

# A PROPOSITO DI ARTE ITALIANA E FEMMINISMO NEGLI ANNI SETTANTA

di Ada De Pirro



Molto tempo dopo il rovesciamento operato da Duchamp circa lo statuto dell'oggetto artistico come prodotto esclusivo degli Artisti, le donne impegnate a vario titolo nel movimento di liberazione degli anni settanta lottarono contro il concetto che sembrava definitivamente seppellito di "genio", sostantivo maschile, come se la rottura con la tradizione figurativa operata dalle avanguardie non avesse scardinato uno dei principi dell'idealismo ottocentesco. *Sputiamo su Hegel* (1974) di Carla Lonzi è stato un atto di radicale negazione di una possibile conciliazione tra le parti che la portò ad abbandonare il mondo dell'arte in un'ottica di separazione dal genere maschile, fondando con Carla Accardi Rivolta Femminile. Gli anni settanta sono stati un decennio di travagliato passaggio sociale, politico e privato, talmente intenso che ancora oggi apre a domande circa l'interpretazione delle sue manifestazioni. Una questione non risolta riguarda l'individuazione delle differenze di genere nell'arte. A questo proposito, visto il carattere politico che assunse l'opposizione all'evidente subalternità delle donne anche nel campo artistico, di cui le tristi percentuali di presenza erano prova, è di primaria

importanza cercare di capire quanto e se le istanze femministe contribuirono a creare una reale diversità e utile per ricostruire un aspetto del clima culturale di quegli anni così drammatici.

Gli interessanti saggi di due giovani studiose, Marta Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni settanta* (biblink, Roma, 2013), e Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta* (postmedia books, Milano, 2013), fissano alcuni punti per la comprensione dei rapporti intercorsi tra alcune artiste, il movimento delle donne e la loro creatività. I due libri accolgono prospettive diverse, il primo è un'indagine accurata del difficile rapporto tra ideologia e arte vissuto a Roma, l'altro analizza in profondità l'uso del medium fotografico da parte di artiste italiane e straniere che hanno lavorato in Italia in quegli anni. I testi restituiscono la visceralità del dibattito che si venne a creare tra l'ala più oltranzista e quella più accomodante nei confronti di una creatività della differenza. Il saggio di Seravalli, corredato dalle interviste a storiche partecipanti a quel dibattito – le artiste Santoro, Weller, Ricciardi, Gerosa e la storica dell'arte Silvia Bordini – offre un percorso che porta a definire con certezza che un'arte femminista in Italia non fu possibile in quanto, a differenza ad esempio della realtà americana, da un lato l'ideologia creò diffidenza piuttosto che essere stimolo all'elaborazione di un'arte di genere con un suo apparato di critica e di mercato, e dall'altro le istituzioni artistiche rimasero sorde all'ingresso di nuovi soggetti sociali e politici. Le rivendicazioni espresse nelle piazze non produssero di fatto una reale alternativa all'arte coniugata al maschile a causa della negazione del lavoro solitario in favore del collettivo, come fu messo in evidenza da Anne Marie Sauzeau Boetti, ma al tempo stesso furono un motore per la presa di coscienza e la conseguente emersione di un numero molto maggiore di artiste donne. Un sottile rapporto osmotico si venne a creare tra l'uso liberatorio che fecero le femministe delle immagini e della scrittura e l'arte coeva che si muoveva tra Arte povera, concettuale e della nuova scrittura. Seravalli individua tre livelli di coinvolgi-



Controcopertina del numero 0 di "Effe", novembre 1973

per tutte le immagini: Nicole Gravier, *Mythes et Clichés*. Fotoromanzi, serie *Attesa*, 1976-1980



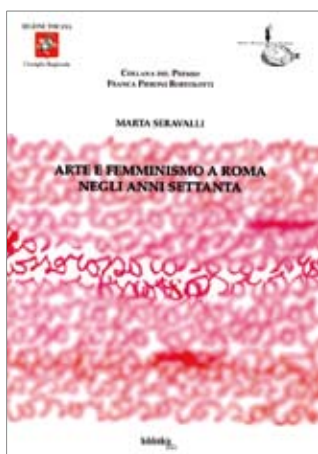
## JOHN BERGER E LO STUDIO DELL'IMMAGINE A 360°

di Paolo Aita

mento politico delle donne artiste e di alcune critiche d'arte che lavorano a Roma in quegli anni: le militanti che portano l'ideologia nelle opere anche in modo estremo (Oursler, Ricciardi, Santoro), quelle militanti che non lo fanno (Gut, Montessori, Weller) e quelle non militanti ma che accolgono alcuni temi e forme (Bentivoglio, Binga, Esposito).

Perna sceglie invece di analizzare opere definite comunque femministe perché politiche in quanto portatrici di valori "altri" fondati principalmente sulla differente sessualità. Centrare lo studio sulla fotografia ha per l'autrice una ragione storica – molto usata in quegli anni come forma autonoma o di documentazione di performance – e una relativa allo stretto rapporto che il medium fotografico creò con l'indagine tra corpo e identità femminile. L'aderenza tra opera e oggetto reale, indicato dalla fotografia, è per l'autrice utilizzato dalle artiste "femministe" al pieno delle potenzialità contribuendo al passaggio da neoavanguardia a postmoderno. L'allargamento ad altre discipline, come ad esempio la psicoanalisi, l'antropologia e la linguistica, consente di stabilire un'avvenuta sessualizzazione dello sguardo sul mondo.

La sua analisi parte dalla consapevolezza della "parzialità dello sguardo di chi scrive e interpreta la storia" e da quanto il tema del corpo e della sua rappresentazione sia stato centrale nel momento in cui si ha una presa di coscienza politica. Le opere di alcune artiste, oltre alle già citate, Monselles, Campagnano, La Rocca, Oberto, de Freitas, Gravier, Cerati, Mattioli, Woodman, sono lette alla luce anche di portati ideologici, come ad esempio quello fra "essenzialiste" e non, che rispondono comunque all'esigenza di sperimentare la differenza. Molti sono i temi affrontati, trattati puntualmente come quello dello specchio legato in alcuni casi a quello del frammento. Il tema del doppio e della frammentazione sono temi praticati dalle neoavanguardie e fatti propri dall'arte al femminile, concentrandosi sulle possibilità offerte dal mezzo fotografico che consente di avere uno sguardo allo stesso tempo oggettivo e partecipato.



"La nostra contemporaneità non nasce tutta in una volta, anzi è preparata e avviata da un lungo e difficile lavoro di tanti ricercatori. Sentiamo questi autori straordinariamente vicini, quasi profetici, oppure irrimediabilmente persi, distanti. Si potrebbero definire *classici inquieti*"

Lo studio dell'immagine ha certamente angolazioni molteplici, generate da atteggiamenti molto differenti tra loro. Se una prospettiva storica è necessaria, non si può escludere l'analisi contenutistica o gli altri metodi di indagine. Nel secolo appena trascorso si è spesso cercata una strumentazione scientifica con la quale decodificare l'immagine, per esempio lo Strutturalismo; al contrario nei periodi più recenti si ricerca attorno alle risonanze che l'opera produce dentro chi guarda, con uno scandaglio critico piuttosto ampio, soppesando le conseguenze che la presenza dell'immagine porta nella nostra vita, ed è l'atteggiamento di John Berger. Questo autore solo con grande fatica può essere definito un critico d'arte. In realtà è un umanista a 360°, che studia l'arte con lo stesso atteggiamento con cui ascolterebbe una confidenza, o darebbe un consiglio. Il fatto umano è al centro della sua ricerca, così i suoi strumenti critici si generano a partire da una sorta di disincanto nei confronti del sistema dell'arte, e di dubbio riguardo alla possibilità di esaurire tutto il dicibile sull'immagine. Infatti come discutiamo ancor oggi sulle eterne questioni dell'Umanesimo, allo stesso modo siamo perseguitati da immagini che entrano in intimità con noi, e producono delle conseguenze nel nostro modo di vedere, che si organizza secondo modi desunti dai quadri. Noi impariamo a guardare la persona amata attraverso i ritratti di Rembrandt della moglie, conosciamo la doppiezza dei sentimenti di un personaggio attraverso il nervosismo di una mano che in un quadro di Caravaggio è illuminata dalla sua tipica luce.

L'immagine è calata nella vita di chi guarda, e diventa parte di un bagaglio empirico molto ampio. Berger studia un ritratto come se si trattasse di una persona realmente incontrata, che ci parla della sua vita. Ciò ha anche conseguenze nel mondo delle parole. Se la pittura ha la possibilità di raccontare delle condizioni esistenziali come se fossero reali, quindi ha modo di rappresentare veridicamente i sentimenti, questa personificazione ha le sue conseguenze, così attraverso un quadro noi *vediamo* la distanza, *vediamo* l'abbandono, *vediamo* la solitudine. Attraverso la pittura noi possiamo essere sicuri che l'attività

di formalizzazione, tipica dell'uomo, e che non riguarda solo l'arte, sia un'attività cognitiva ancora possibile.

Per parlare di arte, volendo raccontare tutto l'universo umanistico che in essa è contenuto, viene utilizzata anche la poesia. Berger per essere ancora più aderente alla realtà dell'immagine si costringe a forzature di lessico e di stile tipiche della poesia e della sua incisiva capacità di esprimere, superando la descrizione dell'opera. L'avvicinamento critico all'opera si realizza con una scrittura che ha lo stile della lettera, perché ciò che così viene scoperto ha senso e valore solo se è un fatto umano che ci consente di vivere meglio con i nostri simili, dandoci gli strumenti per comprendere quei valori esistenziali che spesso sono più presenti nel mondo del lavoro e degli umili che nella cultura. La condizione dell'operaio è la rappresentazione del grande lavoro che deve essere compiuto da chi voglia rettamente e integralmente accostarsi all'immagine, che vive in un altro mondo, racchiuso da una cornice. Il mondo "vero", dei fatti, della stanchezza, della difficoltà, contro cui devono scontrarsi le immagini per verificare il loro valore, non è metaforico, così solo dopo la verifica della tenuta di un'immagine a confronto della realtà si può scoprire la sua efficacia nella rappresentazione dell'essere.

Pagine da *E i nostri volti, amore mio, leggeri come foto*:

"L'esperienza da cui nascono [le immagini] e che esprimono – un desiderio che si scopre antico come il mondo conosciuto, una tenerezza che si riconosce come fine del mondo, la riscoperta incessante e sempre nuova da parte degli occhi del proprio amore per un corpo noto – tutto questo viene prima delle parole e le oltrepassa.

La realtà, comunque la si interpreti, si trova al di là di uno schermo di cliché. Ogni cultura produce tale schermo, in parte per facilitare le proprie pratiche (per stabilire delle abitudini) e in parte per consolidare il proprio potere. [...] È qui, e soltanto qui, che l'artista moderno e il rivoluzionario si sono talvolta trovati fianco a fianco, ispirati entrambi dall'idea di abbattere lo schermo dei cliché."