

LA STORIA DELL'ARTE DOPO L'AUTOCOSCIENZA A PARTIRE DAL DIARIO DI CARLA LONZI - CARLA SUBRIZI

Introduzione. Interazioni per la storia dell'arte

Il confronto pone la necessità di fare della storia dell'arte una pratica più inclusiva e transnazionale. Procedere attraverso punti di vista radicati nell'attualità accanto alla continua riconsiderazione dei momenti seminali della riflessione sulla storia dell'arte, permette di far emergere aspetti contraddittori, le parziali adiacenze, i possibili recuperi.

Il femminismo negli anni settanta ha aperto una prospettiva che non smette di trovare risonanza in nuovi studi e ricerche. La relazione fra storia dell'arte, femminismo, psicoanalisi, post-strutturalismo ha determinato punti di vista e prospettive di studio che sono oramai note a livello internazionale. I diari di Carla Lonzi intitolati *Taci anzi parla. Diario di una femminista* sono stati scritti fra il 1972 e il 1977. L'autocoscienza è stata una pratica all'interno della quale intimità, storia, scelta politica del femminismo, condizioni traumatiche millenarie, forme inedite del tempo e scrittura abbiano trovato un modo di incontrarsi e di interagire inedito.

L'autocoscienza pone di fronte ad una esperienza radicale interiore, viene considerata la scelta politica e creativa fatta da una donna che nel dialogo incessante con altre donne ha portato ad un radicale ripensamento di tutto l'universo in cui aveva creduto, un profondo processo di trasformazione era in atto. La ricerca di sé avveniva nel dialogo e nella coralità con altre donne a partire dal femminismo: politica, contesti della cultura, relazione e partecipazione fra donne, considerazioni su se stessi, sulla storia e le sue mancanze. Carla Lonzi nasce a Firenze nel 1931, si laurea in storia dell'arte ed intraprende l'attività di critica e storica dell'arte, inoltre scrive su molte riviste e pubblica nel 1969 il libro *Autoritratto. La critica è potere* è un suo testo del 1970 con cui chiude la sua attività di critica.

Dall'arte verrà sottratto l'atto creativo da ricongiungere alla possibilità di pensare, fare e vivere creativamente. La creatività per Lonzi consente di produrre rovesciamenti, mutamenti di prospettiva, uso della parola che nella decostruzione e ricostruzione del discorso mette in opera la possibilità stessa di dire altro. La creatività si identifica nella capacità e nel desiderio di generare e dare vita al pensiero. L'autocoscienza divenne il

lavoro per riconnettere i fili di esperienze vicine e lontane, dal punto di vista del presente.

I diari di Lonzi sono un documento essenziale di quella esperienza che fu il gruppo di Rivolta Femminile, fondato nel 1970 da Lonzi assieme a Carla Accardi e a Elvira Banotti. Nel dialogo con altre donne rimettevano in gioco la storia e un intero sistema di reiterazioni e condizioni traumatiche.

«La donna non accetta i meriti di un'altra donna, solo all'uomo li riconosce. Qui è da ricercare l'origine dei traumi a catena e dell'impossibilità di andare avanti». (Taci, anzi parla)

Lonzi traccia una lunga storia di assenze, quanto resta impresso nelle pagine dei diari non smette di essere attuale. I diari sono costruiti cronologicamente, dal 1972 al 1977, nelle pagine vi è una simultaneità che pone anacronisticamente fatti ed esperienze lontani e vicini su uno stesso piano. L'apparente cronologia delle date non corrisponde ad una reale cronologia di quanto raccontato. Nei diari si scorge quel pensare e ripensare che costituisce un punto di riferimento. Appare una frammentazione che è la possibilità di sfuggire a una qualsiasi forma di linea unidirezionale del racconto. Dall'iniziale interesse per l'arte, dalla scelta successiva del femminismo con il gruppo di Rivolta Femminile, dalla consapevolezza che la nascita e la crescita della soggettività femminile dovesse avvenire allontanandosi da ogni forma ideologica della cultura e del mito, dal rapporto con l'artista al rifiuto del rapporto artista-spettatore, le questioni si intrecciano. Come è possibile pensare una storia dell'arte dopo l'autocoscienza? Per autocoscienza intendiamo storie identitarie che trovano il loro punto di forza nella condivisione delle medesime circostanze di vita rintracciate, anche a distanza, in una storia dalla quale la donna è stata esclusa da millenni. La pratica dell'autocoscienza all'interno del gruppo di Rivolta Femminile costituì un passaggio fondativo per una radicale trasformazione epistemologica fino all'arte e ai sistemi della cultura che si riconfiguravano come risultati di una lunga reiterazione di modelli patriarcali dai quali proprio la donna era stata esclusa. L'autocoscienza divenne il laboratorio di una radicale rottura dei confini che definiscono gli ambiti disciplinari.

Lonzi fece una scelta radicale: l'assenza dai momenti celebrativi della manifestazione della creatività maschile. Il corpo e la sessualità erano i punti di partenza per ripercorrere la storia di una differenza. La loro interconnessione è dunque anche il punto di avvio.

« Il femminismo non è solo rabbia, denuncia, ma anche autocoscienza e liberazione. »

Liberare se stessi e le forme istituzionalizzate del sapere ha reiterato lunghe e forse incalcolabili perdite che se non possono essere recuperate, possono essere il punto per capire quali meccanismi storici e culturali le avessero generate e mantenute nel tempo.

Alla storia dei grandi protagonisti, non dovrà essere affiancata né sostituita la storia delle protagoniste. Il nodo cruciale per la storia dell'arte è indagare sulle costruzioni che i metodi e gli strumenti che sono utilizzati e sono considerati imprescindibili punti di riferimento, producono.

L'autocoscienza è considerata come un'esperienza senza confini, nella quale si andarono a intrecciare tempi, spazi, storie, senza più la necessità di dover definire a cosa appartenessero: a quale tema o settore.

Quest'ultima fu la pratica di una forma del pensiero che provava a varcare le soglie di stereotipi, reiterazioni, linee di continuità della storia.

Il dialogo sostituiva qualsiasi forma di monologo e di pensiero autoreferenziale. L'autocoscienza non produsse una teoria ma permise di immaginare la critica di ogni sistema teorico, quando questo diventa un definito insieme di formulazioni logicamente coerenti.

L'altro diventava la forma speculare attraverso la quale porre uno sguardo lucido sul mondo. Nella relazione che si rivelava attraverso l'autocoscienza, sensazioni, ricordi emersi ecc. cominciavano ad allentarsi e rivelavano le medesime dinamiche presenti nei sistemi della cultura.

PRIMA PARTE. LA STORIA E LA SUA SCRITTURA

1. L'illusione della storia

Lonzi enuncia che il tentativo di una qualsiasi ricostruzione della storia è sempre un'illusione.

La storia si configura come una dimensione temporale differente.

L'arte e la sua storia sono sfaccettature di ciò che Lonzi chiama inganno.

«Quello che mi disturba nell'artista è il ruolo di protagonista che richiede uno spettatore»

Lonzi ha scritto moltissimo sull'arte, voleva divenire parte del processo creativo da cui l'opera nasce. Il rapporto fra artista e spettatore diventa sempre più importante per lei, fino al punto da non capire che funzione potesse avere il critico se non quella di interrompere una comunicazione profonda e autentica. Il sistema dell'arte, le parole della critica e i suoi riferimenti sono segni di metodologie che rispondono a sistemi discorsivi ormai superati. Già in *Solitudine del critico* nel 1963, scriveva:

«La critica ha mantenuto ed esteso alla contemporaneità, criteri di assolutezza idealistica veramente controtempo.»

La venuta al mondo di una nuova forma di soggettività avrebbe potuto portare a una nuova forma della storia e della sua scrittura, attraversata da un altro tempo storico discontinuo e non più lineare.

Paola Di Cori notava come la forma di temporalità del femminismo risulti asincronica ovvero intermittente e senza punti di convergenza su uno stesso piano temporale. Lei si riferisce a due tempi: quello ciclico e ripetitivo imposto dalla biologia e quello monumentale e sovranaturale espresso nel culto della maternità e nei miti di resurrezione.

Una nuova concezione della temporalità doveva farsi strada a partire dalla definizione di una differenza, situata nel corpo e nelle scansioni della vita della donna. Le ragioni del suo disagio Lonzi le scopre nel femminismo in un percorso in cui la sfera personale si connetteva con quella della ricerca di sé che è sempre un sé collettivo. Tale consapevolezza costituisce il punto di partenza per mettere in pratica attraverso l'autocoscienza la ricerca e la realizzazione di una forma di soggettività inedita e imprevedibile. A partire dal 1972 l'autocoscienza permette a Lonzi di considerare la storia, anche dell'arte, come un discorso culturale che fa parte di un sistema dal quale si senta estranea. L'estraneità da quel contesto la spinge alla ricerca di un'altra maniera, che negli anni dell'autocoscienza significa rivolgersi a se stessa. La narrazione si sviluppa attraverso percorsi labirintici, ogni racconto è sempre parte di un racconto più ampio.

La critica che Lonzi rivolge ai sistemi istituzionalizzati della cultura emerge attraverso i molteplici testi che nei diari insistono su tali questioni.

Un'ipotesi consiste nel far diventare l'autocoscienza la possibilità per configurare l'altra maniera di fare storia. Questa ha costituito il modo per accorgersi delle tappe molteplici di un pensiero differente. Dalla critica alla storia, dalle frustrazioni che scopre nei sistemi e nei gesti istituzionalizzati della cultura, nel dialogo con altre donne sui vissuti ed esperienze realizzate, emerge una differenza: un'altra maniera di fare storia connettendo il già conosciuto con l'imprevisto. Nel pensiero autocoscienziale o autocoscienze si ha modo di dare forma a quella giustapposizione inedita, nella quale possono abitare la simultaneità e l'anacronismo temporale. La storia può diventare un insieme dinamico di idee. Ogni operazione di giustapposizione e montaggio di questo genere diviene simile a ciò che aveva pensato Walter Benjamin, secondo Hannah Arendt, ovvero a un'attività rivoluzionaria. La scelta di situarsi al di fuori dei sistemi istituzionalizzati della cultura significa sottrarsi dalla cultura quando questa è il risultato di un sistema irrigidito nei canoni che hanno modellato il suo corso ed è una scelta parallela al situarsi nel femminismo. L'autocoscienza è quanto necessario per ritrovarsi come soggetti. Nel 1971 Linda Nochlin nel suo articolo *Why Have There Been No Great Women Artists?* poneva il punto di partenza di una interrogazione della storia e le sue assenze che molte studiose e storiche dell'arte avrebbero assunto come paradigma. Carla Lonzi dal 1970, sceglieva di allontanarsi da una lunga storia costruita sulle celebrazioni della cultura maschile. L'affermazione di Lonzi «lo l'arte non la capisco più» richiama il suo gesto radicale: un niente che è il punto zero dinamico, nel quale ci si ritrova dopo aver messo in discussione tante certezze.

2. Sulle influenze

Il diario permette la frammentarietà dei ricordi, della riflessione, del pensiero stesso. La scelta del diario è quella di un gesto di libertà: l'intersoggettività, l'ascolto, il montaggio sensibile di più storie. *Taci, anzi parla* sfugge sia alla considerazione di una scrittura intima sia a quella di annoverarlo fra le opere di una letteratura di genere. La scrittura di Lonzi serve a riconoscere piani comunicativi e del dialogo. Che Charlotte Brontë o Emily Dickinson non facciano parte dei punti di riferimento attraverso i quali la storia costruisce le sue fasi per arrivare al presente, è un interrogativo che Lonzi si pone.

Charlotte Brontë perde la madre, vive in condizioni igieniche e di vita precarie e inaccettabili che provocano la morte delle sorelle. La sua salute resterà danneggiata per sempre. Nel suo romanzo *Jane Eyre* l'autobiografia si intreccia alla riflessione critica rivolta ad una società ostile. Emily Dickinson limita invece i suoi rapporti con il mondo esterno erano assai ridotti. Non ebbe riconoscimenti della sua opera in vita. Se è l'idea del genio a definire l'importanza e l'opera di coloro che resteranno i punti di partenza di percorsi significativi della storia, anche dell'arte, questo non poteva avvenire per le donne. La storia dei geni femminili è pressoché inesistente, questo non era il punto per Lonzi. La donna non avrebbe dovuto ambire ad essere inclusa nella storia dei grandi protagonisti già fatta, né avrebbe dovuto ambire a divenire lei stessa un genio di successo ovvero una protagonista. La deviazione o l'assenza delle influenze genera l'instaurarsi sia di processi di inferiorizzazione che di marginalizzazione. Una serie di ricerche negli ultimi quaranta anni ha avuto il merito di avviare la difficile impresa di recuperare la ricerca e l'opera di artiste, scrittrici, poetesse. Rozsika Parker e Griselda Pollock nel loro libro *Old Mistresses* nel 1981, ponevano la domanda sul perché la figura dell'artista nella storia dell'arte fosse stata identificata nella figura dell'uomo e perché al soggetto maschio e artista fossero state attribuite le qualità del talento e del genio. Quello che potrebbe essere definito caotico o senza un ordine temporale, è l'esito di un libero uso dell'associazione che mescola, rende interattiva ogni parte dei testi del diario. La difficoltà di definire opere come queste da un punto di vista storico-artistico, deriva dal fatto che tutto al loro interno si mescola. In questa concatenazione libera di frammenti, che nell'autocoscienza insiste sull'obiettivo di prendere coscienza e con essa di prendere la parola, il diario di Lonzi non è un'opera letteraria, né filosofica, né teorica. I nomi fittizi sono utilizzati per non coinvolgere nel suo racconto persone specifiche ma soltanto le storie. L'oralità dell'autocoscienza e la scrittura come possibilità di continuare quel processo di ricerca e pensiero, avevano messo in evidenza una forma del pensare e del raccontare libera. Il femminismo fu la presenza politica più importante degli anni settanta.

3. La creatività: forme di un mito

«Il destino imprevisto del mondo sta nel ricominciare il cammino per percorrerlo con la donna come soggetto.» (Carla Lonzi, sputiamo su Hegel)

Divenire donna come soggetto non può coincidere con l'emancipazione quando questa significa partecipazione ai medesimi sistemi dell'ideologia e della cultura istituzionalizzati. All'arte viene sottratta quella che è la sua componente costitutiva, la creatività, da sempre identificata con l'artista imprescindibilmente di genere maschile. La scrittura indaga, frammenta, racconta e permette di sommuovere coordinate spaziali e temporali della storia e di se stessi. Il rapporto artista-spettatore è quello nel quale Lonzi riconosce l'instaurarsi di una dinamica tra la creatività dell'artista e chi con essa cerca di entrare in relazione (lo spettatore), restando tuttavia in una posizione di inferiorizzazione. Lonzi si accorse di poter ripercorrere, attraverso il femminismo e l'autocoscienza, una lunga storia millenaria di processi di inferiorizzazione. Lo spettatore vive una posizione di subalternità. Nei primi anni dei diari la creatività è associata al mondo maschile, all'artista che crea realizzando l'opera d'arte.

L'autocoscienza così difficilmente comunicabile, apre la strada per capire come in quella pratica di sommovimento delle coscienze, nel dialogo, non era solo una forma di soggettività nuova ad affacciarsi.

Nei contesti della cultura, quando la cultura diventa un sistema che sostiene e promuove le sue regole, la creatività si riduce a una risorsa attribuita ad alcuni che potranno essere soltanto affiancati da altri che ne divengono spettatori. Attraverso l'autocoscienza fu possibile incontrare tuttavia le tracce antiche di tali processi. L'atto creativo era necessario per produrre gli sconfinamenti tra l'intimo e il politico.

Per produrre la più autentica azione politica, come il femminismo, bisognava non soltanto riconoscere la propria differenza: bisognava inventarla, immaginarla a partire dal corpo e dalla sua differenza.

Il punto di partenza, ovvero l'azione politica di far parlare il linguaggio e di dare voce all'inespresso, prendeva le distanze da una storia fatta di processi di esclusione. Il politico doveva riconciliarsi con il desiderio e la parola con sottratto al tabù della sessualità e del suo divenire.

Con l'autocoscienza, nel femminismo, si aprì uno spettro critico e politico radicale che si posizionava al di fuori dei sistemi della cultura: sottraendosi a ogni forma del mito e della mitizzazione che sono prodotti all'interno dei

processi istituzionalizzati della cultura. La deculturalizzazione è uno dei concetti più complessi. L'operazione di sottrazione da quei sistemi non può prendere la forma di un distacco netto.

Tale processo non è incolume e il dolore che emerge dalla consapevolezza così come dalla presa di coscienza, porta anche a riconoscere la condizione traumatica connessa a esperienze nel contesto psichico e mentale di una donna che riflette trasversalmente sulla sua vita.

Solo attraverso la libertà che man mano si conquistava attraverso l'autocoscienza potevano essere riconosciute tutte le relazioni inautentiche, le distorsioni sociali, gli inganni nascosti sotto il termine arte.

Barthes con *Il grado zero della scrittura* nel 1953, era stato il punto di partenza di un percorso all'interno delle forme della scrittura, dei segni e delle loro articolazioni. La sua indagine lo aveva portato a cercare oltre il segno, i vuoti, le assenze, le zone neutre e il silenzio nelle intersezioni dove la scrittura si congeda dalle forme prestabilite.

Nel 1955 Maurice Blanchot, in *Lo spazio letterario*, avrebbe parlato della scrittura come una perdita dell'essere, verso la definizione di una dimensione impersonale e neutra, in cui il soggetto/io passa all'egli e dove le cose ridiventano immagini, le immagini allusioni, la forma diventa assenza, coincide con l'informe in cui l'assenza è apertura sul vuoto della dissimulazione. Barthes ha concepito la scrittura come una funzione dinamica e propone una operazione di continuo transito, dalla teoria al testo e dal testo alla teoria, verso la costruzione incessante ma sempre precaria di un metodo. L'esempio fondamentale di questa funzione della parola Barthes la darà nel 1957 nella sua riflessione sul mito.

Il testo *Miti d'oggi* affronta i temi dell'immagine e dell'immaginario, del messaggio e della comunicazione, affronta la riflessione sul senso e la forma e sulla loro ambiguità. La forma non sopprime il senso, lo impoverisce e dalla perdita dell'autenticità del senso che la forma consolida, nasce il mito. L'azione introdotta dall'autocoscienza non può concludersi. Nella silenziosa discesa c'è la spinta a riconoscersi nell'altra come necessità di uscire dai confini dell'io, e soprattutto c'è la creazione di un soggetto che diviene e arriva a riconoscersi esistenzialmente, senza la necessità di sposare cause o ricevere gratificazioni illusorie.

La vita diventava l'esito di questo atto creativo: una nascita dolorosa di un venire al mondo che deve recidere molti legami e situazioni che si sono prolungate per millenni. Spostare l'arte nella vita non era così semplice.

« (...) Per la cultura maschile ci sono vari modi per sconfiggere le donne: ignorare sistematicamente la loro voce autentica, gratificare come femminismo qualcosa che rientri nella cultura corrente e di cui farsi paladini, scegliere come femministe ufficiali e mediatrici delle donne tutte quelle che si siano poste come portavoce tra le donne e la cultura. Insomma la cultura maschile opera in senso coloniale, sotto culturale: decide qual è il femminismo da dichiarare tale. Il giudice è sempre l'uomo: la sua società, la sua cultura (...).» (Carla Lonzi, Taci anzi parla)

4. Le parole e la scrittura: congedarsi dall'ideologia

Gli anni del femminismo coincidono con una parte significativa politica dell'Italia degli anni del secondo dopoguerra e poi del fondamentale decennio degli anni settanta. In quanto storia ha trovato le sue forme e modi di intervento in diversi campi della cultura: arte, filosofia, psicoanalisi, cinema, poesia, letteratura. La cultura stessa era comunque considerata l'enorme contesto all'interno del quale le forme patriarcali del potere e del pensiero si erano andate nel tempo sistematizzando. L'irruzione del femminismo attraverso la nascita di gruppi, movimenti, dichiarazioni radicali, impresse una direzione nuova alla storia stessa attraverso la ricerca della differenza del pensiero e della pratica politica delle donne. La premessa fu sin dall'inizio identificata nel mettere a fuoco il prendere coscienza di una differenza. Dalla metà degli anni '60 le donne cominciarono a costituire una nuova visione del mondo e della cultura, la loro organizzazione è in gruppi: Demau e Rivolta Femminile. I rapporti transnazionali che esistono tra questi momenti sono quanto mai necessari da ricostruire. Queste organizzazioni nascono con l'intento di manifestare e rendere una pratica attiva il nuovo punto di vista del femminismo. Alcune differenze sono alla base di queste realtà: Demau è già legato alla politica, Anabasi ai movimenti del 1968, Rivolta Femminile è invece meno legato alla politica e netto nell'affermare l'importanza della scelta del separatismo del comunicare solo tra donne. Nel manifesto di Rivolta Femminile si sottolinea l'importanza di fare gruppo fra donne. Il femminismo italiano non può quindi essere storicamente connesso con i movimenti politici, deve essere messo in relazione invece con quell'intrecciato panorama di rivendicazioni che avevano origine da gruppi di donne che cominciarono a prendere la parola nello spazio

pubblico. Il Manifesto di Rivolta Femminile, *Sputiamo su Hegel* sono tra i primi testi esemplari in cui si ponevano le premesse di una urgenza storica. Il femminismo fu una delle forze di cambiamento più interessanti degli anni settanta. Dall'arte, alla cultura, rivendicazioni e denunce si sollevavano attraverso i manifesti, le pubblicazioni, la nascita di riviste o piccole case editrici. Le connessioni e gli scambi segnano un punto di svolta. Il Manifesto di Rivolta Femminile dichiarava dunque la necessità di confutare i sistemi di potere rappresentati dalle forme del patriarcato che sono divenute storicamente le basi stesse della società organizzata.

« (...) La forza dell'uomo è nel suo identificarsi con la cultura, la nostra nel rifiutarla.»

Il femminismo è stato una prospettiva nuova, mai esistita con quella radicalità e necessità di affermarsi, ha conciso con la costruzione di un punto di vista che provava a ribaltare molte delle logiche sulle quali si era edificata la storia, come dice Lonzi, di millenni. Il femminismo è una presa di coscienza, che in quanto tale, non appartiene a un tempo storico ma un tempo psichico e mentale. Per Rivolta Femminile fu la pratica dell'autocoscienza a costituire la possibilità concreta per capire come anche le forme dell'ideologia o le strutture stesse della cultura patriarcale, fossero da considerare non soltanto da riconoscere e rifiutare. Il corpo, gli immaginari, la sensibilità dovevano trovare la possibilità di una nuova espressione. Si poteva rinascere da subito come soggetti all'interno di un inedito e rivoluzionario scambio fra donne. Attraverso la parola dell'autocoscienza si cercava di prendere le distanze dai dizionari della cultura, si proponeva una scoperta nuova di sé a partire dal riprendere coscientemente la parola. Il dialogo, nella parola detta, orale, tra donne, perdeva il timore di esprimersi, di incorrere nel giudizio. La sessualità, il proprio corpo erano al centro di tale sconvolgimento. La scrittura dell'autocoscienza oltre ad essere l'esito di un pensiero che si costruiva nel dialogo fra più donne, era per Lonzi la possibilità di attraversare e sciogliere quello stato di concentrazione fortissima che l'aveva assorbita giorno dopo giorno. Anche l'arte è un contesto istituzionalizzato e come in ogni altro ambito della cultura, le relazioni che si producono al suo interno, le forme del pensiero divengono gesti consunti

e stereotipati. Il denominatore comune in base al quale definire le tendenze nell'arte, il talento, la ricerca del successo e le strategie per raggiungerlo, le influenze, l'evoluzione e il progresso nell'arte, le forme di scrittura, il mercato, sono alcuni degli aspetti che hanno fatto della storia dell'arte uno dei sistemi della cultura.

«Per Carla Lonzi l'autocoscienza è la pratica che realizza una sorta di analisi interminabile, che produce via via lo scavo dentro di sé e insieme l'accumulo fuori di sé.» (Maria Luisa Boccia)

Lonzi afferma che si è rivoluzionari se si è se stessi.

Gli scritti sull'arte fra il 1955 e il 1970 sono scritti intelligenti e talvolta originali per le riflessioni che rivolgeva al mondo dell'arte di allora.

Tra il 1970 e il 1972 la scrittura è più audace: il bisogno è non accettare più alcun compromesso e di liberare le forme del discorso il quale doveva essere smontato e immaginato nuovamente attraverso un atto creativo.

Bisognava infatti rimettere in tensione il corpo e le sue pulsioni.

In *Sputiamo su Hegel* si fa strada anche un processo ulteriore di allontanamento dalla cultura patriarcale, in quella che definisce la deculturalizzazione che si basa sulla mancanza della necessità ideologica.

La famiglia definita come il suo campo di sterminio, il conflitto con il padre, le false situazioni sociali che sembrano dare il riconoscimento, la reiterazione del trauma nelle relazione che dal padre si trasformano in quelle con l'uomo con cui da adulte si entra in relazione.

L'amore, la sessualità, il trauma che emerge tra le parole recupera un tempo dove i fili della storia si sono spezzati. La scrittura

dell'autocoscienza permette di cogliere in diretta il divenire di un pensiero che cerca, trova, rintraccia, collega e scollega in un corpo che attivamente partecipa a tale processo. Lonzi individua eventi e rimozioni,

comportamenti psichici e scelte non solo riguardanti se stessa.

Nonostante legga Freud, Lacan, Jung, afferma che la parola dell'autocoscienza non è quella della psicoanalisi:

l'autocoscienza non è una cura e non deve diventare una terapia.

Lo scrivere per Lonzi, è strumento necessario per fermare i pensieri, coordinarli e renderli comunicabili. La parola è il ponte che connette storie e oblii. In *La révolution du langage poétique*, Kristeva cercava l'identità

differente del linguaggio femminile e la trova in questa distinzione: il

linguaggio della donna si presenta come semiotico a differenza di quello maschile strutturato su un piano prevalentemente simbolico.

La rivoluzione poteva avvenire a partire da un ricongiungimento: con il mondo affettivo del corpo. Kristeva vedeva in questa relazione fra corpo, linguaggio e affetti la possibilità di costruire un'altra forma di spazio del testo, performativo e restato fino ad allora inesplorato.

Kristeva riconosceva in tale spazio rimosso del linguaggio la possibilità di una trasformazione non soltanto nel senso di una scrittura altra ma anche di una scrittura affettiva in quanto sottratta all'ordine e restituita al corpo.

Carla Lonzi con le sue poesie aveva sperimentato la possibilità di una scrittura libera dai condizionamenti. Il punto in cui la deculturalizzazione, il ridare senso e la ricerca attraverso l'autocoscienza si incontrano.

Lonzi nomina citando Kristeva la "piccola verità": il luogo anche questo non del senso ma del sensibile dove le grandi verità dell'ideologia si annullano perché non hanno più la ragione di esistere.

5. A distanza. Legami intergenerazionali

L'autocoscienza è stata una pratica all'interno della quale la scelta politica del femminismo, l'intimità, la storia, le condizioni traumatiche millenarie si accordavano in una medesima prospettiva. Nella lettura del diario, il ruolo speciale e attivo lo ha il lettore. Il lettore si trova a fare esperienza di entrare in una sintonia a distanza con le parole e i fatti, i concetti, le riflessioni raccontati. I diari sono in grado di sollecitare ricordi, sensazioni e di far riemergere fatti che si ha l'impressione appartengano anche alla propria condizione di vita. Spinge al confronto. L'ipotesi proposta è che la storia dell'arte possa assorbire nella sua pratica quel sistema di adiacenze e cortocircuiti. Il diario sperimenta le forme di temporalità non lineari, fa del passato e del presente una sola dimensione temporale. Il passato torna ad essere attivo nel presente, ed è sempre nel presente che il punto di vista si colloca. I diari sono simili ad un'esperienza post-traumatica, quando il trauma è la coscienza di una lunga storia di perdite e omissioni.

L'idea di una feconda e proficua interazione fra storia dell'arte e autocoscienza ha posto la premessa di una ulteriore riflessione: quella che riguarda non le opere ma l'apparato storico-critico che ad esse si rivolge. Può essere quindi pensata una storia dell'arte che intenda la ricerca riguardante un'opera o un artista o un gruppo di opere in modo diverso. Nell'interazione fra femminismo, creatività, scrittura e ricerca di sé,

in una storia che partiva fra donne, da un punto zero, si suggeriva l'ipotesi di una differenza che poteva divenire il punto di partenza di un'altra maniera del racconto.

SECONDA PARTE: CASI STUDIO

Si considerano artiste che hanno affrontato con il loro lavoro questioni nodali nella prospettiva di un intreccio fra società, arte e movimenti politici del pensiero e delle immagini. L'arte femminista riduce in una definizione un campo troppo vasto di desideri, immagini e parole.

1. Oltre il canone modernista. Carol Rama

1936 è l'anno al quale risalgono le prime opere di Carol Rama, artista nata a Torino nel 1918 e scomparsa nel 2015. Le tendenze dominanti non la interessano e la sua scelta consiste nel muoversi a partire da una coraggiosa libertà. Non si forma in accademia, frequenta lo studio di Felice Casorati. Dinanzi a opere come *Nonna Carolina* o *Appassionata* tra il 1936 e il 1940 è importante domandarsi da dove vengano quei personaggi. In Carol Rama possiamo individuare una ricerca sul corpo, sul genere e sulla sessualità. Il corpo costituì l'aspetto dirompente non soltanto nella storia dell'arte ma anche della narrazione modernista di tale storia. Un aspetto essenziale per affrontare come Carol Rama abbia espresso una posizione radicale nei confronti della storia, si può trovare nella relazione fra corpo e sessualità. Il nodo è questo: la crisi di una certa concezione della storia coincide con una sempre maggiore presenza del corpo, fisico e sensibile, nell'arte. La presenza del corpo trova un punto nevralgico di espressione e inedita concezione proprio nell'opera di Carol Rama. Lei ha costituito un'eccezione, creando immaginari innovativi, costituendo un punto di crisi della modernità. Si inserisce al suo interno come un momento di intralcio: non partecipa alle linee di sviluppo della storia dell'arte di quei decenni e per tale indipendenza della ricerca, la sua opera non è potuta diventare un caso studio esemplare di un sistema di influenze. Soffermandosi sulle sue opere e cercando di leggervi concatenazioni inarrestabili di una riflessione su se stessa, il suo tempo, i suoi umori, lo scenario cambia. Attraverso il suo lavoro esprimeva il momento storico senza allinearsi a tendenze o scuole dominanti.

Una complessa trama di sentimenti e condizioni traumatiche si intrecciano nel linguaggio dell'artista che pone in crisi il sistema storico-critico che lo produce. Carol Rama vive una delle epoche più difficili della storia italiana: fascismo, Mussolini, leggi razziali. Parla invece di erotismo, di passioni, di dolore come condizione imprescindibile: afferma che dipinge per guarirsi. Ha inventato un vocabolario di colori, figure, materiali. Ha avuto la capacità di liberarsi da modelli e tendenze, andando controcorrente.

Un primo esito fu la censura imposta nel 1945 in occasione della sua prima mostra a Torino, presso la Galleria Faber: aveva esposto una serie di acquerelli in cui le donne erano raffigurate in posizioni oscene e amputate.

Soggetti imprevisti

Nonna Carolina è un acquarello su carta del 1936. Ci sono sanguisughe, scarpe ortopediche di legno; la nonna sorride ed è in una posizione che sembra rivolgersi senza timore allo spettatore. Si presume vecchia dai capelli bianchi. Le forme delle scarpe si assemblano intorno alla figura come un sogno. Potrebbe ricordare le prime opere di assemblaggio degli anni sessanta. L'accumulo di scarpe intorno al corpo ci parla di uno spazio claustrofobico che però non sembra opprimerla. Prima contraddizione: claustrofobia e serenità seppur calata nei panni di un'eroina tragica. Le sanguisughe formano una collana: l'incubo e il pericolo divengono oggetto decorativo. La nonna è una giovane forse improvvisamente invecchiata.

Appassionata del 1940 permette di ripercorrere alcuni aspetti del lavoro dell'artista e di interrogarci sulla storia dell'arte.

Il 1979 è l'anno di una mostra importante alla Galleria Martano, nella quale presenta dodici opere. Con Carol Rama una possibile contestualizzazione della sua opera è possibile cercando di capire cosa motivasse il suo lavoro e come una ricerca su temi e questioni allora paradossali indicasse invece l'esplorazione di questioni di grande sensibilità. Rama è stata critica nei confronti di molti aspetti del suo tempo. Inventò un immaginario dissidente, critico e indipendente. Le sue donne, come *Appassionata*, soffrono ma hanno lingue taglienti, hanno corpi a pezzi, trasformano la sofferenza in passione, nonostante a pezzi sono comunque appassionate ed energiche. La censura non fece retrocedere Carol Rama dalle sue idee: continuò a dipingere donne che si toccano i genitali, che mostrano senza paura la

sessualità e nel 1963 realizza *Pornografia*: molteplicità di protuberanze delimitano una sorta di schizzo organico.

Carol Rama sceglie l'erotismo come energia necessaria per nutrire il desiderio e il proprio linguaggio che è anche alla ricerca della propria impreveduta soggettività.

Appassionata è un acquerello su carta di piccolo formato.

Una donna è distesa su un letto di contenzione metallico, il letto è di ferro.

Il corpo, quasi senza vita, è ridotto a una zona di colore rosa quasi trasparente. Le cinghie di contenzione sono aperte e quindi l'immobilità non dipende da un'effettiva costrizione. Le rotelle del letto sono diventate pesi. In altre opere degli stessi anni, i corpi sono deformati, amputati, gracili o trasgressivi. Il corpo spesso è colto in posizioni che espongono i genitali o defecano mostrando la schiena a chi guarda come in *Marta*.

Ci sono altri letti vicino a quello dove è distesa *Appassionata*: letti vuoti in spazi anch'essi vuoti attraversati da cinghie e fibbie. Lo spazio è costruito attraverso questo intreccio di elementi curvilinei.

In *Presagi di Birnam (scultura)* l'elemento cinghia è sostituito dai copertoni della bicicletta afflosciati su un cavalletto di ferro.

Lo spazio in *Appassionata* non è caratterizzato o identificabile.

La dimensione del tempo è sospesa. Questa e le altre donne dove l'identificazione con l'animale rappresenta quella con la morte, il dolore e la malattia hanno a che fare con uno stato d'animo traumatico che coincide con una particolare percezione della vita e del mondo che sceglie il vuoto o la solitudine come libertà.

Il ricordo del trauma

Rama lavora sul trauma personale e collettivo. Il trauma è alla base della formazione della soggettività e con essa degli immaginari.

Chi guarda avverte di essere complice di quel medesimo stato d'animo. Le immagini e gli immaginari di Rama provengono da lontano: la pittura etrusca, pittura di età greca e romana. Il dolore è percepito senza che se ne sappia individuare una localizzazione e si riesca a descriverlo.

La potenzialità dell'immagine può riuscire a mettere in comunicazione immaginari e memoria a distanza, immagini ponte ovvero immagini che nascono tra storie che non ci appartengono e quanto invece è più conosciuto. L'arte riesce a dare forma al racconto della sopravvivenza del trauma. I corpi amputati, gli spazi vuoti che rendono anacronistici i suoi

dipinti, coincidono con una ricerca sull'intimità con la quale si è invitati a compiere un processo di identificazione. Rama sposta l'equilibrio e prova il disequilibrio fra generi e forme della soggettività.

In *Proibito* del 1944 la donna con scarpette nere è nuda e a gambe aperte mentre un cavallo, con criniera e coda molto folte, si scatena con la lingua rossa che esce dal muso, in una specie di danza che porta a scomporre l'andatura o l'equilibrio. La possibile identificazione fra donna e animale è presente.

In *Melodramma* una serie di teschi gravitano nel vuoto, ricorda una vagina avvolta in accumuli di piccolissimi granelli. Negli anni sessanta il bricolage ricorreva a materiali diversi su superfici perlopiù di un solo colore, determinando un cambiamento. Rama usa piccoli elementi concreti e li accumula o li disperde sulla superficie. Utilizza perle, unghie, fili elettrici, occhi di vetro come elementi di un alfabeto che estremizza i termini stessi di un linguaggio che parla di fisicità. Nel 1980 nella *Macelleria* è presente una donna con la lingua rossa al di fuori della bocca e con un coltello in una mano: tiene con l'altra mano la testa di un maiale il quale non sembra soffrire. L'intera scena parla di ebbrezza, animi consapevolmente irriverenti, non perché trasgrediscono ma perché agiscono in libertà.

Le opere di Rama raccontano generi indefinibili, le relazioni fuori norma. Gli organismi mutano e con essi gli oggetti e i materiali. Gli aspetti mostruosi trasformano i corpi con essi anche gli immaginari.

L'intersezione fra umano e animale, tra donna e animale, tra divenire donna e divenire altro, diventano non soltanto costanti di un vocabolario che parla del corpo ma anche la possibilità di legarsi a questioni di genere: come il corpo diviene altro, diviene uomo e donna e diviene fatto culturale.

Soggetto si diviene. La mucca pazza

Rama ha aperto un varco sulla superficie del visuale. Le sue immagini narrano la ferita, la passione, il dolore, la contenzione e aprono lo sguardo sul dolore della visione menomata. Ha provato a cercare forme della sessualità per l'avvio di un processo: il divenire donna. Ha infranto la superficie della rappresentazione e ha rimesso in scena la follia, la sofferenza e il dolore. La crudeltà risiede nella volontà di mettersi a nudo, di scoprire il proprio dolore, di togliere il segreto dalla sua dimensione privata e tentare di stabilire una diversa relazione con il mondo.

L'erotismo e il godimento sono i punti nodali di un processo di identificazione. Nel 1996 è la televisione a diffondere la notizia di una malattia che colpisce le mucche. Carol Rama è colpita da alcuni aspetti: la sofferenza e l'agonia dell'animale. Lei arriva a identificare i tremori e gli spasimi dell'animale all'orgasmo umano e la pazzia della mucca a una forma di eccitazione che è al contempo sintomo di angoscia e godimento.

La componente erotica diventa una forte motivazione a riprendere la scrittura e alcuni temi affrontati negli anni giovanili. Nel 1996 dipinge l'animale con continuità fino al 2001: scompone, frammenta materiali diversi e li incolla sulla tela, attraverso un montaggio che fa pensare a mammelle. «La mucca pazza sono io» afferma Carol Rama.

Rosi Braidotti afferma che è l'interazione dinamica di effetti multipli che genera la trasformazione stessa. È questa molteplicità dove umano, animale, femminile, macchina dialogano fino a confondersi a sviluppare forme nuove di soggettività. Il soggetto ibrido, nomade, in divenire, come dice Braidotti, è sia zoe che bios: natura e intelletto, forme di vita differenti coesistono su un piano inedito. Butler critica le posizioni di Braidotti: riconosce l'importanza del divenire di un soggetto femminile molteplice ma pensa che questo non debba avvenire nella cornice binaria entro cui pensare la differenza sessuale. Le immagini di animali sono immagini con cui Rama dialoga, con le quali stabilisce un rapporto ed estende addirittura l'idea del corpo femminile a tutte le tipologie di corpi femminili, anche animali quindi, che possono condividere i medesimi stati mentali, fisici e psichici seppur in forme differenti. Rama ha recuperato l'intimità che porta i segni del trauma.

2. Reinventare gli immaginari dall'esilio. Giosetta Fioroni

Nel 2010 Giosetta Fioroni dedica una serie di tavole a Paul Celan, si tratta di fogli in forma di libri e altre carte. Già nel 1999 aveva realizzato due opere su carta dedicate a Celan: una senza titolo e un'altra intitolata *Invano*. La prima di queste due tavole è quasi interamente occupata dalla figura di un volto di profilo certamente femminile dinanzi alle parole del poeta, nella seconda c'è una sorta di paesaggio in cui una piccola casa e un cuore plumbeo sono i due personaggi di una storia affidata alle parole della poesia *Invano*. Il silenzio e la malinconia abitano anche gli spazi delle due tavole del 1999. *Invano* fa parte delle poesie che Celan dedica probabilmente alla madre e alla realtà conosciuta con lo sterminio operato

dal nazismo. Jean-François Lyotard, in *Anamnèse du visible* afferma che l'arte, nell'epoca che segue il secondo conflitto mondiale, è un evento e non può che diventare una lotta. Interrogare l'immagine da ciò che manca, fare della figura uno strumento per vedere altro, usare la parola per sondare l'indicibile: queste sono state le questioni che l'arte e la poesia si sono poste per ripensare e riscrivere la modernità, dopo il moderno, al di là della rappresentazione e nello stesso tempo nel cuore della stessa. Questo è il nodo che il poeta e l'artista hanno a loro modo interrogato, a distanza, tra la fine della modernità e la postmodernità avanzata. L'invisibilità e il silenzio sono le due figure rivelatrici di un'assenza che non è soltanto poetica ma radicalmente politica: nella storia che costruisce i fatti in sequenza, le omissioni devono essere recuperate.

Le carte che Giosetta Fioroni realizza nel 2010 sono molto diverse dalle precedenti del 1999. Il dialogo ora è più intimo, le opere si soffermano sui titoli e sulle parole di Celan. La narrazione scompare totalmente. Le parole di Celan costruiscono architetture fragili, fatte di voci, suoni, segni quasi graffiati nello spazio. Le parole dialogano con le immagini o divengono esse stesse immagini. Le immagini sono quasi irriconoscibili. Le parole scritte sono fondamentali per la struttura degli spazi nelle tavole: la scrittura è quasi infantile, le parole sembrano prese dal quaderno di un bambino. Giosetta Fioroni ha spesso lavorato mettendo in parallelo favola e malinconia. Gli acquarelli o le illustrazioni dedicati alle tavole si rovesciano in qualcosa che è tutt'altro che gioco o spensieratezza: rivelano un'atmosfera di inquietudine, sono abitati dal ricordo o sono chiusi e possono essere indagati attraverso uno spioncino. Come nelle opere dei primi anni sessanta, ovvero i quadri con le ragazze o i bambini soli, con lo sguardo rivolto a orizzonti irraggiungibili, la condizione di solitudine e silenzio che si coglie è una risposta critica alla storia recente, alla società dello spettacolo, al mondo delle apparenze del consumo. Parole (di Celan) e immagini si intrecciano anche fra epoche lontane, attraversando fasi cruciali della storia del XX secolo che spesso sono state definite in fasi successive del tempo: modernità, modernismo, postmodernità. Queste epoche sono state fasi non soltanto della storia del mondo occidentale ma anche di una determinata idea di tempo di questa storia. Celan è stato il testimone della fine di questa fiducia riposta nel progresso, Fioroni è l'artista che ha ripensato queste questioni in una epoca che a distanza poteva nuovamente riflettere sul passato per capirne

o riscriverne alcuni passaggi. Fioroni non è coetanea di Celan ma la data della sua nascita non è così lontana da quella del poeta. La distanza è resa abissale a causa degli eventi che vedevano Celan neanche ventenne all'inizio del secondo conflitto mondiale e degli orrori che doveva portare con sé, mentre Giosetta era ancora una bambina.

Transiti

Le strade della poesia per Celan sono fatte di percorsi del dolore sotto la superficie levigata dei versi. In *La famiglia di Bologna* (2004-2005) Fioroni torna ad una vecchia fotografia della famiglia materna. Il ritrovare negli sguardi di quella fotografia la sollecitazione ad una sorta di riviviscenza, la conducono a esplorare anche altri episodi del passato.

La crisi e la perdita di riferimenti che si legano alla fine della modernità hanno disegnato paesaggi contemporanei alterati non soltanto dalle spinte dell'economia o della politica, ma anche profondamente segnati da emozioni in bilico tra la consapevolezza acquisita dalla storia e la necessità di oltrepassare il limite che tale consapevolezza non poteva fare a meno di riconoscere. La crisi ha coinvolto la soggettività dell'individuo, riconoscibile da allora in una frammentazione identitaria al limite tra la follia e il dolore. Attraverso questa frammentazione, l'individuo riemerge con la necessità di cercare un linguaggio fatto di altre parole, immagini e connessioni inedite. Il dolore non poteva essere spiegato né rappresentato.

Celan, dopo l'Olocausto, cercò un suo modo per ripensare il linguaggio, cercando altre parole e strutture possibili del discorso attraverso le quali far parlare il nulla, il silenzio impossibile da sostenere, lo stato profondo di dissociazione generato dal trauma.

L'etica si intrecciò all'impossibilità di poter continuare ad agire o a fare arte e poesia come si era fino ad allora fatto. Celan sperimenta le possibilità della poesia senza dimenticare che è l'individuo a non essere più lo stesso e che è proprio tale condizione traumatica che fonda le radici di un individuo. La storia è un'invenzione e non esiste alcuna spinta in avanti, alcun progresso, se si è potuto compiere un gesto come quello che divide il Novecento in due parti: utopia dei primi decenni e ferita dopo il 1945.

Gli anni novanta sono stati anni di un profondo riesame del passato. La riscrittura della storia era divenuto un punto importante del dibattito internazionale. Le trasformazioni storiche e sociali rivelavano storie, lingue, culture consolidate. Tale vicinanza di identità e differenze culturali ha posto

la questione dell'interazione fra culture, della condizione ibrida che poteva essere determinata dall'incontro di storie e memorie lontane sulle carte geografiche ma non concettualmente. Ha posto soprattutto il problema del confronto con l'altro culturale, storico o geografico.

Dal consolidamento di una nuova ondata negli anni novanta di studi, la relazione fra trauma e esperienza si configura come una possibilità per ripensare la stessa storia.

Ripensare il passato

L'incontro di Celan e Fioroni potrebbe essere indice di come proprio gli anni novanta fossero stati gli anni di una indagine profonda dell'identità. Il lavoro di Celan costituisce la testimonianza degli eventi catastrofici che hanno segnato proprio la fase culminante della modernità.

Fioroni con la sua ricerca sull'immagine e intorno alle immagini, invece, ha sviluppato un dialogo con la parola e soprattutto con i poeti fra i quali proprio Celan (interlocutore privilegiato). Fioroni dimostra la necessità di aprire un dialogo fra epoche, tra storie ed emozioni, tra trauma e memoria. Il libro di opere su carta dedicato a Celan si costruisce così attraverso la lettura dei testi ma che avviene attraverso le sole immagini.

Le poesie di Celan trovano una relazione a distanza con lo sguardo di Fioroni, che come nell'opera *La famiglia a Bologna*, cerca nelle parole l'avvicinamento di due stati affettivi, poetici e artistici. L'opera di Fioroni si rivela come una fase importante di una riflessione che non ha smesso di avventurarsi nella parola e nell'immagine, per indagare di esse quanto resta più incomprensibile. Per Fioroni avvicinarsi a Celan è stato un modo per riaprire un dialogo con il passato. Fioroni parla inoltre di parole tragiche, dolenti, sensuali, imperative e di un intimo contatto.

Il silenzio a cui sono sottoposte le parole trascritte, la griglia che nasconde o limita, l'oscurità che rende illeggibile sono un modo per raccontare di nuovo gli eventi. L'artista cerca e mette in forma o deforma, crea figure o produce la defigurazione che abolisce i limiti e annulla le fisionomie.

Le tavole presentano figure che non rappresentano le parole del poeta ma dialogano con esse. È un dialogo a distanza, tra sensibilità diverse: uno è dentro al dolore e il dolore è il suo paesaggio, l'altra interroga il dolore a distanza. Il dolore prende corpo attraverso le parole o le immagini.

Celan dice che la poesia ha tempo e non ha tempo. Fioroni usa frammenti o materiali reali. I materiali fisici sono ricontestualizzati nello spazio della pittura e dialogano con i colori, con le parole del poeta che trascrive. La pittura si muove con cautela: usa lo stencil, ritagli, disegna semplici o minime griglie claustrofobiche. Non ci fornisce spiegazioni o commenti alla poesia di Celan, suggerisce le sensazioni attraverso la pittura. Ripete alcune parole, ad esempio "oscurato", in maniera ossessiva. Prevale il nero o comunque il colore è livido, è l'oscurità a determinare lo spazio: si protendono braccia senza corpo, sagome di mani, sagome di volti di profilo senza carne ovvero il corpo è presente ma allude a unità perdute. Christine Buci-Glucksmann in anni recenti ha parlato dello «sguardo malinconico»: Lo sguardo e la voce sono malinconici, avvertono di non riuscire a vedere e ad ascoltare. E la memoria è la memoria dell'oblio: la percezione dell'impossibilità di vedere o di sentire tutto, pienamente.

3. This is now a history. Berty Skuber

In *This is now a history* Berty Skuber considera la storia come un evento che fa parte del presente. I montaggi che realizza danno luogo a ipotesi di adiacenze inedite. Lei interroga i materiali, assembla oggetti residui realizzando piccoli archivi anonimi: etichette, fotografie, francobolli, collage di immagini trovate. Nel 1978 è tra le artiste che partecipano alla mostra *Materializzazione del linguaggio* in occasione della Biennale di Venezia. Skuber aveva conosciuto Mirella Bentivoglio a Roma. Alla mostra presenta uno dei suoi calendari risalente al 1975: una installazione di pannelli disposti a terra come pagine di libri aperti dinanzi al visitatore.

This is now a history è realizzato tra marzo e aprile 1978.

Il lavoro è costituito da un montaggio che mette in adiacenza diverse sezioni regolate da un'alternanza di immagini, parole e numeri.

Fu esposto in occasione della mostra *Pas de deux* a Roma.

Le tavole sono cinque e ognuna misura circa cm 70x50.

Skuber parla di queste opere come di disegni per il loro carattere di immediatezza, è importante che si percepiscano come mappe sensibili.

La carta, i materiali diversi fra i quali le fotografie, producono nel visitatore la sensazione di essere testimone di un segreto: il segreto affiora nell'indecifrabilità della scrittura e nella ripetizione quasi ossessiva delle

parole. Il montaggio, nei cortocircuiti che produce, pone il visitatore dinanzi a una sorta di confusione: lo sguardo dovrà spaziare in tutte le direzioni. Le immagini sono di diverse tipologie: fotografia, fotocopia, disegni, ritagli. Le parole si muovono su più registri: leggibili e illeggibili, quelle leggibili inducono il visitatore in un pensiero ossessivo. Non c'è un testo che si articola né ci sono un inizio ed una fine. Il testo prosegue con un certo ritmo per diverse righe, come un gioco al quale viene sottoposto al lettore che consiste nel mettere in ordine quello che si è confuso e ha perso senso. Avvicinandosi non si può leggere nulla perché la scrittura imita se stessa in una sorta di soppressione della parola sostituita da un segno ripetitivo derivato dalla gestualità fisica della mano. L'illeggibilità diventa allora sinonimo di una provocazione: non si scrive niente o si scrive solo il gesto senza definire parole, narrazioni, discorso? La scrittura si presenta come esercizio fisico restituito al corpo. La calligrafia finge di scrivere qualcosa. Non ci sono parole ma soltanto la ripetizione di un gesto della mano. La scrittura tuttavia scrive: emozioni, ricordi, tensioni, scava nelle discontinuità del tempo e dei luoghi.

Infanzia e storia

Nelle fotografie si riconoscono bambini e bambine. L'infanzia è l'unica possibilità di pensare al tempo? Anche la fotografia in bianco e nero restituisce le immagini del passato e del presente uniformati nell'atto stesso di ricordarli. In questo lavoro di Skuber la fotografia e la fotocopia suggeriscono temporalità diverse nella simultaneità del presente. La fotografia mostrando il ritratto di bambini, di oggetti, di animali, forse sempre di famiglia, e montando questi elementi accanto alla scrittura, così come si è visto, mescola la dimensione privata con quella pubblica porta su un piano relazionale le parole e le cose. Le immagini sono incollate intere o sezionate in diverse parti. Si mostrano nella tavola e nello stesso tempo si sottraggono ad essa. Talvolta le fotografie sono tagliate in strisce di alcuni centimetri e nel collage sono lasciati alcuni spazi di cesura. C'è una frammentazione dello spazio e la giustapposizione di immagini fotografiche e scrittura da voce ad un racconto. Si riconoscono figure, cose, situazioni. Ma è un inganno. Quello che si percepisce come montaggio di parole e immagini è invece un'operazione di *démontage* che fa perdere il senso e sopprime il significato atteso. Si tratta di una storia che non si conosce ma che il titolo ci dice avviene nel tempo dell'adesso: ora.

Discontinuità della storia

La storia rovescia la sua lineare e in realtà statica sequenzialità.

This is now a history lavora così sulla discontinuità temporale e spaziale.

Il racconto è simile alla scrittura di Gertrude Stein che dice, ridice, ripete e ritorna per il piacere di muoversi in questo ritmo ossessivo. Il frammento resta tale e si compone un sistema in cui la casualità, la ripetizione e il ricordo hanno tutti il medesimo valore.

4. Il corpo che parla. Patrizia Vicinelli

Il linguaggio è indagato, utilizzato come un oggetto, svuotato dei suoi significati. Diviene oggetto, è decostruito, si identifica con il rimosso e l'intimità. È negli anni cinquanta e sessanta che la parola e l'immagine iniziano a funzionare come frammenti decontestualizzati da differenti sistemi linguistici da rimettere in interazione. Tali giustapposizioni sollecitavano anche nelle pratiche artistiche visive, esperimenti audaci di destrutturazione linguistica e montaggio che sono stati alla base delle più profonde trasformazioni nell'arte. Questo capitolo si sofferma sulla scrittura poetica di Patrizia Vicinelli. La parola ha un ruolo essenziale nelle sperimentazioni originali fra arte, musica, teatro e poesia.

L'individuazione di sonorità e ritmo, di forme decostruzione e smaterializzazione del testo nelle parole scritte e recitate di Patrizia Vicinelli, permette di fare alcune riflessioni che conducono ad aspetti che riguardano la storia della performance o di una performatività della parola che è connessa con la sperimentazione della corporeità. Le donne, fra le quali Vicinelli, contribuirono non soltanto con le loro opere ma con un modo e una ricerca differenti di agire e interagire con il contesto artistico, storico, culturale.

Scritture

La poesia di Vicinelli pone il problema della parola che diviene gesto e corpo arrivando ad indagare le molteplici implicazioni storico-artistiche che videro nella nascita e nello sviluppo della performance in quegli anni la necessità di tornare alla fisicità del linguaggio e con essa alla materializzazione di immagini e immaginari inesplorati.

Il testo scritto nella recitazione che restituiva la profonda fisicità della parola, trasformava la scrittura sulla pagina in una partitura da eseguire.

Al convegno di La Spezia del Gruppo 63, nel 1966, Vicinelli lasciò interdito il pubblico. Aveva messo in movimento il testo. Cathy Berberian che era nel pubblico fu colpita dal coraggio e dalla forza espressiva di Vicinelli. La poesia stessa attraversava il passaggio fra parola scritta e parola performata non come due fasi successive ma come due forme diverse di testualità. Se una mostra come *Pictures to be read, poetry to be seen* allestita presso il Museum of Contemporary Art di Chicago nel 1967 poneva l'attenzione sulla poesia da vedere e sulla pittura da leggere, questo semplice ribaltamento percettivo indicava una più estesa prospettiva di ricerca che coinvolgeva anche il corpo e una trasformazione linguistica che conduceva verso la fisicità e la materialità del segno. Già dal secondo dopoguerra anche in Italia, la parola e l'immagine sono attraversate da uno sconvolgimento profondo. La frammentazione linguistica si ripercuote sulla frammentazione identitaria. Elsa Morante, già in *Menzogna e sortilegio* (1948) costruisce un paesaggio psicologico in cui il trauma individuale scorre lungo una serie di specchi e riflessi identitari che rompono ogni continuità narrativa individuale o collettiva. Già con Morante il racconto è in questione: si costruisce fra frammenti, assenze e costruzioni complesse di una soggettività a più voci. È negli anni cinquanta che la parola e l'immagine iniziano a funzionare come frammenti decontestualizzati da differenti sistemi linguistici da rimettere in interazione. Emilio Villa scriveva sugli artisti anche per spingere la ricerca sulla parola all'interno dell'immagine. I suoi testi e la sua capacità di mettere insieme il sacro e il profano, costituiscono un altro modo di essere intellettuale contro, al di fuori dell'ideologia, per ritrovare in una dimensione anacronistica e a-storica il passato nel presente. Per Patrizia Vicinelli, Villa sarà un punto di partenza, il fondamentale sostegno al coraggio che le è servito per fare della poesia un arma. La frammentazione dell'identità individuale, lo scenario confuso e problematico che ridisegna il paesaggio culturale al di là del 1945, l'avvio della Guerra Fredda e il consolidamento di confini ideologici che divisero il mondo, sono alla base di una diversa coscienza e ricerca di se stessi che portano a reinterrogare il mondo. Il linguaggio diventa un campo privilegiato d'indagine.

Ripensare il linguaggio

Per analizzare alcune delle ragioni che furono all'origine in Italia di un differente uso della parola e della scrittura, è necessario soffermarsi sullo spazio politico e soggettivo, critico e di denuncia che alcune poetesse affrontarono: Vicinelli, Giulia Niccolai o Mirella Bentivoglio.

Bentivoglio invita Patrizia Vicinelli alle mostre che lei stessa curava: nel 1972 all'*Esposizione internazionale di operatrici visuali*, nel 1974 a *Arti visive Poesia visiva*, nel 1976 alla mostra *Tra linguaggio e immagine* e nel 1978 alla mostra *Materializzazione del linguaggio* organizzata in concomitanza della Biennale di Venezia. Si rivoluzionò dall'interno non solo il linguaggio poetico ma le sue stesse regole. In questa svolta linguistica prodotta da un uso fisico della parola si trovano alcune indicazioni o punti di avvio di una tendenza performativa e concettuale nata nell'interazione fra più media e linguaggi. Il fatto che fossero artiste, critiche, filosofe, linguiste, psicanaliste, poetesse fossero pervenute a medesimi punti di arrivo rende evidente il fatto che dal mondo delle donne intellettuali nascessero prospettive e spunti di ricerca differenti diversi.

Dal simbolico al semiotico

Nel 1974 il libro di Julia Kristeva *La révolution du langage poétique* si poneva come una pietra miliare nel vasto campo della ricerca linguistica da una prospettiva femminista: per Kristeva il linguaggio femminile si presentava come semiotico a differenza di quello maschile che era strutturato su un piano simbolico. La rivoluzione poteva avvenire a partire da un ricongiungimento: con il mondo affettivo del corpo e del corpo materno. Vedeva in questa relazione fra corpo, linguaggio e affetti la possibilità di costruire un'altra forma di spazio nel testo, performativo e restato fino ad allora inesplorato. Riconosceva in tale spazio rimosso del linguaggio la possibilità di una trasformazione non soltanto nel senso di una scrittura altra, ma anche di una scrittura politica in quanto sottratta all'ordine e alla logica simbolici del discorso dominante e restituita al corpo e al piacere del testo. Nel 1974 Lea Vergine in *Il corpo come linguaggio* sgombra il campo dell'arte nel senso più convenzionale del termine e ricerca le motivazioni alla base della sperimentazione sul corpo e con il corpo a partire da un'assenza di amore corrisposto e di riconoscimento. La prospettiva psicoanalitica l'aiuta a seguire le performance di alcuni artisti nelle quali gli affetti, il desiderio come dolore o paura, determinano

l'urgenza di mettere in movimento il corpo per cercare nel gesto un nuovo termine linguistico. Emblematico è il progetto *La descrizione del gran paese* che vedeva impegnati in un'opera scenico, poetico, musicale, teatrale e visiva Edoardo Sanguineti (testo), Vittorio Gelmetti (musica), Gianfranco Baruchello (scenografie). L'attenzione per la parola e il linguaggio è stata il punto di partenza per la ricerca di pratiche di scrittura e di riscrittura di se stessi. Proprio dal rapporto tra modi e ricerche che dall'arte e dalla poesia emergevano, è possibile capire la specifica svolta che le artiste misero in atto, concentrando la loro attenzione sulla parola, sulla voce, la scrittura di sé, da una prospettiva di genere che considerava l'intima relazione fra testo e femminismo. Nel 1978 una poetessa, Giulia Niccolai, tiene la conferenza *Feminism and literature*. La relazione fra femminismo e letteratura è per lei più una scommessa che un'adesione. Dello stesso anno è il testo *Women's presence in Italian Experimental Poetry* nel quale Niccolai si sofferma sull'importanza del lavoro in Italia delle artiste anche come promotrici: ricorda il ruolo fondamentale di Mirella Bentivoglio che dal 1972 aveva portato la presenza delle artiste al numero di ottanta. Le artiste, osservava Niccolai, erano numerose ma avevano lavorato in privato, al di fuori degli spazi espositivi o per la presentazione.

Montaggi

La realtà, politica e culturale cominciava ad essere osservata nella fisicità del corpo, sessuato, storico, politico attraverso l'uso del collage e dell'assemblaggio. Il montaggio di poetesse e artiste mescolava i piani del discorso, rompeva le convenzionali catene linguistiche, frammentava la continuità della narrazione, rovesciava nel montaggio la struttura del reale, con ironia e capacità di denuncia. Si avanzavano provocazioni aperte, slogan/manifesti. La mostra *Materializzazione del linguaggio* sottolineava un'implicazione diversa nell'uso della parola: la parola come oggetto restituito alla materialità del corpo, come elemento performativo, frammento concreto di narrazioni da rovesciare, diventava il veicolo di quella rivoluzione. Il linguaggio doveva essere decostruito, analizzato; di esso dovevano essere rintracciati gli aspetti che lo avevano reso una rappresentazione culturale di divisioni sessuali, di genere, di potere. Nel 1966 nella rivista *Maleboge* è pubblicato un testo di Patrizia Vicinelli. Patrizia Vicinelli rifiuta gli stereotipi, nei primi testi sfida ogni convenzione linguistica, distorce la sintassi e la narrazione. Per lei sono importanti

suono e fisicità della parola. A Roma viene a contatto con artisti e autori di teatro, cinema e musica sperimentale (Aldo Braibanti, Gianfranco Baruchello ecc.). Sul n 3-4 di «Fantazaria» del 1967 pubblica un testo verbo-visivo *Cos'è il cinema sperimentale*. Nel 1966 «marcatrè» pubblica la trascrizione verbo-poetico-visiva della colonna sonora di *Verifica incerta* il film che Baruchello e Grifi avevano terminato nel 1965. La pagina diventa partitura e i dialoghi già frantumati per la tecnica di montaggio usata nel film, diventano frammenti sonori da recitare. In *coin VOLT* sono presenti i caratteri formali che caratterizzeranno da allora in poi il suo linguaggio. Tutto è nutrito da una profonda rabbia non espressa attraverso le parole ma nel modo di trattarle: balbettii, a capo continui, sospensioni che non riprendono. La rabbia si trasforma in desiderio, passione per un'avventura del linguaggio che travalica. Vicinelli sembra sfidare tutto. La sua poesia oltrepassava anche la sperimentazione più audace di quegli anni. Parole quindi sottratte al significato e scritte come puri suoni. Il ritmo è traballante e ricorda che a muoversi sono gli spazi incerti del discorso, le sue lacune, le assenze che sono anche mancanze nel senso di oblii o assenze di memoria, semmai momentanee, del sé. Nella mostra *Materializzazione del linguaggio* si svolgono le performance di Patrizia Vicinelli. Lei si era trovata in carcere nel 1977 per essere stata trovata in possesso di Hashish. La detenzione sarebbe durata sei mesi: diede vita ad un lavoro teatrale nel quale coinvolse ottanta detenute, *Cenerentola*. Si trattava di un testo a più voci, dialoghi fra donne e con essi decostruzione dei miti. Trasformò la detenzione e la rabbia in un testo da agire, fatto di ballate attraverso le quali Cenerentola, Cassiopea e le altre, in un rapporto fra donne, presentavano un universo femminile di ricordi e identificazioni. In altre sue opere come *I fondamenti dell'essere* si spostano le identità in uno scenario frammentato e disperso, spezzando le parole con un gioco di echi che producevano la polifonia di un racconto interiore. Il corpo parlava attraverso un testo che diveniva pratica di autocoscienza, lettura del rimosso, tra più voci che mettevano in dialogo il maschile e il femminile. Per *Cenerentola* si tratta di sette fasi che segnano sette passaggi verso la libertà che per Vicinelli è libertà di agire non libertà da qualcosa.

Conclusioni

A quale storia dell'arte ci riferiamo dunque quando diciamo storia dell'arte, in un'epoca, come quella più recente in cui i confini geografici, storici, culturali sono cambiati e in cui si assiste all'emergere di più storie parallelamente? I discorsi e gli approcci teorici sulla storia dell'arte divengono più complessi. Come far dialogare differenze culturali, geografiche, sociali all'interno della storia dell'arte? I metodi e le premesse di quella che è stata la storia dell'arte nel mondo occidentale sono confrontati con metodi e premesse propri di paesi non appartenenti al contesto occidentale europeo o nordamericano. La sfida della globalizzazione e della decolonizzazione dei sistemi culturali ha costituito il punto di riferimento dominante. La così definita "storia dell'arte globale" richiede un continuo riassetamento revisione critico della disciplina, in grado di dialogare e con una situazione che oltre i nazionalismi si orienta nella prospettiva transnazionale dei fatti e delle situazioni. Nella riconsiderazione dei termini del dibattito fra arte e storia, le relazioni fra identità e differenze culturali appaiono punti fondamentali per un'accurata analisi delle questioni. Un altro aspetto riguarda il rapporto che la storia intrattiene con la sua scrittura ovvero se la scrittura debba essere oggettiva, neutra, desoggettivata dall'autore. Il saggio di Hans Belting *La fine della storia dell'arte?* costituisce una riflessione importante e nel suo *La fine della storia dell'arte: una revisione a dieci anni di distanza* Belting afferma che nessuna lettura della storia è mai assoluta e che la revisione dei suoi paradigmi e concetti non è un episodio occasionale ma un metodo per rileggere e riaprire questioni e metodologie che non è possibile stabilire una volta per tutte. Nel 1999 era stato pubblicato il libro di Griselda Pollock *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art histories*. Da una prospettiva femminista la Pollock si interrogava sul canone, ovvero se il tradizionale canone dei vecchi maestri potesse essere rifiutato, sostituito o trasformato. Il canone tuttavia non deve essere distrutto, osservava Pollock: deve essere differenziato. Più canoni, modelli e prospettive possono coesistere anche nello stesso momento storico. Il libro di Mieke Bal *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Pre-posterous History* sempre del 1999. Bal cerca la sopravvivenza nella storia dell'arte di figure (parole e immagini) di opere appartenenti a epoche lontane. Una figura o un'iconografia presenti in un'opera d'arte può rimandare a immagini appartenenti a contesti molto diversi. Dal presente rintraccia gli

indizi che permetteranno di produrre collegamenti verso un'ipotetica origine, che tuttavia muta la sua localizzazione, a seconda del punto di vista e dei modi di vedere da cui parte il progresso. Aspetti dell'opera di Caravaggio potranno percorrere aspetti di un'opera di Ana Mendieta poiché l'opera d'arte contemporanea è un continuo lavoro sul passato.

È il passato che continuamente si rinnova nel presente.

Secondo Amelia Jones, storica dell'arte americana, nel recente ritorno del femminismo è importante essere coscienti che anche questi temi possono diventare una moda e una tendenza. Se una mostra come *Difference: On Representation and sexuality* aveva costituito un'importante occasione per affrontare il lavoro degli anni settanta di molte artiste. Successo, cambiamenti raggiunti di una condizione storica, riconoscimento dato al lavoro di molte artiste o, si chiede Jones, appiattimento su leggi del mercato e del successo commerciale? Il tornato interesse nei confronti delle donne artiste a che cosa deve essere dunque attribuito?

La mostra *Global Feminisms* ha sottolineato la stretta connessione culturale dei concetti di storie e differenza: Maura Reilly ha definito "common differences" il fatto che nell'epoca del globale e delle interconnessioni culturali e politiche, le differenze siano talvolta omologate. È necessario ripensare tuttavia il rapporto tra arte contemporanea e femminismo, attualmente, a partire dalla considerazione di cosa rappresenti oggi la questione della differenza. La mostra *Global Feminisms* si propose l'obiettivo di realizzare una esposizione decentrata a più voci, il cui catalogo presentava testi e interventi delle artiste invitate per superare la logica del monologo. Le artiste stesse sono impegnate nella scrittura.

Vi è la necessità di sottrarre ai ruoli tradizionali (es. critico, curatore, artista ecc.) alcuni aspetti della loro specificità e del loro potere di decidere e fare scelte. Criteri epistemologici diversi sono stati alla base della scrittura della storia dell'arte, in differenti contesti sia geografici che sociali e culturali.

Ad emergere negli ultimi decenni è la questione di cosa questa storia e queste storie non siano riuscite a raccontare: cosa sia sfuggito e rimasto ai margini, se non dimenticato. Il problema è complesso. In corso vi è un dibattito su come mettere a confronto forme diverse della storiografia e come far riemergere le storie dimenticate, senza decostruire l'unitarietà della costruzione storica che aveva escluso o marginalizzato molti aspetti.

La storia dell'arte racconta una narrazione, tralasciando le molte altre storie possibili. Nel 1999 Gayatri Chakravorty Spivak, nel suo *Critica della*

ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza afferma che è impossibile trovare nei documenti e negli archivi tutte le informazioni per costruire un percorso o approfondire un determinato fatto: non possiamo trovare quel soggetto silenzioso che in diverse epoche ha visto distorcere, annullare o marginalizzare la sua voce, fino a renderla quasi muta. Nel 1997 era uscito il libro *Caught by history: Holocaust effects in art, literature, and theory* di Ernst Van Alphen. Introduce il concetto di "Holocaust effect" nell'arte e nella cultura per produrre una differenziazione dall'Holocaust representation ovvero dalla rappresentazione dell'Olocausto. L'effetto è un concetto dinamico che nasce con l'esperienza che se ne può fare. È possibile pensare una storia dell'arte che restituisca la vitalità alle opere, ai documenti, ai dati già verificati ma anche ai documenti che ancora non sono stati letti o che forse non esistono perché nessuno aveva avuto l'interesse ad archivarli. È in crisi l'idea di una storia dell'arte unitaria. Piotr Piotrowski, uno storico dell'arte polacco, scomparso nel 2015, in un testo pubblicato nel catalogo della mostra affermava:

«La cultura moderna era caratterizzata dalla tensione tra nazionale e internazionale, la cultura postmoderna è globalizzata, funziona nel quadro delle dottrine multiculturali e opta per un altro vocabolario.»

L'identità viene separata dal concetto di nazione per tornare a configurarsi nella molteplicità delle differenze anche sessuali, locali, etniche.

La marginalizzazione dell'identità in nome dell'utopia universale dell'unità era stato anch'esso un risultato della modernità occidentale.

Mettendo in relazione epoche e storie, paesi e tradizioni, culture, questi e altri parametri si sono rivelati insufficienti e con essi gli strumenti critici attraverso i quali la storia, anche dell'arte, è costruita.