colombani e Maurizio Cosua. Nel biennio 1976-1977 il gruppo organizza un’intensa attività espositiva negli spazi della Libreria Einaudi di Ferrara.
- ¹⁹ In una lettera dattiloscritta, datata 1° maggio 1979, Mara Sitti comunica a Mazzoleni l’intenzione di pubblicare in un volume il materiale ricevuto tramite posta. La pubblicazione tuttavia non vede la luce. A documentare l’evento resta una locandina che, insieme ai nomi delle artiste, riporta le scritte “Dinner Party Event (invito a pranzo), Mail Art 79”, conservata nell’archivio privato di Libera Mazzoleni, Milano.
- ²⁰ Per un’analisi puntuale della genesi e della recezione critica del *Dinner Party* si rimanda al catalogo *Sexual Politics: Judy Chicago’s Dinner Party in Feminist Art History*, a cura di Amelia Jones e Laura Cottingham (Los Angeles: Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1996). Exh. Cat. (Los Angeles: University of California Press, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, 1996).
- ²¹ Libera Mazzoleni, in *Libera Mazzoleni* (Milano: Palazzo del Turismo - Ex Arengario, 1973). Cartoncino d’invito (s. l. 1973). L’invito è datato settembre 1973 ed è conservato presso l’archivio privato di Libera Mazzoleni. In un’intervista recente, pubblicata nel 2016, l’artista torna a riflettere sul suo rapporto con le neoavanguardie: “La potenza dei gesti che si appropriavano del territorio espressa dall’arte povera e dalla land art; la sicurezza inderogabile dell’assunto nell’arte concettuale; la potenza formale dell’impatto materico-geometrico nella minimal-art; la concezione dell’artista come demiurgo e sciamano e infine l’insistita affermazione del legame tra arte e scienza sostenuta dagli artisti e da molta critica, mi si rivelarono come un pensiero onnipotente e una visione idealistico-metafisica che non potevo condividere” (Libera Mazzoleni, “Oh! La meraviglia dell’esistente! Intervista a Libera Mazzoleni”, intervista di Raffaella Perna, *OperaViva Magazine*, 18 luglio 2016, <https://operavivamagazine.org/oh-la-meraviglia-dellesistente/>. Accesso il 21 agosto

- 2020.
- ²² Libera Mazzoleni, *Linee Complessi Essere* (Milano: Editrice d'arte Gorlini, 1974), p. n. n.; tav. 1.
- ²³ Su questo argomento si rimanda a Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (Milano: Postmedia Books, 2013).
- ²⁴ In alcuni passaggi del libro l'artista è molto esplicita nel denunciare le difficoltà incontrate nel rapporto con le figure operanti nel sistema dell'arte: "In otto anni di lavoro non ho quasi mai trovato un gallerista un artista un criticonzolo che non mi volesse scoprire subito in piedi e alla svelta" (Mazzoleni, *Linee, Complessi, Essere*, p. n. n.).
- ²⁵ Mazzoleni, *Linee, Complessi, Essere*, p. n. n.
- ²⁶ Diffuso in area anglofona, il termine non ha fortuna nel panorama critico italiano degli anni settanta. Per un approfondimento sul dibattito sull'essenzialismo tra gli anni settanta e ottanta, si veda Raffaella Perna, "Politiche del corpo. La rappresentazione del sesso femminile nella critica e nell'arte delle donne", in *Il gesto femminista*, a cura di Ilaria Bussoni e Raffaella Perna (Roma, DeriveApprodi, 2014): 113-131.
- ²⁷ Nimai Chatterji, lettera all'Editore Gorlini, 10 dicembre 1975, dattiloscritto, archivio privato di Libera Mazzoleni, Milano. La collezione di Chatterji è conservata presso il Tate Archive di Londra.
- ²⁸ Barbara Radice, "Linee Complessi Essere", *Data*, primavera 1975, 19.
- ²⁹ Libera Mazzoleni, "Lettera a Barbara Radice", *Flash Art*, ottobre-novembre 1975, 17.
- ³⁰ Linda Nochlin, "Why Have There Been No Great Women Artists?", *ARTnews*, gennaio 1971, 22.
- ³¹ Barbara Radice, lettera a Libera Mazzoleni, 24 ottobre 1975, dattiloscritto, archivio privato di Libera Mazzoleni, Milano.
- ³² Mazzoleni, *Linee, Complessi, Essere*, p. n. n.
- ³³ Carla Accardi, in *Il Complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, a cura di Simona Weller (Pollenza, Macerata: La Nuova Foglio, 1976), 84. Tra le artiste coinvolte nel libro curato da Weller figura anche Mazzoleni. Sulla storia del volume si veda Laura Iamurri, "Femmes artistes italiennes du XXe siècle: Il complesso di Michelangelo, Rome 1977", *Artl@s Bulletin*, n. 1 (primavera 2019): 245-254.
- ³⁴ Sulla nozione di autenticità nel pensiero di Carla Lonzi si rimanda a Laura Iamurri, "Dell'autenticità. Carla Lonzi, l'arte, gli artisti", in *L'immagine tra materiale e virtuale*, a cura di Francesca Gallo e Claudio Zambianchi (Roma: Campisano Editore, 2013): 113-123; Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita* (Roma: DeriveApprodi, 2017): 88-99; Maria Luisa Boccia, "Per una teoria dell'autenticità. Lettura di Carla Lonzi", *Memoria* 19-20, nn. 1-2 (1997): 85-108.
- ³⁵ Per un approfondimento sull'attività di Romana Loda si rimanda a *ivi*, nota 1.
- ³⁶ L'opera non è pubblicata in catalogo, dove compare soltanto una tavola del libro *Linee Complessi Essere*, ma è documentata da una fotografia dell'allestimento conservato presso l'archivio privato di Libera Mazzoleni, Milano.
- ³⁷ R.D.M., "Il volto sinistro dell'arte", *La Nazione*, 24 novembre 1977.
- ³⁸ "Il termine fascista non è qui usato in senso lato, ma letterale trattandosi di un giornale con tanto di fiamma tricolore ostentata in copertina" (Romana Loda, lettera al Direttore di *Paese Sera*, 27 novembre 1977, dattiloscritto, archivio privato di Libera Mazzoleni, Milano. Nella lettera la curatrice chiede al direttore del giornale di pubblicare per intero la sua missiva. Questo non accadrà, ma Gianni Pozzi citerà alcuni passaggi della lettera di Loda, nella sua replica apparsa su *Paese Sera* il 13 dicembre 1977 con il titolo "Ancora a proposito del 'Volto sinistro dell'arte'").
- ³⁹ Vedi *ivi*, nota 3.

- ⁴⁰ Loda, lettera al Direttore di *Paese Sera*.
- ⁴¹ Nell'introduzione Loda sottolinea come *Il volto sinistro dell'arte* si differenzi da altre rassegne solo in apparenza simili perché essa "presenta artiste serie che hanno fatto della creatività una scelta e una ragione di vita e non certo un hobby del tempo libero" [Romana Loda, *Il volto sinistro dell'arte* (Firenze: Galleria De Amicis, 1977), p. n. n.].
- ⁴² Nell'archivio di Mazzoleni è presente un carteggio, risalente agli anni 1978-1979, che documenta i rapporti con Tomaso Binga. Quest'ultima nel 1978 la invita a esporre al Lavatoio Contumaciale, spazio autogestito fondato insieme al marito nel 1974.
- ⁴³ Filiberto Menna, "Due rassegne femministe. E adesso arriva Dossier donna", *Il Mattino*, 6 novembre 1977.
- ⁴⁴ Ibid.
- ⁴⁵ Nella collezione di Mazzoleni è conservata un'opera di Isgrò, ricevuta in dono dall'artista agli inizi degli anni settanta.
- ⁴⁶ Libera Mazzoleni, "Nota dattiloscritta relativa al 'testo utilizzato: Perché mi avete cercato? Non sapevate voi che io debbo essere in quello che è di mio Padre? (Luca)'", s. d., dattiloscritto, archivio privato Libera Mazzoleni, Milano.
- ⁴⁷ A tale proposito sono indicative le parole di Sergio Cortesini: "Dal punto di vista metodologico è bene premettere che sarebbe velleitario pensare di trovare un'esplicita e rilevante elaborazione iconografica dell'omosessualità nelle sedi istituzionali delle gallerie o nelle riviste di critica d'arte coeve" (Sergio Cortesini, "La fondazione del FUORI e la mobilitazione degli artisti (1971-1974)", *Whatever. A Transdisciplinary Journal of Queer Theories and Studies*, n. 2 (luglio 2019): 27-70. Sulla mostra di Warhol si veda Alessandro Del Puppo, *Pasolini Warhol 1975* (Milano: Mimesis Edizioni, 2020).
- ⁴⁸ Libera Mazzoleni non visita la mostra di Warhol a Ferrara, ma è interessante notare che il curatore, Janus, nel luglio del 1979 la invita a partecipare alla rassegna *Videotape a Palazzo dei Diamanti 1973-1979* (Foyer della Camera di Commercio, Torino, 10-27 aprile 1980), che stava organizzando in quei mesi per conto della Provincia di Torino. Janus le chiede il video, a tutt'oggi irreperibile, *Narciso contro Narciso* (16'), realizzato a partire dall'omonima performance, e già presentato nella rassegna *Performance e Videotape* a cura di Lola Bonora, il 22 giugno 1979, presso la Galleria Comunale d'Arte Moderna di Ancona. Janus, lettera a Libera Mazzoleni, 2 luglio 1979, dattiloscritto, archivio privato Libera Mazzoleni, Milano.
- ⁴⁹ Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel* (Roma: Rivolta Femminile, 1970).
- ⁵⁰ Luce Irigaray, *Speculum. De l'autre femme* (Parigi: Les Éditions de Minuit, 1974).
- ⁵¹ Nel 1975 Luisa Muraro è tra le fondatrici della Libreria delle donne di Milano e della rivista di pratica politica *Via Dogana*. In precedenza aveva collaborato con Elvio Fachinelli e Lea Melandri alla rivista *L'Erba voglio: pratica non autoritaria nella scuola* (1971-1977).
- ⁵² Luce Irigaray, *Ce sexe qui n'en est pas un* (Parigi: Les Éditions de Minuit, 1977). Trad. *Questo sesso che non è un sesso*, (Milano: Feltrinelli, 1978), 19. La traduzione del volume è di Luisa Muraro.
- ⁵³ Sul lavoro di Mattioli si veda Cristina Casero, *Paola Mattioli* (Milano: Postmedia Books, 2016).
- ⁵⁴ Diffusosi a partire dagli anni novanta, soprattutto nell'ambito della teoria queer, il concetto di "eteronormatività" designa l'esistenza di un canone di norme etiche, socio-culturali, giuridiche ecc. fondato sul presupposto che l'orientamento sessuale "naturale" sia quello eterosessuale e sulla corrispondenza tra sesso biologicamente inteso e genere; per un approfondimento si rimanda a Michael Warner, "Introduction: Fear of a Queer Planet", *Social Text*, n. 29 (1991): 3-17; e al numero tematico "L'eteronormatività tra costruzione e

riproduzione”, *AG About Gender. Rivista internazionale di studi di genere* 4, n. 7 (2015).

⁵⁵ L’opera è stata esposta nella mostra *La parola agli artisti. Arte e impegno a Milano negli anni ’70*, a cura di Cristina Casero ed Elena Di Raddo, tenutasi dal 24 settembre - 27 novembre 2016, presso il Museo d’Arte Contemporanea di Lissone.

⁵⁶ Nell’impossibilità, in questa sede, di dare conto in modo esaustivo del diffuso interesse internazionale per i rapporti tra arte e femminismo mi limito a indicare, a titolo esemplificativo, alcune mostre particolarmente rilevanti che hanno avuto vasta risonanza anche nel nostro Paese: *Wack! Art and Feminist Revolution* (Los Angeles: Museum of Modern Art, 2007); *Global Feminisms* (New York: Brooklyn Museum 2007); *Elles@centrepompidou* (Parigi: Centre Georges Pompidou, 2010); *Radical Women: Latin American Art, 1960–1985* (Los Angeles: Hammer Museum, 2017).

⁵⁷ Sauzeau Boetti, “L’altra creatività”, 55.