



IL GENIO NON È SOLTANTO MASCHIO

**LA CREATIVITÀ DELLE DONNE
A SOSTEGNO DELLE DONNE**

INDICE

INTRODUZIONE	7
IL FEMMINISMO NEGLI ANNI SETTANTA E OTTANTA DEL NOVECENTO IN ITALIA	11
Manifesto di Rivolta Femminile	
Lina Mangiacapre e le Nemesiache	
ARTE SOSTANTIVO FEMMINILE	37
Contro l'emarginazione creativa femminile: le forme difficili e indecifrabili di Carla Accardi	
La subalternità della donna nelle opere di Ketty La Rocca	
NON SOLO ARTISTE MA ANCHE CRITICHE D'ARTE	51
Carla Lonzi sputa sulla critica d'arte	
Lea Vergine rivela il corpo come mezzo espressivo e riscopre le artiste cancellate dagli uomini	
LE DONNE NELL'ARTE POST ANNI OTTANTA FINO AD OGGI	67
Monica Bonvicini sfida tutto e tutti nel segno del femminismo	
Chiara Fumai non parla, è parlata	
Le Amiche di Beatrice Marchi	
SE DIALOGANDO: LEGAMI TRA LE ARTISTE E LA MODA	85
Le statue viventi di Vanessa Beecroft	
L'importanza della fantasia in Flaminia Veronesi	
Medea: piccole borse per grandi donne	
L'uncinetto di Marco Rambaldi è un manifesto da indossare	
CONCLUSIONE	113
FONTI	119
Bibliografia	
Sitografia	
Filmografia	
Video	
Podcast	
Crediti iconografici	

I
N
T
R
O
D
U
Z
I
O
N
E



Lo studio ripercorre le figure di artiste e critiche dagli anni Settanta del Novecento ai giorni nostri, ragionando sul loro rapporto con la moda e di conseguenza con il fashion marketing nella contemporaneità.

Emergono movimenti femministi che si sono staccati dal mondo dell'arte e altri che, invece, hanno incentrato la loro attività sulla sperimentazione artistica. Vengono trattati anche la vita e l'operato di artiste e critiche, che continuano a influenzare l'arte e la moda. Il tutto mettendo in luce donne, che, guidate dalla loro creatività, intesa come capacità di creare con l'intelletto e con la fantasia, sono riuscite ad affermarsi nonostante le norme di una società patriarcale, in passato urlate, oggi più silenziose. Emerge come le donne del passato abbiano avuto il coraggio di imporsi in un ambiente fatto di soli uomini, il mondo dell'arte appunto, e come possano ancora oggi essere d'ispirazione.

La tesi si basa sui movimenti femministi Rivolta Femminile e Le Nemesiache, sulle storie di artiste del passato, come Carla Accardi e Ketty La Rocca, di critiche, come Carla Lonzi e Lea Vergine, e di artiste più recenti, come Monica Bonvicini, Chiara Fumai e Beatrice Marchi.

L'approfondimento di queste personalità porta a una riflessione circa il rapporto tra arte e moda, da un punto di vista femminista, nella contemporaneità, analizzando l'artista Vanessa Beecroft e le sue molteplici collaborazioni, il sodalizio tra Flaminia Veronesi e Marni, i brand Medea e Marco Rambaldi.

Lo studio contribuisce alla conoscenza delle donne, non solo come muse e modelle, ma anche come pittrici, scultrici, performer, critiche. Viene dimostrato come le azioni dei movimenti femministi e delle donne dell'arte degli anni Settanta del Novecento influenzino le artiste contemporanee e alcuni designer. Inoltre emerge come oggi alcuni brand, nel settore della moda, supportino le donne e veicolino il messaggio femminista attraverso il marketing e la comunicazione, avvalendosi dell'arte. L'obiettivo ultimo è riflettere sull'origine dei rapporti tra brand e artiste, per capire se una collaborazione avviene per una reale condivisione di valori e lotte o solo per incrementare i guadagni.

**IL
NEGLI
DEL
IN**

ANNI

SETTANTA

E

**FEMMINISMO
OTTANTA
NOVECENTO
ITALIA**



Noi siamo stufe

*Siamo stufe di fare bambini
lavare i piatti stirare pannolini
avere un uomo che ci fa da padrone
e ci proibisce la contraccezione*

*Noi siamo stufe di far quadrare
ogni mese il bilancio familiare
lavare, cucire, pulire, cucinare
per chi sostiene che ci mantiene*

*Noi siamo stufe della pubblicità
che deforma la nostra realtà
questa moderna schiavitù
da oggi in poi non l'accettiamo più*

*Noi siamo stufe di essere sfruttate
puttane o sante venir classificate
basta con la storia della verginità
vogliamo la nostra sessualità*

*Ci han diviso fra brutte e belle
ma tra di noi siamo tutte sorelle
fra di noi non c'è distinzione
all'uomo serve la divisione*

*Noi siamo stufe di abortire
ogni volta col rischio di morire
il nostro corpo ci appartiene
per tutto questo lottiamo insieme*

*Ci dicono sempre di sopportare
ma da oggi noi vogliamo lottare
per la nostra liberazione
facciamo donne la rivoluzione!*



Canzoniere Femminista, *Canti di donne in lotta*,
1975

Il testo è del Movimento Femminista Romano, adattato sulla musica di *Sixteen Tons*, brano country statunitense che denuncia le condizioni di lavoro dei minatori. È stato poi interpretato anche da altri gruppi e canzonieri femministi, come il Canzoniere Femminista – Gruppo musicale del Comitato per il salario al lavoro domestico di Padova.

Il femminismo è sempre stato una cultura marginale, un piccolo gruppo di attiviste, radicali ed eccentriche, che hanno costretto la società ad andar loro incontro. Non è stata una stragrande maggioranza di donne a diventare suffragette, a incatenarsi ai cancelli, a fare scioperi della fame, a spaccare vetrine e lanciare bombe. Non è stata una stragrande maggioranza di donne a dare spazio alle donne nella vita pubblica, a organizzare banche e imprese di proprietà di donne, a creare una rete di luoghi sicuri, anche se illegali, dove rifugiarsi e dove abortire, a battersi per ottenere spazi per le donne nei sistemi scolastici e a scrivere testi e manifesti radicali. È sempre stato un esiguo numero di donne radicali, molto impegnate, a portare avanti il duro lavoro di far avanzare le altre, di solito ricorrendo ad azioni e parole scioccanti (Crispin, 2018).

Tra queste in Italia troviamo la triade, una sorta di “trium-mulierato”, composta da Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Banotti, le quali, nel 1970 a Roma, fondano Rivolta Femminile, e la figura di Lina Mangiacapre, che, sempre nel 1970, ma a Napoli, ha dato vita al movimento delle Nemesiache. Tre donne, tra le quattro citate, sono accomunate da un elemento fondamentale: hanno tutte a che fare con l’arte. Carla Lonzi è stata una critica d’arte, Carla Accardi un’artista astrattista e Lina Mangiacapre ha fatto dell’arte, in tutte le sue estensioni, la sua forma di lotta politica.



Lisa Brice, *Last Chance Salon*, 2020

VALIE EXPORT, *BODY SIGN B*, 1970



VALIE EXPORT, *Die Geburtenmadonna*, 1976



Lisa Brice, *Untitled*, 2022



Manifesto di Rivolta Femminile

Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Banotti, nella primavera del 1970, si incontrano a Roma per condividere l'emozione suscitata dall'insorgere del femminismo nel mondo e lo sdegno per aver realizzato che la cultura maschile in ogni suo aspetto aveva teorizzato l'inferiorità della donna, a tal punto da far apparire la sua inferiorizzazione del tutto normale. Per loro il bisogno di esprimersi è diventato in modo naturale sinonimo stesso di liberazione. Da quest'incontro ha origine il Manifesto di Rivolta Femminile, pubblicato a luglio, che sancisce la nascita dei primi gruppi femministi italiani. Si tratta di un invito a prendere congedo dalla cultura patriarcale, rivolto innanzitutto alle donne, femministe e militanti politiche, che danno più credito alle teorie e alle forme di lotta degli uomini che non all'esperienza e alla storia del proprio sesso (Lonzi, 1982).

Il Manifesto inizia con una citazione del 1791 di Olympe de Gouges, mandata al patibolo per la sua *Dichiarazione dei diritti delle donne*, in cui avanzava la richiesta dell'uguaglianza delle donne con gli uomini sul piano dei diritti, che coincideva storicamente con l'affermazione dell'uguaglianza degli uomini tra loro. Rivolta Femminile, quindi, mette in discussione tutto l'operato e il pensato dell'uomo assoluto, dell'uomo che non aveva coscienza della donna come di un essere umano alla sua stessa stregua.

Carla Accardi, Carla Lonzi ed Elvira Banotti durante il primo incontro di Rivolta Femminile nel giardino dello studio di Pietro Consagra, Roma, 31 maggio 1970



RIVOLTA FEMMINILE

« Le donne saranno sempre divise le une dalle altre? Non formeranno mai un corpo unico? » (Olympe de Gouges, 1791).

La donna non va definita in rapporto all'uomo. Su questa coscienza si fondano tanto la nostra lotta quanto la nostra libertà. L'uomo non è il modello a cui adeguare il processo della scoperta di sé da parte della donna.

La donna è l'altro rispetto all'uomo. L'uomo è l'altro rispetto alla donna. L'uguaglianza è un tentativo ideologico per asservire la donna a più alti livelli.

Identificare la donna all'uomo significa annullare l'ultima via di liberazione.

Liberarsi, per la donna, non vuol dire accettare la stessa vita dell'uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell'esistenza.

La donna come soggetto non rifiuta l'uomo come soggetto, ma lo rifiuta come ruolo assoluto. Nella vita sociale lo rifiuta come ruolo autoritario.

Finora il mito della complementarità è stato usato dall'uomo per giustificare il proprio potere.

Le donne sono persuase fin dall'infanzia a non prendere decisioni e a dipendere da persona « capace » e « responsabile »: il padre, il marito, il fratello...

L'immagine femminile con cui l'uomo ha interpretato la donna è stata una sua invenzione.

Verginità, castità, fedeltà, non sono virtù; ma vincoli per costruire e mantenere la famiglia. L'onore ne è la conseguente codificazione repressiva.

Nel matrimonio la donna, privata del suo nome, perde la sua identità significando il passaggio di proprietà che è avvenuto tra il padre di lei e il marito.

Chi genera non ha la facoltà di attribuire ai figli il proprio nome: il diritto della donna è stato ambito da altri di cui è diventato il privilegio.

Ci costringono a rivendicare l'evidenza di un fatto naturale.

Riconosciamo nel matrimonio l'istituzione che ha subordinato la donna al destino maschile. Siamo contro il matrimonio.

Il divorzio è un innesto di matrimoni da cui l'istituzione esce rafforzata.

La trasmissione della vita, il rispetto della vita, il senso della vita sono esperienze intense della donna e valori che lei rivendica.

Il primo elemento di rancore della donna verso la società sta nell'essere costretta ad affrontare la maternità come un aut-aut. Denunciamo lo snaturamento di una maternità pagata al prezzo dell'esclusione.

La negazione della libertà d'aborto rientra nel veto globale che viene fatto all'autonomia della donna.

Non vogliamo pensare alla maternità tutta la vita e continuare a essere inconsci strumenti del potere patriarcale.

La donna è stufa di allevare un figlio che le diventerà un cattivo amante.

In una libertà che si sente di affrontare, la donna libera anche il figlio, e il figlio è l'umanità.

In tutte le forme di convivenza, alimentare, pulire, accudire e ogni momento del vivere quotidiano devono essere gesti reciproci.

Per educazione e per mimesi l'uomo e la donna sono già nei ruoli nella primissima infanzia.

Riconosciamo il carattere mistificatorio di tutte le ideologie, perché attraverso le forme ragionate di potere (teologico, morale, filosofico, politico), hanno costretto l'umanità a una condizione inautentica, oppressa e consenziente.

Dietro ogni ideologia noi intravediamo la gerarchia dei sessi.

Non vogliamo d'ora in poi tra noi e il mondo nessuno schermo. Il femminismo è stato il primo momento politico di critica storica alla famiglia e alla società.

Unifichiamo le situazioni e gli episodi dell'esperienza storica femminista: in essa la donna si è manifestata interrompendo per la prima volta il monologo della civiltà patriarcale.

Noi identifichiamo nel lavoro domestico non retribuito la prestazione che permette al capitalismo, privato e di stato, di sussistere.

RECAPITI TELEFONICI E INDIRIZZI DI "RIVOLTA FEMMINILE"

Per Roma: Tel. 802304 - 672359 - 5811294 - 778753 - 484387
Indirizzo: Rivolta femminile - Via del Babuino, 164 - 00187 Roma

Comunichiamo solo con donne.

Permetteremo ancora quello che di continuo si ripete al termine di ogni rivoluzione popolare quando la donna, che ha combattuto insieme con gli altri, si trova messa da parte con tutti i suoi problemi?

Detestiamo i meccanismi della competitività e il ricatto che viene esercitato nel mondo dalla egemonia dell'efficienza. Noi vogliamo mettere la nostra capacità lavorativa a disposizione di una società che ne sia immunizzata.

La guerra è stata da sempre l'attività specifica del maschio e il suo modello di comportamento virile.

La parità di retribuzione è un nostro diritto, ma la nostra oppressione è un'altra cosa. Ci basta la parità salariale quando abbiamo già sulle spalle ore di lavoro domestico?

Riesaminiamo gli apporti creativi della donna alla comunità e sfatiamo il mito della sua laboriosità sussidiaria.

Dare alto valore ai momenti « improduttivi » è un'estensione di vita proposta dalla donna.

Chi ha il potere afferma: « Fa parte dell'erotismo amare un essere inferiore ». Mantenere lo status quo è dunque un suo atto di amore.

Accogliamo la libera sessualità in tutte le sue forme, perché abbiamo smesso di considerare la frigidità un'alternativa onorevole.

Continuare a regolamentare la vita fra i sessi è una necessità del potere; l'unica scelta soddisfacente è un rapporto libero.

Sono un diritto dei bambini e degli adolescenti la curiosità e i giochi sessuali.

Abbiamo guardato per 4.000 anni: adesso abbiamo visto!

Alle nostre spalle sta l'apoteosi della millenaria supremazia maschile. Le religioni istituzionalizzate ne sono state il più fermo piedistallo. E il concetto di « genio » ne ha costituito l'irraggiungibile gradino.

La donna ha avuto l'esperienza di vedere ogni giorno distrutto quello che faceva.

Consideriamo incompleta una storia che si è costituita sulle tracce non deperibili.

Nulla o male è stato tramandato della presenza della donna: sta a noi riscoprirlo per sapere la verità.

La civiltà ci ha definite inferiori, la Chiesa ci ha chiamate sesso, la psicanalisi ci ha tradite, il marxismo ci ha vendute alla rivoluzione ipotetica.

Chiediamo referenze di millenni di pensiero filosofico che ha teorizzato l'inferiorità della donna.

Della grande umiliazione che il mondo patriarcale ci ha imposto noi consideriamo responsabili i sistematici del pensiero: essi hanno mantenuto il principio della donna come essere aggiuntivo per la riproduzione della umanità, legame con la divinità o soglia del mondo animale; sfera privata e pietas. Hanno giustificato nella metafisica ciò che era ingiusto e atroce nella vita della donna.

Sputiamo su Hegel.

La dialettica servo-padrone è una regolazione di conti tra collettivi di uomini: essa non prevede la liberazione della donna, il grande oppresso della civiltà patriarcale.

La lotta di classe, come teoria rivoluzionaria sviluppata dalla dialettica servo-padrone, ugualmente esclude la donna. Noi rimettiamo in discussione il socialismo e la dittatura del proletariato.

Non riconoscendosi nella cultura maschile, la donna le toglie l'illusione dell'universalità.

L'uomo ha sempre parlato a nome del genere umano, ma metà della popolazione terrestre lo accusa ora di aver sublimato una mutilazione.

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

Dopo questo atto di coscienza l'uomo sarà distinto dalla donna e dovrà ascoltare da lei tutto quello che la concerne.

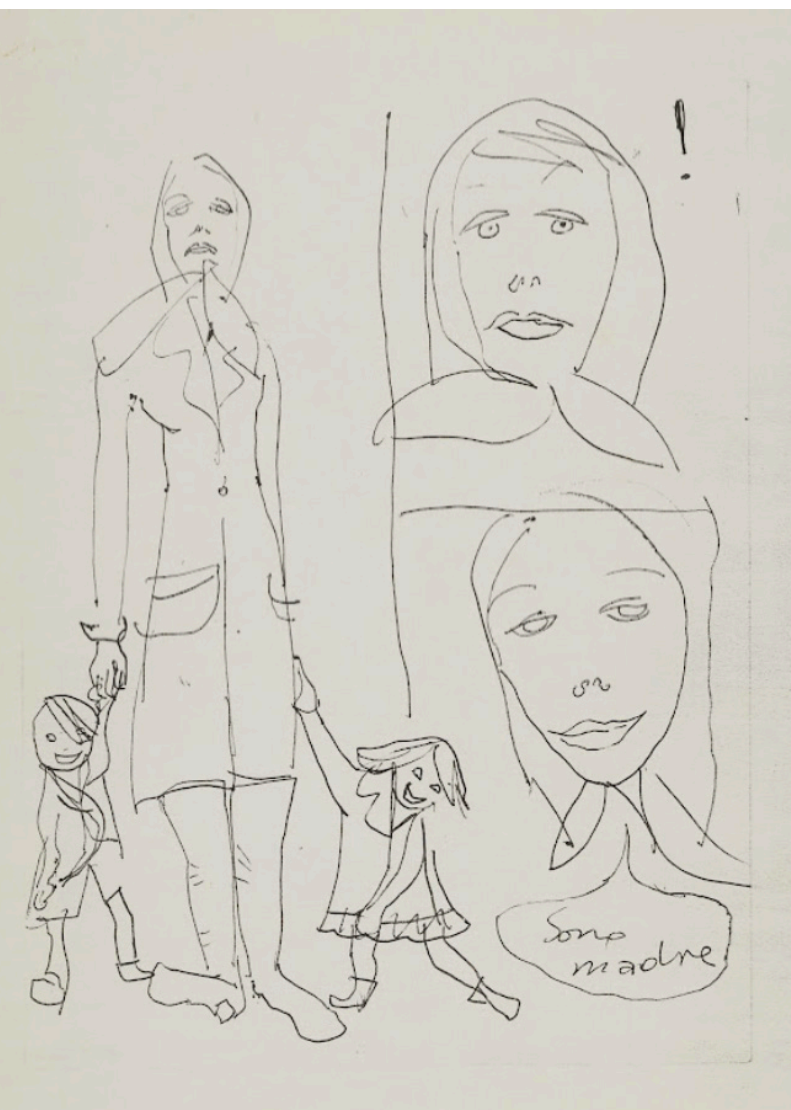
Non salterà il mondo se l'uomo non avrà più l'equilibrio psicologico basato sulla nostra sottomissione.

Nella cocente realtà di un universo che non ha mai svelato i suoi segreti, noi togliamo molto del credito dato agli accanimenti della cultura. Vogliamo essere all'altezza di un universo senza risposte.

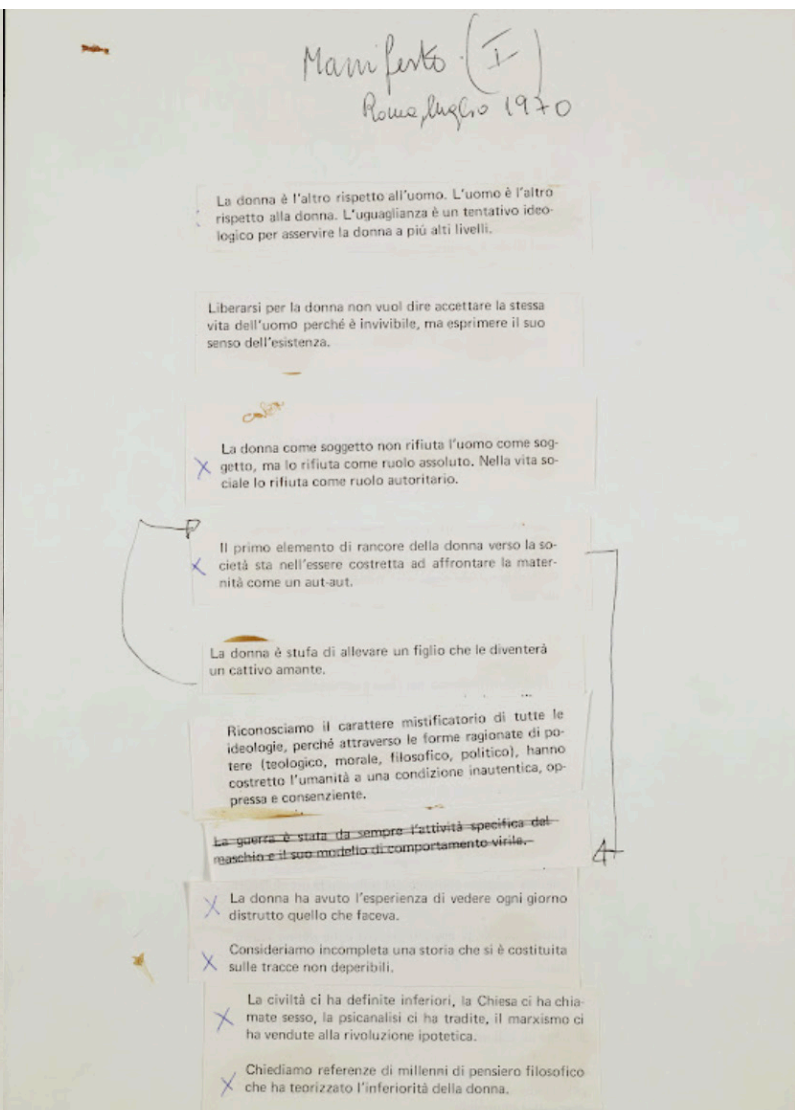
Noi cerchiamo l'autenticità del gesto di rivolta e non la sacrifichiamo né all'organizzazione né al proselitismo.

Roma, luglio 1970.

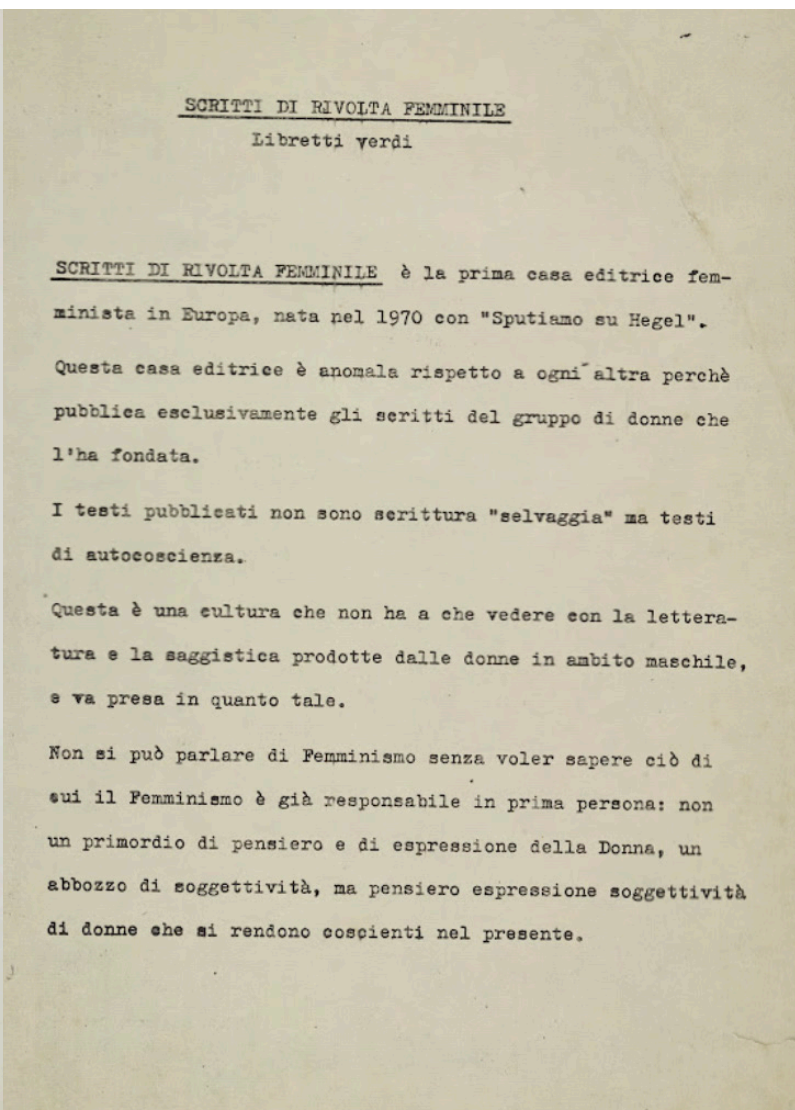
Per Milano: Tel. 801366
Indirizzo: Rivolta femminile - Via Verdi, 13 - 20100 Milano



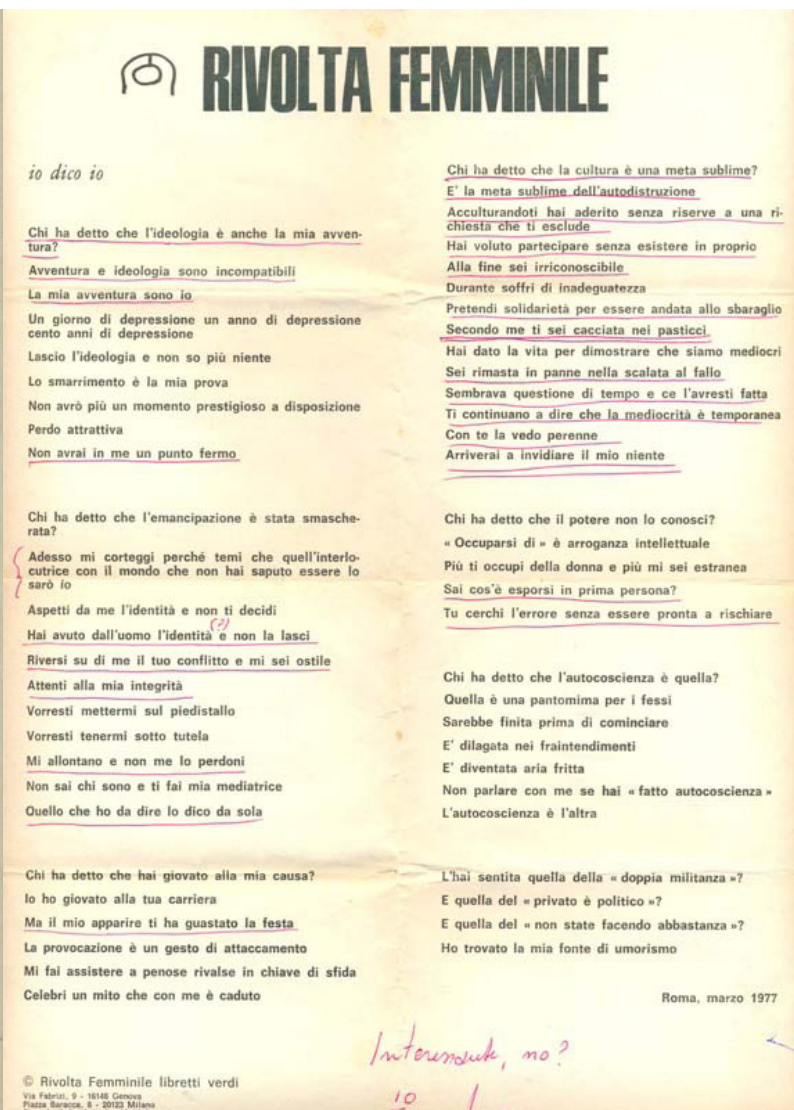
Carla Lonzi, *Rapporti epistolari*, 1980-1981



Appunti Manifesto di Rivolta Femminile, luglio 1970



Carla Lonzi, *Scritti di Rivolta Femminile*, 1970



Rivolta Femminile, *Io dico io*, marzo 1977

Carla Lonzi (1982), nel suo libro *Sputiamo su Hegel*, dichiara che

il porsi della donna non implica una partecipazione al potere maschile, ma una messa in questione del concetto di potere. È per sventare questo possibile attentato alla donna che oggi ci viene riconosciuto l'inserimento a titolo di uguaglianza.

L'uguaglianza è solo un principio giuridico, la differenza è un principio esistenziale: la differenza della donna sono millenni di assenza dalla storia e ammettere all'improvviso l'uguaglianza tra i sessi è la veste con cui si maschera l'inferiorità della donna, perché di fatto rimane l'ordinamento della struttura patriarcale. Le donne di Rivolta Femminile nell'estate del 1970 dichiarano (Lonzi, 1982):

Noi diciamo all'uomo, al genio, al visionario razionale che il destino del mondo non è nell'andare sempre avanti come la sua brama di superamento si prefigura. Il destino impreveduto del mondo sta nel ricominciare il cammino per percorrerlo con la donna come soggetto.

La donna, così com'è, è un individuo completo, per questo la trasformazione non deve avvenire su di lei, ma su come lei stessa si vede nel mondo e su come la vedono gli altri. Per questo motivo Rivolta Femminile ha fin da subito praticato l'autocoscienza, diversa da quella proposta dalla psicoanalisi, nei

gruppi di donne: per far sì che esse si riconoscessero come esseri umani completi, non oggetti, ma soggetti, e non più bisognosi dell'approvazione da parte dell'uomo.

In una pagina di *È già politica*, libro pubblicato dalla casa editrice *Scritti di Rivolta Femminile*, Carla Lonzi (1977) cita un'intervista di Simone de Beauvoir, autrice de *Il secondo sesso*, in cui afferma di essere in debito con le femministe, che «rifiutano di essere le donne-alibi», come lo era stata lei, dando loro ragione. Simone de Beauvoir è la «donna eccezionale», «una privilegiata tra le donne», per essere laureata, inserita nel mondo della cultura: «il riconoscimento maschile fu immediato [...]. L'ho accettato». Carla Lonzi commenta che SdB, pur dando ragione alle femministe, resta convinta di essere migliore delle altre, «di quelle che non hanno preso la via dell'inserimento, di quelle rimaste nell'immanenza», e continua:

Questo concetto che è uno dei temi portanti del Secondo Sesso mi fece soffrire quando lessi il libro per la prima volta poco dopo che era uscito in Francia: dentro di me ho preso posizione fin da allora [...]. Come si sa immanenza e trascendenza sono due concetti cruciali per la sua idea di differenza.

Ma Carla Lonzi, prendendo le distanze dal testo di Simone de Beauvoir, distacco necessario per trovare parole proprie, fondate sull'esperienza, ci tiene a specificare:

Il femminismo non è un'idea, è una pratica, e proprio la pratica del gruppo di autocoscienza.

Ed è dall'autocoscienza che emerge la possibilità dell'azione creativa femminista: la donna smette di obbedire all'uomo, in quanto l'obbedienza è inconciliabile con l'autonomia ed è proprio l'autonomia a creare lo stimolo alla conoscenza, alla creatività e alla libertà.

Sostenendo, quindi, che ogni aggancio al mondo maschile rappresenta un vero ostacolo alla liberazione della donna, Rivolta Femminile rifiuta di partecipare ai momenti celebrativi della creatività maschile. Questa decisione deriva dalla presa di coscienza che nel mondo patriarcale, ovvero nel mondo fatto dagli uomini e per gli uomini, anche la creatività, che è una pratica liberatoria, viene attuata dagli uomini e per gli uomini, infatti alla donna, in quanto essere umano sussidiario, viene negato qualsiasi intervento che ne scaturisca il riconoscimento di soggetto. L'attività dell'uomo, anche nell'arte, si articola nella competizione con un altro uomo, ma nella contemplazione da parte di una donna, che deve apprezzare a priori la creatività del protagonista uomo. Carla Lonzi (1982), infatti, riguardo alla creatività afferma:

Questo è il carattere della creatività patriarcale, la quale è stimolata dall'aggressività col rivale e dall'accoglimento disarmato della donna.

L'opera d'arte realizzata dall'uomo, quindi, non vuole perdere la sicurezza di un mito che si adagia nel ruolo esclusivamente ricettivo della donna. Ma questo sarà destinato a cambiare.

Carla Lonzi, *Taci, anzi parla*, 1977

12 dic. ore 2 di notte. Per la donna non c'è che una soluzione: liberarsi. In ogni altro stadio essa sarà o paralizzata dalla castrazione o cercherà la sua completezza, a similitudine dell'uomo e del pene, in un suo prodotto. Ecco perché noi escludevamo l'azione dalla presa di coscienza, perché nell'azione noi avremmo inconsciamente cercato la nostra incompletezza come avevamo appreso dall'uomo. Mentre dovevamo scoprirla in noi stesse, e da lì ~~lasciar~~ scaturire l'azione. Sono felice felice immensamente felice. Tutto in me canta la gioia della soluzione trovata. L'uomo si identifica nel pene; la donna, finalmente liberata, si identifica in se stessa.

Uomo	Donna
pene	senza pene
creatività	liberazione
azione	azione

Mattina. Marta diceva "creatività globale", Carla A. le rispondeva "scusami, la creatività arriva a vent'anni, so come funziona, è una cosa irresistibile, non ti guardi intorno, non ti chiedi, la fai". Aveva adottato l'enfasi dell'uomo sull'erezione. Per "creatività globale" Marta intendeva "liberazione".

Lina Mangiacapre e le Nemesiache

Lina Mangiacapre, a chi le chiedeva cosa facesse nella vita, rispondeva: «Sono pittrice». In realtà era tante cose insieme: laureata in filosofia, giornalista, scrittrice, musicista, pittrice, disegnatrice, si firma Målina in pittura, mentre Nemesi è il suo nome come fondatrice del gruppo femminista delle Nemesiache. Nemesi è la dea greca che personifica la giustizia distributiva, punisce i gesti che eccedono la misura e turbano l’ordine dell’universo, opera a sostegno delle persone che subiscono violenze impunite, come le donne e, più in generale, gli oppressi. Tutte le componenti del gruppo si diedero degli pseudonimi tratti dalla mitologia greca: Niobe, Dafne, Nausica, Medea, per rinnovare l’idea di un mito tutto al femminile e diffondere la memoria di un ordinamento cosmico precedente al patriarcato.

Il mito è stato per Lina Mangiacapre il fondamento della ricerca intellettuale ed artistica, infatti la sua produzione culturale si dispiega nel tentativo continuo di evocarlo attraverso varie forme d’arte, come il teatro, la pittura, la recitazione, la musica. Il recupero del mito, che ha rappresentato fin dal principio la fonte da cui ricavare una forte identità, vede al centro della riflessione l’elemento del corpo, fattore che permette a Lina Mangiacapre e alle Nemesiache di condurre una ricerca verso una sessualità in armonia con la natura della donna e di proporre un libero erotismo.

Le Nemesiache sono state tantissime: donne che hanno condiviso tempo e spazio nell’ideazione e realizzazione di azioni politiche creative in una ricerca continua in tutti i settori dell’espressione. Dicono di se stesse (Le Nemesiache, 1981):

Le Nemesiache non sono solo un gruppo, sono una realtà del femminismo, una realtà che si ricollega a Napoli, a Cuma, alla Sibilla. Questi riferimenti al passato non intendono però tralasciare il concreto del presente, ma rigettano la riduzione di tutta una civiltà, come quella napoletana, a folclore e a sottocultura in cui la si intende confinare. Il femminismo a Napoli è nato da Napoli e dalle sue radici, dalla realtà delle lotte di donne che non si sono mai lasciate colonizzare e continueranno a fianco dell’uomo, e a volte contro o semplicemente distante, la storia della vita dell’armonia, per vendicare tutta la violenza che è stata fatta a Napoli, alle Sibille, alla vita, alla bellezza.

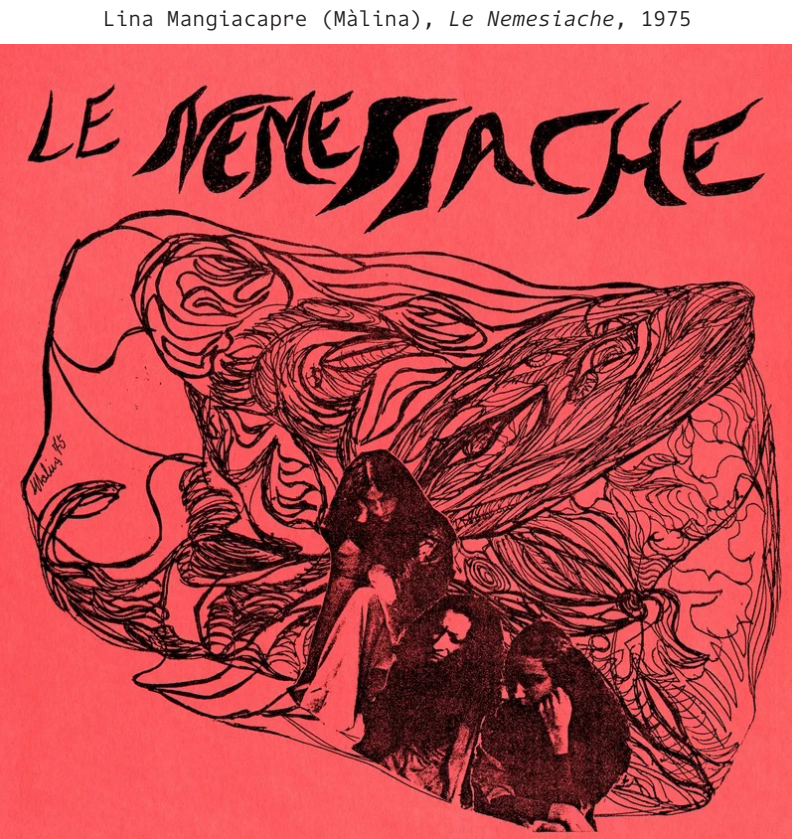
Il primo manifesto delle Nemesiache viene pubblicato nel 1970, poi nel corso degli anni seguono altri manifesti, tra cui *Manifesto Metaspaziale* del 1973 e *Manifesto per la riappropriazione della nostra creatività* del 1977. Tutti i manifesti si fondano sulla produzione intesa come creazione artistica e sulla ricerca teorica, riguardo le molteplici potenzialità espressive dell’essere donna, unita all’attuazione pratica. Fin dal principio le Nemesiache si sono impegnate in una pratica di politica artistica volta alla realizzazione della creatività femminile, disinteressata a qualunque espressione di professionismo e al confronto con logiche di potere, tipiche degli uomini, interne ai mondi ufficiali dell’arte. L’obiettivo delle Nemesiache è di creare un progetto di esistenza che rigetti qualunque ideologia e che si ponga come valida alternativa



Lina Mangiacapre alla Rassegna di Sorrento, 1980



Lina Mangiacapre e Tilda Swinton, Venezia



Lina Mangiacapre (Målina), *Le Nemesiache*, 1975



Tela di Lina Mangiacapre (Målina)

alla logica occidentale, ritenuta fallimentare per la sua incapacità di esplorazione del reale, implicitamente maschilista, opprimente rispetto al corpo e, nel XX secolo, sfociata in un capitalismo dilagante. In risposta a ciò, le Nemesiache propongono una sperimentazione profondamente poetica e liberatoria, espressa in una pratica multidisciplinare, che incrocia espressione letteraria, cinematografia, attività performativa, pittorica, scultorea, fumettistica.

Anche le Nemesiache, come le donne di Rivolta Femminile, trovano il loro spazio, e un po' la loro via d'uscita, all'interno del proprio gruppo di autocoscienza, ma rispetto alla pratica politica dei gruppi di autocoscienza tipici degli anni Settanta, come lo era anche quello di Rivolta Femminile, preferiscono sondare un terreno più creativo, nel quale si entri in contatto con le altre non solo attraverso la parola, ma anche tramite il corpo, la gestualità e le emozioni. La loro forma di autocoscienza prende il nome di psicofavola, che è anche un metodo teatrale. Infatti le Nemesiache (1973), nel *Manifesto Metaspaziale*, con cui viene annunciata anche la realizzazione della prima psicofavola *Cenerella*, affermano:

Per noi il teatro è una forma di lotta, un metodo, non intendiamo più lasciare spazi culturali al maschio, per cui ciò che ci viene impedito nella storia di ogni giorno nella nostra realtà concreta viene accettato nel teatro come creazione dell'artista.

In questo senso il teatro, nella sua forma di psicofavola, non è un mezzo, ma una specie di liberazione psicoemotiva. Si può affermare che la psicofavola sia la nemesi, perché nella denuncia della violenza è insita la liberazione stessa dalla violenza e perché propone una storia diversa, tutta al femminile. Cercavano una strada alternativa alla narrazione dominante e volta all'abbattimento delle strutture portanti di quella stessa narrazione, per questo sperimentavano molto, anche riguardo all'abolizione di ruoli, orari di rappresentazione, ordine di comparsa sulla scena, dello studio e della finzione del personaggio.

Un punto fondamentale della produzione teatrale delle Nemesiache è la perdita della critica e del giudizio: per essere libere è necessario spogliarsi di tutte le coercizioni mentali che spingono alla critica di sé stessi e degli altri. Esiste solo l'azione in teatro.

Un'altra parte importante della loro ricerca è dedicata alla corporeità: rilevano la paralisi del corpo, insieme all'incapacità di comunicazione e l'insicurezza, come effetti della violenza della società patriarcale contro le donne, esortando alla resistenza tramite la liberazione del corpo propria delle pratiche teatrali.

La prima psicofavola è *Cenerella*, del 1973, che consiste nella rilettura in chiave femminista di Cenerentola. Quest'ultima, casalinga, ossessionata dal padre e dai due fratelli di cui è al totale servizio, riesce a esistere, sentirsi viva, soltanto quando è in contatto con la natura. Quest'idea della primitività sacra della donna, come di Madre Terra, è rifiutata da gran parte delle femministe, che nell'identificazione donna-natura temono di vedersi contrapporre il dominio razionale dell'uomo. I luoghi e i personaggi classici della favola, come ad esempio il principe che cerca moglie, sono rappresentati in modo buffo e con gentile sarcasmo. Difatti Cenerentola alla fine cede al matrimonio, come rappresentazione della felicità, per il suo bisogno d'amore, ma non senza che prima una fata madrina di estrazione mitologica, Attannarruta,



ma
essere
tante
cassandre
può essere
l'inizio di
una concen-
trazione difor-
za che genera
dalla predizione
la previsione e quin-
di il mutamento.
Costruire delle possi-
bilità di incontri e di
comunicazioni, che uni-
scono, che tengano i
fil di realtà distanti
ma non eterogenee, che col-
legino, che costruiscano una
storia comune che cominci a
tessere la tela che potrà por-
tare e trasmettere tutte le rea-
lizzazioni e i lavori di ciascun
gruppo.
La nostra storia è da costruire e
sentire di trasmettere alle altre
le proprie esperienze può essere u-
na spinta a fermare la propria storia,
a valutarla, a non vederla come episo-
dio insignificante. Costruire la nostra
storia significa avere l'esigenza di
fermare e comunicare alle altre donne,
vederle viverle anche a distanza.
I gruppi femministi vivendo nella realtà
di divisione della cultura maschile posso-
no a volte lasciarsi vincere dalla paura,
dall'isolamento, dalla competizione.
Dimostrare che il tempo e lo spazio sono barriere
culturali e che, se c'è l'esigenza di vincerle, si un-
cano, è la dimostrazione che le due categorie più
oppressive che l'uomo ha costruito possono essere
abbattute.
Comunicare, avere un codice per noi donne, un codice co-
mune: la nostra ra bbia, le nostre lacrime, il codice della
nostra storia che si scrive nel desiderio di scriverlo e di
scoprirsi all'altra scoprendoci a noi stesse e facendoci superare
qualunque frattura che potrebbe un giorno forse diventare abisso.

OLTRE
I CONFINI
DELLO SPAZIO
IN CUI SI VIVE

Vogliamo una co-
municazione che,
superando la barrie-
ra fisica e culturale
dello spazio, possa
far passare e cresce-
re una energia che
viene a volte dispe-
rsa a volte soffocata a
volte cambiata in distrut-
tiva pur il necessario adatta-
mento all'ambiente inteso
come situazione culturale spa-
ziale e quindi temporale.
Ci sono sul "pianeta Terra" donne
con infinite, diverse esigenze, tutte
contemporanee nella loro forza ma
se esigenze diverse si sovra ppongono
nello stesso spazio e avviene un
gioco di potere in cui una vince l'altra,
scatta una necessaria valutazione discri-
minante con relative frustrazioni.

Sulla base di valutazioni sempre al po-
sitivo su quelle che sono le esigenze viscera-
rali vitali che solo possono generare e tra-
smettere energia nasce la volontà di rintra-
ciare e unire donne simili, intendendo con que-
sto donne che si sono poste in modo critico ol-
tre le barriere culturali, e che possono essere con-
volte anche da situazioni che si svolgono in uno
spazio fisico distante.

La comunicazione sotterranea è impedita da
macchine e rumori che interferiscono e limitano
le energie di ognuna: bisogna ricongiungersi anche
con l'intervento della volontà e riprendere tutte le di-
mensioni amputate.

Siamo tante isolate, divise, disperate nella fase
delle nostre intuizioni che come le profezie di cassan-
dra non interferiscono sui nostri DESTINI

21
A
L
E

La ricerca delle persone simili passa attraverso modi si-
mili di comunicazione e di espressione che nascono secondo le esi-
genze, le emozioni, le situazioni....

La psicofavola-fantasia al femminile - il teatro: teatro co-
me libera esplosione della propria energia vitale, liberazione
che può avvenire attraverso la fantasia, che, unica realtà non com-
pletamente razionalizzata, può ancora dare la chiave per scopri-
re se stesse e le altre al di là dei problemi, e quindi trovare
la strada per impostare i problemi al femminile, superando le
logiche dell'identità e della contraddizione proposte dai
maschi.

La "Cenerella", l'esperienza teatrale che abbiamo rea-
lizzata a Napoli nel maggio del '73, ci ha dimostrato
che l'organizzazione proposta come necessaria dal ma-
schio, è la conseguenza di una incapacità a comunicare
a livello erotico-vitale. Noi abbiamo realizzato una
rappresentazione teatrale senza stabilire ruoli, ne' ora-
ri, né scadenze. Tutte insieme nel ritmo della vita,
avevamo ognuna il proprio ritmo ed era lo stesso ritmo.

È possibile l'unità senza violenza: la "Cenerella" che
abbiamo realizzato qui a Milano ne è la prova, ed è pos-
sibile la costruzione di un collegamento metaspaziale
di persone; di donne, senza organizzazione.

Dal teatro alla vita, perché dalla vita al teatro,
nel ritmo erotico del cosmo.

LE NEMESIACHE

Niobe - Aracne Medea

Arianna Egeo. Ilizia

Camilla Nemese Dafne

Elena Psiche Karma

Noi denunciavamo, noi rigettiamo, noi rivendichiamo, noi ci esprimiamo, noi
..... e il teatro.

Per noi il teatro è una forma di lotta un metodo, non intendiamo più lasciare spazi culturali al maschio per cui ciò che ci viene impedito nella storia di ogni giorno nella nostra realtà concreta viene accettato nel teatro come creazione dell'artista, non possiamo accettare di essere più ricche come personaggi che come realtà sociale e storica, noi intendiamo impossessarci di ogni immagine che ci riguarda non lasceremo più spazi all'uomo per parlare di noi quindi saremo presenti in ogni struttura e in ogni costruzione culturale che ci riguarda.

Questo teatro che oggi noi realizziamo oltre a una creazione della nostra fantasia, oltre a una critica e una possibilità di incontro per noi donne è una denuncia di quelle che sono state le strategie politiche del maschio, ci ha impedito di esprimerci nella vita, ci ha impedito di esprimerci nel teatro, ci ha impedito con la falsa giustificazione tecnico e scientifico. Tale discorso ha bisogno di potere per poterci realizzare e siccome le donne sono sempre state tagliate fuori dal potere politico ed economico non hanno mai avuto mezzi per esprimersi e se si sono espresse a livello di costruzioni scientifiche culturali maschili hanno dovuto chiedere mezzi all'uomo per cui l'uomo da grande patriarca ha fatto il suo discorso di ricatto e il nostro modo di esprimerci è stato giustificato.

Noi rigettiamo qualunque discorso tecnico e scientifico come valido; rivendichiamo la forza dei contenuti che non ha bisogno di effetti scenici non ha bisogno di preparazione, ma ha soprattutto bisogno di una grande esigenza: esigenza di esprimersi in prima persona, esigenza di non distinguere più tra personaggio e persona. Noi donne rivendichiamo la nostra vita e i nostri contenuti e l'esprimiamo così e li esprimeremo continuamente in ogni momento. Noi non ci lasceremo più bloccare dalla mistificazione, dal discorso della incompletezza e dell'imperfezione. Noi rivendichiamo anche la imperfezione: l'imperfezione come vita; la imperfezione come continue possibilità aperte. Il nostro discorso non si ferma qui; non volevamo assolutamente fermare la vita; e non intendiamo fermarla con il cosiddetto atto perfetto: di questo ha bisogno l'uomo, ha bisogno di rinchiudere la vita in uno schema e di renderla perfetta con i suoi mezzi tecnico scientifici proprio perchè non riesce a vivere, proprio perchè ha paura di essere esaminato e giudicato.

Noi sappiamo che non c'è nessuno che possa giudicarci, nè alla fine di questo lavoro e di questa nostra espressione possa riportare il suo discorso tecnico, il suo discorso di bravura, di critica: non esiste critica, non esiste intervento, esiste azione, esiste creazione e nessuno può criticare nella misura in cui agisce; la critica è nel cambiamento dell'azione nella misura in cui quest'azione non ha più senso.

Questo teatro è aperto a tutte le donne, perchè tutte hanno l'esigenza di essere in prima persona, tutte desiderano esprimersi e aprirsi quanto più spazi sono possibili e la fantasia non può essere tagliata fuori, non può essere tagliata fuori da nessun angolo della nostra vita: e questo è il teatro della nostra vita.

Napoli, 5 - 6 maggio 1973 - Milano 9 - 10 - 11 febbraio 1975.

(ciclostilato in proprio)

Le NEMESIACHE

CREATIVITA'

Manifestazione per la riappropriazione della nostra creatività

DENUNCIAMO LA VIOLENZA che ci ha espropriato del nostro corpo, delle nostre espressioni e delle nostre estensioni.

CREATIVITA' E' POLITICA, vita, quotidianità, erotismo, armonia con la natura e col cosmo.

RIFIUTIAMO la distinzione tra momento creativo e momento produttivo. Rifiutiamo l'interpretazione critica di una realtà che non viene accettata come vissuto.

SIAMO STUFE di essere considerate più ricche come personaggi che come persone: nessun uomo ha mai partorito una vera figura femminile.

NON VOGLIAMO più divisione tra storia e storiografia.

RIVENDICHIAMO una nostra logica, un nostro linguaggio, una nostra dimensione operativa e critica: DIFFIDIAMO tutti quelli che operano nella cultura maschile o sostituiscono al nostro vissuto utilizzando codici misogini che deformano e riducono, continuando ad espropriarci nella teorizzazione della nostra pratica.

NO alle trasmissioni sulle donne gestite dagli uomini.

NO all'espropriazione del nostro corpo con l'utilizzazione del nudo fatto dalle industrie cinematografiche e dalle pseudo avanguardie, dal cinema, teatro, stampa, televisione.

RIVENDICHIAMO spazi e finanziamenti per operare in quei canali pseudo democratici che continuano ad escluderci.

DENUNCIAMO l'espropriazione del nostro territorio che il patriarcato in tutta la sua storia di inganno ci ha sottratto riducendoci a proprietà dell'uomo.

INTENDIAMO, da oggi in poi intervenire, scagliarci e autogestire tutti gli spazi che, di volta in volta riterranno validi per la nostra espressione e pratica.

SFIDIAMO (a dama) tutte le estetiche e i filosofi che da secoli si sono avviliscati nello stabilire e decidere chi e come doveva o non essere creativo, quindi dissacrano tutte le cattedrali, i capi carismatici, i miti e i simboli denunciandone tutta la mistica fallocale perpetrata sulla nostra storia.

BRUCIAMO pubblicamente tutti i manifesti espressionisti cubisti, futuristi, astrattisti, dadaisti, surrealisti, scoprendo nella loro elaborazione, attraverso le giustificazioni dell'arte, la riappropriazione del contenuto e scoperta specifica delle donne per ritorcerli nuovamente contro di esse.

SIAMO NOI ad aver partorito la Body-Art, e rigettiamo le elaborazioni mostruose e violente che sul nostro concetto del corpo di fisicità, come forma d'arte, l'artista maschio ha utilizzato per l'espressione della sua violenza. E cosa dire della grande scoperta dell'arte povera?

NOI DA SEMPRE abbiamo elaborato materiali semplici della nostra quotidianità creando arte e poesia nella continua inaffezione, svalutazione e manipolazione sempre contro di noi.

OGGI 8 MARZO 1977 noi FEMMINISTE manifestiamo per la riappropriazione della nostra espressione creativa, partendo da questa non intendiamo più essere la linea della cultura maschile, ma stabiliamo in questa data di far confluire tutte le nostre energie per LA COSTRUZIONE DELLA NOSTRA STORIA.

8 Marzo 1977

Nemesiache, Napoli



Le Nemesiache, *Cenerella*, Teatro di Quarto Oggiaro, Milano, 1975

l'ammonisca sui rischi che corre:

Per me sei bellissima come sei, con questa tunica di cenere, ma poiché gli uomini non ti vedrebbero, poiché nessun uomo è capace di vederci davvero, ti vestirò di stelle.

Quindi Cenerentola si sposa, il padre stende un regolare contratto di vendita col principe, ma la favola non finisce: lui parte, lasciandola incinta, per una guerra, che rappresenta il bisogno di violenza e di competizione da parte dell'uomo. La guerra, nella contemporaneità, ci rimanda a una carriera lavorativa, un traguardo scientifico o la conquista di un grado superiore, tutte mete, comunque, da cui la donna-moglie-madre è esclusa.

La rilettura della favola di Cenerentola data dalle Nemesiache ha alla base la semplicità della rappresentazione, ispirata ad un modello preciso: il coro greco. La povertà delle luci, dei vestiti, l'assenza dell'addobbo scenico, la fatica e l'emozione che rompono le voci delle protagoniste, possono sembrare segni d'imperfezione che non devono esserci in uno spettacolo, invece Lina Mangiacapre (1973) fa dell'imperfezione un punto di forza, affermando:

Noi rigettiamo qualunque discorso tecnico e scientifico come valido: rivendichiamo la forza dei contenuti, che non ha bisogno di effetti scenici: noi rivendichiamo anche l'imperfezione come continue possibilità aperte.

Le Nemesiache, *Cenerella*, Teatro di Quarto Oggiaro, Milano, 1975



A *Cenerella*, negli anni, seguono *Siamo tutte prigioniere politiche* (1978), *Eliogabalo* (1982), scritto da Lina Mangiacapre con Adele Cambria, *Eleniade* (1983) e *Biancaneve* (1984). Oltre al teatro le Nemesiache svolgono performance di poesia e musica, tra queste *La festa della Gaiola* e la *Bottega della poesia* nel 1978, *Per Ofelia* e *Concerto a Partenope* nel 1980, la *Poesia del Gambrinus* nel 1987. Le Nemesiache realizzano anche cataloghi d'arte e riviste, inoltre nel 1988 fondano il periodico *Manifesta*, pubblicato per oltre un decennio in edizione cartacea.

Lina Mangiacapre, nel 1984, è stata anche ideatrice e conduttrice della trasmissione radiofonica *Ho fatto un sogno*, trasmessa su GR2 Radio e di cui ciascuna puntata si divideva in due momenti: il primo vedeva la sceneggiatura musicale del sogno con il gruppo delle Nemesiache e l'interpretazione di Elsa De Giorgi, Cristina Fayad, Isa Danieli, Conny Capobianco; il secondo momento vedeva invece l'incontro con gli autori del sogno stesso. I sognatori non sono mai stati scelti a caso, sono tutti personaggi del mondo della scienza, dello spettacolo e dell'arte, come ad esempio Sergio Piro, Adele Cambria, Mario Cecchigori, Lina Wertmuller, Ernesto Tatafiore e Carla Miccinelli.

Nel mentre il linguaggio cinematografico si rivela il medium più congeniale per le Nemesiache, le quali diventano corpi performativi: come nel cinema pasoliniano, la cultura più alta è ricercata in figure non professioniste. Ne emerge un rifiuto totale verso il cinema professionista, in quanto prodotto della cultura maschilista e rappresentante la finzione, infatti Mangiacapre (1994) dichiara:

Nel mio cinema, difficilmente comprensibile a un universo maschile, non uso il corpo, ma mi lascio prendere il corpo che si apre e



Le Nemesiache, *Eliogabalo*, Teatro Nuovo, Napoli, 1985



Le Nemesiache, *Siamo tutte prigioniere politiche*, 1978



Lina e Teresa Mangiacapre, *La festa della Gaiola*, 1978



Lina Mangiacapre, *La festa della Gaiola*, 1978

Adele Cambria, *Cenerentola vista dalle donne*, 1974



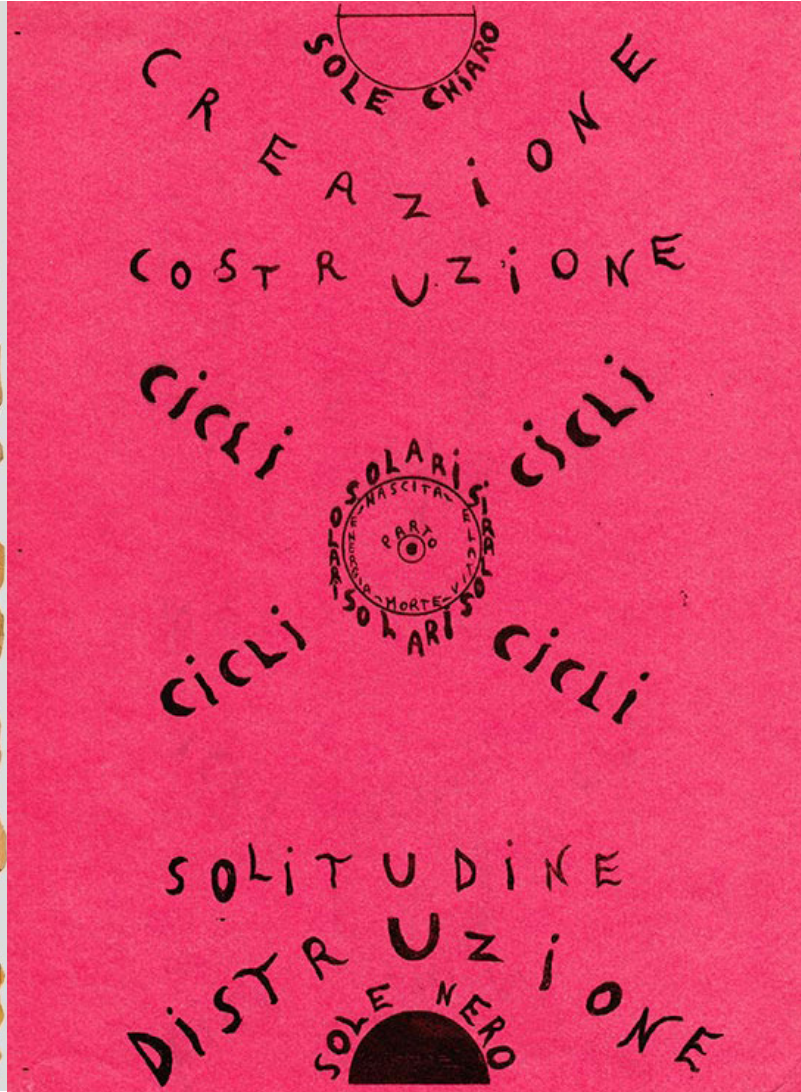
Le Nemesiache, *Cicli lunari*



Manifesto *Siamo tutte prigioniere politiche*, 1978



Le Nemesiache, *Cicli solari*



mi mostra i segni, inevitabilmente ferite, a volte sorrisi [...] Il senso dell'attrice cambia: non è più strumento per l'idea, ma esprime di per sé la propria dimensione.

Durante gli anni Settanta, come la maggior parte delle registe italiane ed europee del periodo, Lina Mangiacapre lavora con il formato cinematografico super/8, poi nel decennio successivo, con *Didone non è morta*, sperimenta la tecnica 35mm, che inizialmente, nell'ambito cinematografico, era di monopolio maschile.

Nella produzione cinematografica delle Nemesiache, guidate da Mangiacapre, in veste di regista, troviamo *Cenerella* (1974, 29 min), *Antistrp* (1976, 20 min), *Autocoscienza* (1976, 20 min), *Le Sibille* (1977, 25 min), *Il mare ci ha chiamate* (1978, 11 min), *Follia come poesia* (1979, 40 min), *Ricciocapriccio* (1981, 25 min), *Eliogabalo* (1985, 11 min) e *Didone non è morta* (1986, 90 min).

In particolar modo *Ricciocapriccio*, presentato in anteprima al Festival di Sorrento, rassegna del cinema femminista, rappresenta l'impegno ambientalista che le Nemesiache hanno portato avanti nel tempo. La protagonista, dal nome Ricciocapriccio, figlia del mare, elemento che più si presta a riflettere sulla tematica ambientale, approda sulla terra perché catturata dalla rete di un peschereccio. La protagonista tenta di vivere sulla terra ferma, ma, impossibilitata a comprendere le logiche dei suoi abitanti, torna a morire in mare. In *Ricciocapriccio* mare e terra sono parti di uno stesso principio cosmico: la terra trema poiché sconvolta dall'agonia del mare e dalla perdita di Ricciocapriccio. Le violenze subite dalla protagonista e dal mare rievocano l'inquinamento e le devastanti politiche economiche ed edilizie che interessano il territorio napoletano in quegli anni, denunciate dalle Nemesiache come forze che agiscono sia sul piano fisico che psichico.

Ma l'opera più importante a livello cinematografico è *Didone non è morta*: la sceneggiatura è di Lina Mangiacapre e Adele Cambria. Il film viene girato in sole tre settimane, per mancanza di fondi, ma nonostante questo raggiunge

una visibilità altissima anche fuori dal contesto italiano. *Didone non è morta*, girato fra Napoli e i Campi Flegrei, prevede una rilettura della figura di Didone in chiave femminista e si concentra su tematiche decoloniali ed ecologiste. In un intreccio fra mito e presente, il film si apre con una scena ambientata a Napoli in un club anni '80, per sfociare presto in un viaggio nel passato in cui ripercorrere le avventure di Didone ed Enea, concludendosi nuovamente nel presente. Il passaggio cronologico è espresso anche dai costumi dei personaggi e dalle musiche sperimentali in cui si mixano suoni di musica elettronica e di strumenti antichi. Entro le mura di Cartagine, di cui Didone è la fondatrice, vive una comunità di donne, i cui equilibri improvvisamente vengono rotti dall'arrivo delle truppe di Enea, il quale dopo essersi abbandonato alle passioni amorose con la regina di Cartagine, progetta la fuga verso le coste italiane.

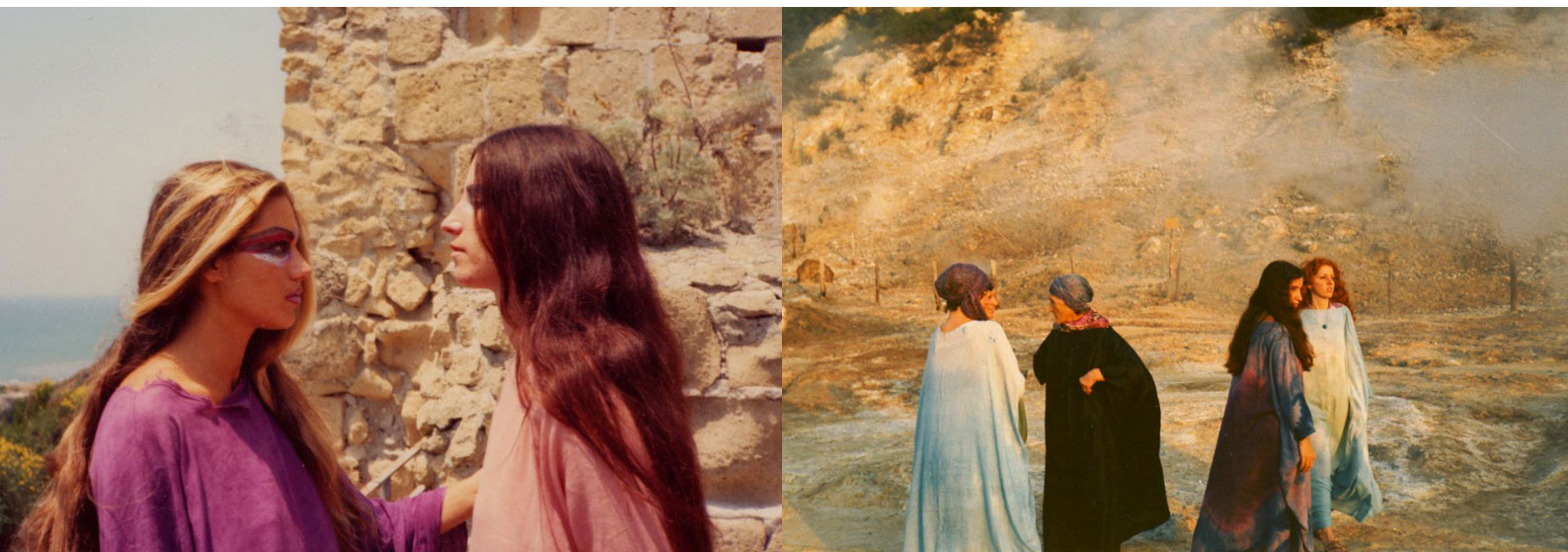
La rilettura della figura di Didone sfugge a ogni stereotipo con cui il personaggio ci viene riconsegnato dalla storia, senza però mutarne le caratteristiche: come previsto dal mito, la regina cede alle passioni amorose e si ripiega in sé stessa dopo l'abbandono di Enea, ma ci viene riconsegnata anche nelle sue abilità governative, di ascolto ed empatia: Didone si dimostra un personaggio complesso, forte di un'identità propria, una femminista ante litteram, che racchiude in sé il desiderio di avventura da parte delle donne.

La condotta governativa di Didone, totalmente pacifica, segue le logiche dell'empatia, dell'ascolto e dell'emotività, in netto contrasto con le logiche di conquista di Enea, non più letto in chiave eroica, in quanto segue le logiche di profitto e di calcolo, sacrificando i legami interpersonali ai doveri impartitigli dagli dei.

A chiusura del film, la trama del mito viene stravolta: Enea, in abiti da ufficiale della Nato, incontra il padre Anchise nei sotterranei della metropolitana di Napoli, come metafora dell'Ade. Qui il padre dell'anti-eroe annuncia la decadenza nel futuro del mondo fino a che non sarà spezzata la maledizione di Didone. Al di là delle rotaie, appare la regina, anche lei

Le Nemesiache, *Ricciocapriccio*, 1981





Le Nemesiache, *Le Sibille*, 1977

in abiti contemporanei, a cui Enea supplica perdono. Il film si chiude con una sconcertante visione del presente, in cui non è prevista possibilità di miglioramento se non rivedendo le logiche dei rapporti occidentali.

L'operato di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache è stato lungo e intenso, sempre guidato da un unico monito (Le Nemesiache, 1973):

Noi denunciavamo, noi rigettiamo, noi rivendichiamo, noi ci esprimiamo con il teatro. [...] Sino ad ora la donna è stata espressa dall'uomo e si è espressa tramite l'uomo che capitalizza la sua creatività, le sue idee, il suo lavoro, le sue energie vitali. Usiamo il cinema per vivere la nostra creatività, la nostra fantasia, la nostra immaginazione.



Le Nemesiache, *Didone non è morta*, 1986



Le Nemesiache, *La festa della Gaiola*, 1978



Lina Mangiacapre



Lina Mangiacapre e Le Nemesiache



Le Nemesiache, *Eliogabalo*, 1985

A
SOSTANTIVO

R

T

E
FEMMINILE



Le donne nell’arte sono tantissime, eppure quando si visita una galleria o un museo, soprattutto se il contesto riguarda secoli antecedenti il Novecento, pochissime opere – nessuna a volte – sono firmate da donne. Il motivo di questa assenza, o scarsa presenza, è la storia: quel lungo cammino tormentato da enormi pregiudizi, contro cui le donne hanno lottato, in ogni campo. Ad esempio era pratica diffusa che i pittori uomini ponessero la loro firma sui quadri dipinti da donne, come emerge nel film *Ritratto della giovane in fiamme* (2019) di Céline Sciamma, ambientato nella Francia del Settecento, in cui Héloïse, vedendo il suo ritratto dipinto da Marianne, riconosce il suo stile e dice di aver già visto un suo quadro, ma di non ricordarsi che fosse firmato da una donna. Questo perché era il padre di Marianne, anch’egli pittore, a firmare i quadri della figlia.

Nel mondo dell’arte le donne, però, ci sono sempre state. Pensiamo a Sofonisba Anguissola, vissuta a cavallo tra il 1500 e il 1600 e nota per i suoi ritratti e autoritratti. Di lei scrive sul suo *Diario Italiano* il giovane talento della pittura fiamminga Anton Van Dyck quando la incontra a Palermo ormai novantenne: «*Ho ricevuto maggiori lumi da una donna cieca che dallo studiare le opere dei più insigni maestri*». Nel Seicento si colloca anche la prima donna architetto dell’Europa preindustriale: si tratta di Plautilla Bricci. Viene definita Architettrice, infatti fu braccio destro del Cardinale Mazzarino nella realizzazione di Villa Benedetta, oggi nota come Villa del Vascello a Roma. Un’altra ignota pittrice, attiva a Bologna nel Seicento ed emersa negli ultimi anni grazie alle ricerche dello storico dell’arte Massimo Pulini, è Ginevra Cantofoli. L’esperto le attribuisce il dipinto *Ritratto di Beatrice Cenci*, conservato alla Galleria Nazionale di Arte Antica di Palazzo Barberini a Roma,

Lea Vergine, *Le Artiste d’assalto*, Bolaffiarte, dicembre n.55, 1975

SIAMO lontane dai tempi del *Cahier des doléances des femmes* della signorina de Kéralio, e i Robespierre dei nostri giorni non giustiziano più (sebbene lo desiderino quanto una volta) le Olimpie di Gouges solo perché si arricchiano a rivendicare i diritti delle donne. Attraversiamo, anzi, momenti di grande permissività, la donna è le sue problematiche reali e distorte sono di gran moda; perfino in Italia gallerie private e pubbliche strutture iniziano a diventare sensibili alle mostre di artisti femmine, le riviste si preoccupano di dedicare articoli a pittrici e scultrici.

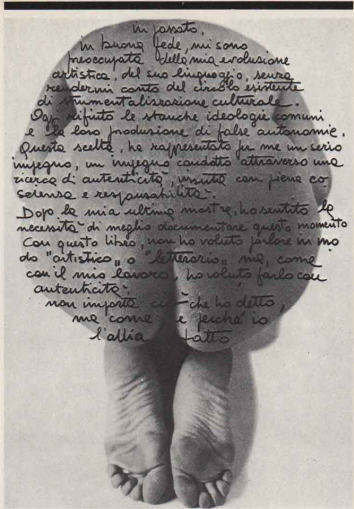
È proprio questo a provare, ove ce ne fosse bisogno, che la guerra è ancora tutta da combattere che la rivolta continua, che una strategia rivoluzionaria femminista è, ancora oggi, un obiettivo da mettere a punto anche nel campo della cultura.

Di nuovo c’è che le artiste (e le intellettuali in genere) hanno smesso di schivare i “problemi femminili”, accorgimento e atteggiamento finora necessari per poter conservare una posizione faticosamente raggiunta nel mondo degli uomini; oggi cominciano a violare la separazione delle donne (e la separazione nella sfera del far cultura) solidarizzando nei riguardi del movimento con meno angoscia di federe la propria componente professionale. Già, perché fino a ieri, rivestendo il ruolo di donne eccezionali in quanto ce l’hanno fatta ad emergere in professioni egemonizzate dai maschi, c’era una tremenda paura dell’associazione alle altre donne, comportando tale mescolanza la dequalificazione del lavoro, la svalutazione dell’impegno.

Scrivo quattro anni fa Anna Oberto, fondatrice a Genova della rivista di ricerche interlinguistiche *‘Ana, etc.’*, poetessa visuale essa stessa nonché promotrice di rassegne internazionali e di seminari sul tema della *liberazione e creatività della donna*:

«Accettiamo una situazione razzista cui ancora le donne in cultura sono condizionate, e usiamola come strumento rivelatore di scandalo di questa situazione. Accettiamo di conseguenza anche il rischio di un consenso unanime che può rompere in un’altra direzione la feticcia del rapporto di alienazione: perché le donne in cultura producono meno degli uomini? Si dà spesso una risposta facile: nell’attuale situazione culturale al maschile, nessun lavoro creativo e non libera la donna dall’oppressarsi delle cos domestiche. Fino a quando avremo formato una cultura nuova, con la partecipazione integrante attiva della donna, e nuove strutture sociali che sostituiscono il suo impegno materno. Accettiamo questa mostra!

La mostra viene tenuta al Centro Tool di Milano, diretto da Ugo Carrega, nel gennaio 1972.



Libera Mazzoleni, da "Linee complessi essere", 1974.

IL PITTORE FEMMINA* Testo di Lea Vergine

LE ARTISTE D’ASSALTO

Quali sono le donne artiste che, nell’ambito della loro specialità, si sono allineate in prima fila sul piano della ricerca? Lea Vergine, una “critica d’assalto”, ha tentato un primo censimento delle “che ce l’hanno fatta”: ma la guerra femminista nel campo della cultura è ancora tutta da combattere?

* Nell’ambito di questa serie di articoli (cfr. “BolaffiArte”, n. 38, p. 68, “Il sesso visto dalle donne”, n. 43, p. 116, “Dolce artiste s.p.a.”, n. 48, p. 48, “Gioietta Fioroni: la pittrice rosa”, n. 49, p. 74, “Ciclorama: la gomma dello scandalo”) pubblichiamo un censimento delle artiste allineate in posizioni di avanguardia. Seguiranno un repertorio delle pittrici che operano nella tradizione e un “excursus” storico della donna nell’arte.

perché pensiamo che non l’uomo è il nemico ma sono e donna sono condizionati dai modelli di comportamento socioculturale che l’uomo lui stesso ha imposto. Questa mostra perché il rapporto di antagonismo classista uomo-donna è emblematico di un altro rapporto di antagonismo classista arte-società, in quanto il visione del lavoro e alienazione delle attività e opere artistiche nei loro rapporti tra significato e realtà che vengono egualmente mercificati... la liberazione della donna esige il superamento della contrapposizione categoriale uomo-donna così come la liberazione della divisione tra attività artistica e possibilità economica esige il superamento delle categorie arte-lavoro intese come complementarietà strutturali della ideologia borghese».

Di parere non dissimile risulta Juliet Mitchell, studiosa e militante del *Women’s Liberation*, quando sostiene:

«... Probabilmente oggi si può auspicare un’autentica liberazione della donna solo nelle società occidentali altamente produttive. Affinché ciò accada ci dev essere però una trasformazione di tutte le strutture in cui le donne sono integrate, e un accumulo di tutte le contraddizioni fino al punto della loro esplosione: un’unità di rottura».

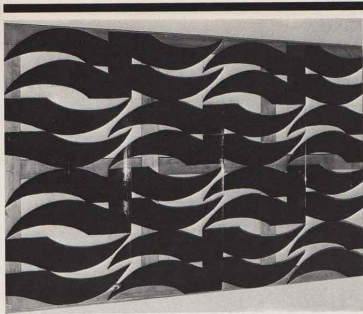
Si chiedeva Lucy Lippard*, la critica d’arte americana unica fra le colleghe ad occuparsi con audacia ed estremo rigore di femminismo: «Quali caratteristiche sono inerenti all’esperienza della donna, quali all’esperienza dell’uomo? Dove si fondono o si dividono nell’espressione artistica?».

Risponde Agnes Denes, artista a New York e membro della *cooperativa A/R*:

«Non c’è sesso in arte, non credo all’arte specifica delle donne. L’arte femminista è pratica politica. L’arte femminile è arte come l’arte maschile. La creatività e l’intuizione collettive delle donne sono date, ma da quel momento non ha più carattere di arte universale».

E veniamo al nostro censimento. Accertiamo quasi statisticamente la situazione delle artiste italiane nel presente momento. Da dove

* Contemporaneamente alla Lipard, in Italia, Carla Lonzi ha studiato e promosso prese di coscienza collettive delle donne sulle donne, ma da quel momento non ha più svolto carattere di arte universale. Nel settore della ricerca che tende a risignificare il quadro in quanto superficie dipinta, a ri-proporre l’analisi del procedimento pittorico, a insistere per



Carla Accardi, *Strisce* (dipinto) sul supporto in legno, 1975.

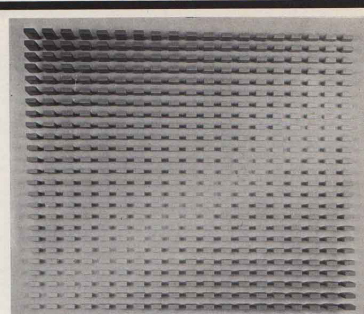


Marina Apollonio, "Dinamica circolare K", 1965. Valentina Berardinone, "Sagome prospettive", 1973.

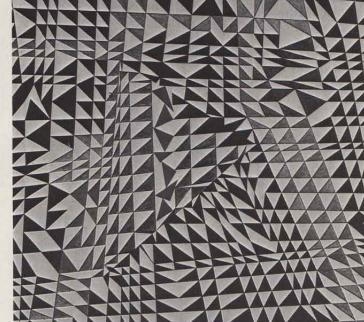


Carla Cerati, "Alluvione a Firenze 1966" (particolare).

da e quando si comincia? Regina (morta lo scorso anno) per il futurismo, la *Raphael* Mafai (scorporata da qualche mese) per l’Espressionismo, Carla Accardi per l’astrattismo e Tiziana Maselli per la neologizzazione sono nomi che ci vengono subito in mente. Noni prestigiosi: dietro ognuno di essi una vita di fatiche. E Bice Lazzari, ormai avanti negli anni ma sempre un uso collettivo protestando contro la manipolazione sociale



Dadamaino, *Cromolitico*, 1974.



Lidia Detti, *Cristalli trasgrediti*, 1973, acrilico 135 x 125.

una *pittura* portatrice di sentimenti individuali da contrapporre ad una contemporaneità fatta di automazione e alienazione ci sono Bice Lazzari e Carolana, Carmen Gloria Morales e Simona Weller; e, sotto molti aspetti, Maria Luisa de Romani. Tra coloro che hanno lavorato in silenzio per lustri e lustri, tornata improvvisamente di moda. Una vita di fatiche, il doppio o il triplo delle fatiche dei loro colleghi pittori. Riconoscimenti sì, ma sempre inferiori al loro intrinseco merito.

Un settore della ricerca che tende a risignificare il quadro in quanto superficie dipinta, a ri-proporre l’analisi del procedimento pittorico, a insistere per

DIARIO DI UN'ARTISTA DONNA: KETTY LA ROCCA 1973

e io? il mio nome, un insulto, una vergogna, "inadatto alla spazio operativo": i buoni si scompigliano dal ridere, e io che faccio, ridi? È come ridere in volto al giorno per la stessa barzelletta, sai il divertimento, i cattivi richiedono: dipingerli prima? e tu allora dici di no che non facevi niente, che "avevi altri interessi" ottimo! Ma poi, non sai come, ti scappa: facevo la maestra; orrore!! e i cattivi: come? insegnavi a leggere ai bambini, e io, tutta rossa e biondita: ma con i blocchi logici, li lasci due secondi perplessi perché pensano che deve essere roba che viene dall’America, non si sa mai, attenzione a parlarne male.

di dove sei? di Firenze, ma non sono fiorentina, precisazione cretina, uno che è fiorentino ancora glielo perdono, ma uno che ci va apposta, allora tu ti correggi e male, per trasferimento, sì, la scuola, ah! quella dei bambini.

abiti solo lì, a Firenze? e io che, zoffica, non misono fatta venire in mente che si possa abitare da due o tre o sette parti, rispondo: sì, ma viaggio... 7 troppi! ti butteresti in ginocchio, ormai: perdono! perdono! se ho fatto la maestra e senza i blocchi logici, ma con il gesso e la lavagna e senza audiovisivi, ormai viaggio: treno 297 partenza 6.05 arrivo a Milano ore 10.05 partenza 19.55 arrivo a Firenze 23.30 a letto, basta, i cattivi li guardano, vuol dire: ma questo non è viaggiare, e io? lo so bene che questo non è viaggiare, che viaggiare vuol dire andare a Rimini, d’estate senza orari, si cambia solo a Bologna, a fare il bagno.

ora zitta, raccolgo in fretta e impacciata, si fa per dire impacciata, mezza roba per terra, scivola dappertutto, raccolti, annucchi le 18.24 e le poche 24.30 tutte già e ormai spiegazzate, e lui: stai bene e te, neanche con troppa convinzione: che ti venga un colpo.

e io? la gomma me la sono tolta da tanto, figuratevi una gomma a pieghe, scozzese, ora sempre pantaloni, quelli coloniali, non i coloniali di prima, corti, quelli di adesso, color carta da zucchero, zucchero di prima stavolta, larghi, a strascico, mi muovi! e il rossetto? non ci voglio pensare, mi piaceva tanto; ho fatto la prova, se mi comincio a grattare simulando un gesto grazioso, grazioso si fa per dire: un vecchio eczema al gomito, ma devo imparare: i golf nei negozi si comprano, quelli piccoli con tanti strascetti si sole 28.500 l’una, chiaro, mica vorrai una bracciata di strasci per quella cifra; golf tipo maglia di sotto, quella che non si porta più e ora si porta di sopra ancora con affettuoso metalinguagio

bel golf? ah sì! l’ho comprato all’Ulipi, i cattivi, con compiacenza: delle volte anche lì si trovano cose favolose! e te che hai spedito via uno che il piacere perché di fronte a un tuo lavoro ha detto favoloso e, poveretto, lui non capirà mai come io, che non sono una bellezza; ma che ci posso fare, mi comincio a grattare simulando un gesto grazioso, grazioso si fa per dire: un vecchio eczema al gomito, ma devo imparare: i golf nei negozi si comprano, quelli piccoli con tanti strascetti si sole 28.500 l’una, chiaro, mica vorrai una bracciata di strasci per quella cifra; golf tipo maglia di sotto, quella che non si porta più e ora si porta di sopra ancora con affettuoso metalinguagio

DIARIO DI UN'ARTISTA DONNA: KETTY LA ROCCA 1974

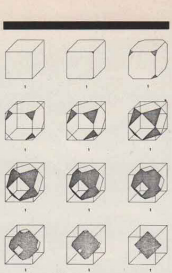
non è tempo, per le donne, di dichiarazioni: hanno troppo da fare e poi dovrebbero usare un linguaggio che non è il loro, dentro un linguaggio che le loro estraneo quanto ostile. Piuttosto posso solo dire con un’inconscia intimità, come spazio generoso e desolato, ma libero, che, codice alla mano: per quanto mi riguarda, ho tutti i difetti delle donne senza averne le qualità: un femminile negativo, come altre, espropriata di tutto escluso di quelle cose che non fanno gola a nessuno, e sono tante, anche se un po’ da rimettere in ordine, le mani, per esempio, troppo tardi per le abilità femminili, troppo povere e incaici per continuare ad accaparrare, e preferisco ricamare con le parole e accelerare la paranoia universale, e al primo degli imbecilli che crede di scoprire l’America "sara per un matrimonio andato male", si, infatti, è proprio per questo non riuscirò mai a capire



Ketty La Rocca, "Una vecchiaia", 1974.

sui *light projects* sono sculture o ambienti in cui lo spazio muta in continuazione. Più classiche le sculture di Thea Valbè o di una Giuliana Balice. Lucia Marucci antesignana, poi Anna Oberto, Mirella Bentivoglio, Liliana Landi protagoniste della poesia tecnologica (così era chiamata nel 1963) e visiva. Subito dopo Giulia Nicolai con i *poemi-oggetto* e Patrizia Vietelli con le sculture.

Carla Prima e Carla Radiali diedero all’astrattismo degli anni ‘60, legata alla tematica costruttivistica, apporti di grande qualità; Lia Detti lavora sui rapporti luce-colore-spazio asserendo un movimento illusorio in una pittura statica organizzata in strutture mute della poesia tecnologica (così era chiamata nel 1963) e visiva. Subito dopo Giulia Nicolai con i *poemi-oggetto* e Patrizia Vietelli con le sculture.



Amalia del Ponte, progetto grafico.



Gioietta Fioroni, Lupa, Baha e Sallunello" (particolare), 1974.



Titina Maselli, "La rosa", 1972.

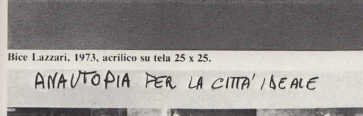
considerato i modi e le proprietà invarianti di forme geometriche primarie attraverso torsioni semiotiche; Grazia Varisco lavora dal 1961 a dimostrare le metamorfosi delle immagini tramite la diffrazione della luce; Dadamaino esplicita le strutture percettive che sostengono le immagini e i messaggi legati alle esistenze e dai costruiti. Sia la



Bice Lazzari, 1973, acrilico su tela 25 x 25.



Nini Mulas, "Wounded Knee, interno di una casa indiana", 1972.



Marisa Merz, "Scarpette", 1975.



Nanda Vigo, "Cronotipi", 1974.



Kiky Vices Vinci, braccialeto con cerchi mobili, 1969, argento.

Grazia Varisco, *Schema luminoso variabile (R.F.)* (a sinistra) e *Schema luminoso variabile (R. VOY)* (a destra), 1962, 50 x 50.



Verita Munselles, "Merletto bianco", 1975.



Maria Mulas, Compratori alla sfilata moda Krizia, Milano", 1974.



Giulia Nicolai, "Poema", 1965-75.



Vanna Niccolotti, "Struttura variata", 1975.

lettura attenta dei loro itinerari, Marina Pirelli, Libera Mazzeoni, Cloti Ricciardi, Rosanna Rosati, Alessandra Bonelli, Elisa Montessori, Anna Gaudenzio, Rosa Panaro, Irma Blank, Paola Levi, Diana Rabito, Teresa Corvino, Tomaso Binga, Diana Baylon, Fausta Squitieri, M. L. Janettini, Marina Lanzara, Renata Prunas, Nadya Benelli, Marina Belavia. Contributi di primissimo piano hanno dato anche al mondo della

fotografia formidabili interpreti del mondo contemporaneo quali Lisetta Carmi, Carla Cerati e Antonia Mulas (Nini per gli amici, tanti e tutti artisti o critici); Paola Mattioli si è fatta notare (insieme alla Candiani e alla Novietti) per un’ottima indagine sul mondo operaio, Maria Mulas irrompe sulla scena con un obiettivo caustico e mordace. Verita Monselles ha debuttato la scorsa stagione con una

LEA VERGINE

Contro l'emarginazione creativa femminile: le forme difficili e indecifrabili di Carla Accardi

Carla Accardi, come già è emerso, è fondatrice, insieme a Carla Lonzi e Elvira Banotti, di Rivolta Femminile. Vitale e fuori dagli schemi come la sua pittura, nelle sue opere ha voluto trasmettere la sua energia, un impulso, un'emozione vitale, andando contro il pregiudizio che associa, nell'arte, la donna alla delicatezza.

L'amore per l'arte sboccia quando è bambina e la famiglia sostiene fin da subito questo suo interesse, soprattutto il padre che la indirizza verso lo studio della storia dell'arte. È quindi nel 1946 che si trasferisce a Firenze, una delle capitali mondiali dell'arte e culla del Rinascimento, luogo dove tutti gli artisti vorrebbero soggiornare, ma non Accardi, che la ritiene una città rivolta al passato, che vive per lo più di arte antica e questo per lei è inconcepibile.

A questo punto decide di trasferirsi a Roma, dove trova un ambiente più adatto alla sua idea di arte: frequenta il circolo dell'Art Club e lo studio di Pietro Consagra, dove incontra artisti come Attardi, Dorazio, Guerrini, Perilli e Turcato, che rimarranno suoi compagni di vita e con i quali, nel 1947, firma il manifesto del gruppo Forma. Quest'ultimo viene redatto negli anni appena successivi alla fine della Seconda Guerra Mondiale, momento in cui ci sono forti divergenze sulle scelte estetiche tra i sostenitori dell'arte astratta e quelli a favore di un'arte figurativa di impegno civile, ma la posizione di Forma (1947) si evince dalle affermazioni secche e perentorie del gruppo:

Riconosciamo nel formalismo l'unico mezzo per sottrarci ad influenze decadenti, psicologiche, espressionistiche. Il quadro, la scultura presentano come mezzi di espressione il colore, il disegno, le masse plastiche [...] e come fine un'armonia di forme pure. La forma è mezzo e fine [...] il quadro deve poter servire anche come complemento decorativo di una parete nuda [...] la scultura anche come arredamento di una stanza. Il fine dell'opera d'arte è l'utilità, la bellezza armoniosa.

Carla Accardi, nel frattempo, partecipa a numerose mostre collettive in Italia e all'estero e nel 1950 tiene la sua prima mostra personale alla galleria Numero di Firenze.

Una grande svolta avviene tra il 1953 e il 1954, quando nasce il nuovo segno di Accardi, con un cambio di dimensione e di postura, che caratterizza tutto il suo lavoro fino alla fine degli anni Cinquanta. Lo racconta così (Dandini, 2023):

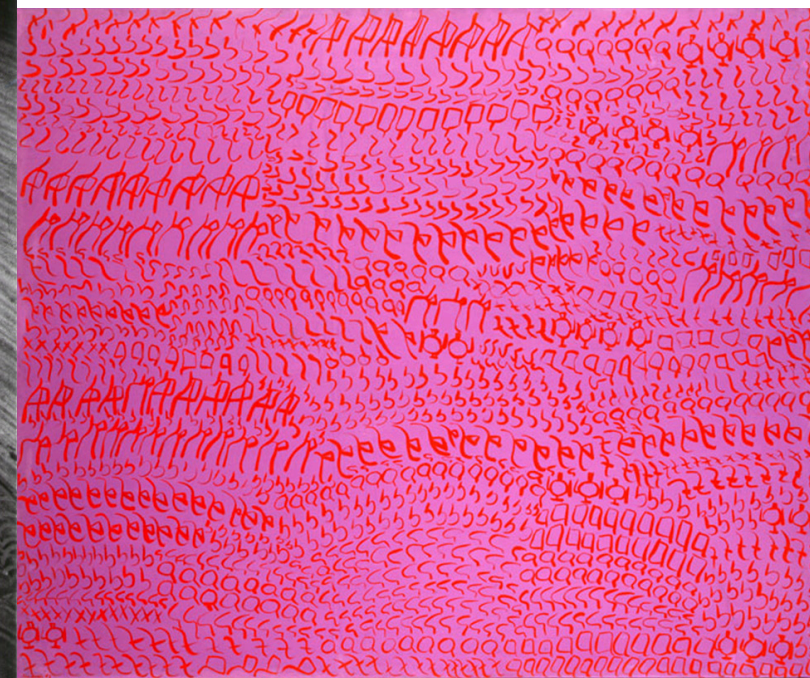
Mi sono messa a terra e ho messo dei fogli a terra e ho cominciato a dipingere a terra [...] tracciavo dei segni, ho usato il bianco sul nero, mi stimolava [...] mi sembrava qualcosa di unico, da quel momento ho cominciato a fare dei disegni uno sull'altro [...] all'inizio non c'era molta grazia, ma dal loro studio è nata una popolazione, una selva, una natura reinventata, quasi delle



Carla Accardi, Roma, 1966



Carla Accardi, Frammenti su bianco, 1955



Carla Accardi, Violarosso, 1963

costruzioni giganti che sognavo la notte [...] il segno non è solo uno sfogo dell'inconscio, è espressione artistica e linguaggio. Un segno esiste in rapporto ad altri dal momento che forma con essi una struttura.

È come se volesse mettere in atto una sorta di anti-pittura, strettamente collegata al ruolo della donna nell'arte, che vuole invertire le logiche maschili: è come se ci fossero solo lei e il suo segno che dialogano con la superficie su cui lavora.

Successivamente si avvicina alla corrente informale italiana e agli inizi degli anni Sessanta i suoi quadri ritrovano colore e grande luminosità, ma soprattutto nascono molte svolte nel lavoro dell'artista dall'incontro con un materiale trasparente, chiamato sicofoil.

Il lavoro di Carla Accardi è sempre in rapporto con lo spazio, per questo comincia a realizzare qualcosa che è pittura, ma anche oggetto, è tridimensionale ed è anche un ambiente. Nel corso degli anni, infatti, sviluppa un'insofferenza nei confronti degli architetti, poiché secondo lei l'architettura non lascia spazio di espressione agli artisti, inteso proprio come spazio fisico. Perciò in questo periodo realizza delle opere che hanno lo scopo di superare la distanza tra architettura e arti visive: una di queste è *Tenda*, creata tra il 1965 e il 1966. Passa l'estate a dipingere teli di sicofoil, poi li sovrappone e li monta in una sorta di tempio o di casetta, come quella con cui giocano i bambini.

Proprio l'opera *Tenda* diventa protagonista di una lettura protofemminista svoltasi nel 1966 e organizzata da Carla Lonzi e Carla Accardi. Infatti gli anni Sessanta e Settanta, per Accardi, non sono solo un periodo di sperimentazione artistica, ma anche di grandi conquiste, in quanto è una delle pochissime donne che, nel dopoguerra italiano, è riuscita ad affermarsi nel mondo dell'arte, fatto per soli uomini, perché come ha ricordato lei stessa:

Una donna deve sempre tenere presente il fatto che sta lottando per poter godere di una parte di felicità.

Inevitabilmente la sua posizione diventa lotta politica, soprattutto quando all'inizio degli anni Sessanta conosce la critica d'arte Carla Lonzi. È singolare, ma sono proprio queste due donne così legate all'arte a far nascere il neofemminismo in Italia. In particolare modo la lettura protofemminista di *Tenda* fa dell'opera la metafora di uno spazio tutto per sé, evidenzia la necessità di uno spazio separato che permetta alla donna la scoperta di sé e l'autocoscienza.

Il legame tra Accardi e Lonzi è fortissimo, ma si consuma nell'arco di un decennio, infatti la loro intensa amicizia e collaborazione inizia a incrinarsi nel 1973. Il dilemma per loro era se la creatività potesse essere al servizio del femminismo pur rimanendo all'interno del sistema patriarcale. E a questo quesito le due avevano opinioni contrastanti: Lonzi voleva abbandonare l'arte,

Carla Accardi, *Tenda*, 1965-66



Carla Accardi, Galleria Notizie, Torino, 1966



mentre Accardi voleva restare nell'arte, voleva dipingere, voleva fare l'artista. Tra l'altro Accardi sottolineava spesso l'importanza della parola artista, declinata sia al maschile che al femminile.

Accardi, però, dopo essersi distaccata da Lonzi e da Rivolta Femminile, non è certo stata ferma. Fonda lo spazio Beato Angelico a Roma con altre compagne, come ad esempio Eva Menzio, dove vengono fatte diverse mostre e anche delle pubblicazioni, tra cui una pionieristica dedicata ad Artemisia Gentileschi, pittrice italiana del periodo Barocco.

Il periodo del sicofoil termina alla fine degli anni Settanta, quando il materiale non viene più prodotto. Una delle sue ultime serie di opere in sicofoil è *La mia vita è simbolo: dimenticare, mettersi in salvo*: questa frase, che è il titolo dell'opera, spiega tutto il lavoro di Carla Accardi e riassume tutta la sua vita. Crea delle grandi vele trasparenti, che hanno la leggerezza del mare, dell'acqua, dell'aria, come se fossero delle vele aeree, dove il colore è solo sui bordi, sui telai, infatti toglie le traverse, sia per evidenziare i limiti di questo confine colorato del telaio che si fa cornice, sia per non interferire con il vuoto che deve esserci all'interno di questa trasparenza assoluta. Attraverso la trasparenza del materiale e il supporto del telaio vuole comunicare la pratica dell'anti-memoria che caratterizza il suo lavoro: dimenticando ciò che c'è stato prima si raggiunge la salvezza, anche nella pittura nuova. Scompare la dimensione simbolica, che è una dimensione legata all'esistenza, anche se la sua esistenza è alla base del suo lavoro, ma non deve affiorare. Questo è un insegnamento molto profondo che la donna ribelle dell'arte e pioniera del femminismo astrattista lascia: distaccarsi dalle logiche del passato per creare forme nuove, in tutti i campi.

Carla Accardi, *La mia vita è simbolo: dimenticare, mettersi in salvo*, 1978



La subalternità della donna nelle opere di Ketty La Rocca

Tutti la conoscono come Ketty, ma all'anagrafe è registrata come Gaetana La Rocca, «una donna molto energica e con grande personalità», la descrive il figlio Michelangelo Vasta (2023), professore di Storia economica all'Università di Siena.

Non è tempo per le donne di dichiarazioni, hanno troppo da fare e poi dovrebbero usare un linguaggio che non è il loro, dentro un linguaggio che è loro estraneo quanto ostile.

Sono brevi ed esplosive le sue dichiarazioni, come del resto la sua carriera, durata poco più di dieci anni, durante i quali con collage, fotografie, performance si è scagliata contro la società dei consumi e il ruolo subalterno della donna. Nel 1975 Ketty La Rocca, consapevole delle discriminazioni che ancora le donne vivono nel campo dell'accesso alle istituzioni e alle collezioni pubbliche e private, in una lettera a Lucy Lippard afferma:

Ancora, in Italia almeno, essere una donna e fare il mio lavoro è di una difficoltà incredibile.

Partita in sordina, la sua arte dissacrante è diventata emblema delle avanguardie femminili negli anni Sessanta e Settanta del Novecento. Anche se i temi femministi percorrono tutta la sua opera, La Rocca rimane sempre un'artista autonoma e difficilmente classificabile, infatti era femminista nella misura in cui condivideva le istanze del femminismo, però non aveva rapporti diretti con il movimento.

La sua carriera artistica comincia quasi per caso: dopo il diploma magistrale, ottenuto in un convitto di suore a Spoleto, si stabilisce a Firenze, dove mette su famiglia e lavora come maestra. Insegnare ai bambini le piace, perché ogni giorno si confronta con gli strumenti e le forme alla base della comunicazione: è in questo periodo che il linguaggio diventa la sua ossessione. Proprio a scuola incontra alcuni membri del Gruppo 70, un movimento di avanguardia che si esprime attraverso la poesia visiva, con cui entra subito in sintonia.

La poesia visiva fiorentina lavora sulla commistione tra letteratura e arte visiva, tra parola e immagine, combattendo i nuovi modelli della comunicazione di massa, arrivati in Italia dalla cultura americana, che promettevano benessere per tutti. Un modello e un linguaggio dai quali Ketty La Rocca e il Gruppo 70 diffidano.

Intorno al 1964 decide di assecondare la propria spinta creativa e il risultato sono i primi collage. Dalle pagine di riviste e giornali, come ad esempio Grand Hotel, Gente, Oggi, che le donne solitamente sfogliavano dal parrucchiere, ma che invece La Rocca comprava perché le servivano, per ritagliare scritte e immagini. Unisce a contrasto frasi, fotografie, immagini pubblicitarie, combinandole in modo da ottenere un messaggio nuovo e scioccante e creare un cortocircuito linguistico nell'osservatore. L'immagine fotografica e il linguaggio scritto vengono messi insieme per creare dei significati altri,

spesso critici e polemici nei confronti di quelle riviste, rubriche e pubblicità scelte dall'artista, in cui il ruolo della donna è per lo più confinato a quello di regina del focolare o seduttrice. I temi principali sono legati alla figura della donna, al corpo della donna e soprattutto alla mercificazione che del corpo della donna la pubblicità opera. In questo Ketty La Rocca era in sintonia anche con le ricerche della Pop Art di quegli anni sulla mercificazione, ma con un piglio molto più contestatario e polemico, infatti scrive:

La Pop Art non ha fatto altro che enfatizzare la società che le stava intorno [...] io sto facendo vedere quali sono le piaghe.

Dalla contestazione degli stereotipi femminili nascono collage come *Non commettere sorpassi impuri*: sul fondo monocromo si staglia una donna nuda ritratta nell'atto di coprirsi il seno con la mano sinistra, mentre alza il braccio destro piegandolo dietro la nuca, nella posa canonica della tentatrice, che ha precedenti illustri nella storia dell'arte occidentale (dalla figura centrale delle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso, alle diverse versioni delle *Bagnanti* di Cézanne). La pubblicità, come spiega John Berger pochi anni più tardi, si appropria infatti dei modelli alti della tradizione pittorica per corroborare una rappresentazione del femminile conforme ai desideri maschili, nella quale la donna non è considerata soggetto vedente, ma oggetto veduto.

Ketty La Rocca, *Non commettere sorpassi impuri*, 1964-65



Ketty La Rocca, *Sana come il pane quotidiano*, 1965



**Signora,
lei che ama cucinare bene**



K.L.R.

Ketty La Rocca, *Signora, lei che ama cucinare bene*, 1964-65

NOI 2



Ketty La Rocca, *Noi 2*, 1967

Un altro collage di questo periodo è *Sana come il pane quotidiano*, in cui si vede l'immagine pubblicitaria di una bella ragazza nuda e ammiccante a cui è incollata provocatoriamente una fotografia di bambini vietnamiti che stanno mangiando. Ketty La Rocca utilizza ironia e trasgressione per parlare di politica e toccare temi di attualità, come la guerra in Vietnam o il problema dello squilibrio tra nord e sud del mondo, come ad esempio nel collage *Signora, lei che ama cucinare*.

Ketty La Rocca, nel 1966, inizia una lunga serie di mostre collettive nell'ambito delle neoavanguardie, sperimenta forme artistiche ancora in gran parte inesplorate, come ad esempio la performance. Nel 1967, infatti, organizza un'azione, insieme al Gruppo 70, che consiste nel trasportare all'interno dell'Autostrada del Sole una serie di cartelli stradali che l'artista ha trasformato: il segnale stradale viene modificato con parole, pronomi personali, aggettivi possessivi, che rimandano alla sua soggettività. Crea un cartello che si intitola *Noi due*, in cui le frecce propongono una biforcazione, sollevando la questione della relazione con l'altro, della relazione tra uomo e donna.

Alla fine degli anni Sessanta il mondo giovanile sembra attraversato da una nuova esplosione di energia: nelle fabbriche e nelle università, oltre che nel mondo dell'arte, si chiede di ripensare la politica, la famiglia, la società. Proprio in questo periodo di fermento, Ketty La Rocca, all'età di 28 anni, viene travolta da una malattia, la diagnosi è di tumore, ma è una donna forte e non si arrende, si cura e resiste con forza.



Ketty La Rocca, *Con inquietudine*, 1971



Ketty La Rocca, *Con attenzione*, 1971

Nel 1968 il Gruppo 70 si scioglie, lei si distacca dalla politica e continua da sola il suo percorso, che diventa molto più individuale. Anche se la malattia non è direttamente leggibile nei suoi lavori artistici, le impone comunque un cambiamento: era diventata frenetica, lavorava fino a tarda notte, produceva moltissimo, perché aveva l'idea che il tempo le sarebbe mancato. Questo nuovo percorso individuale si evidenzia a partire dal 1970 con la sua prima mostra personale, curata dal giovane Achille Bonito Oliva.

Ketty La Rocca prepara una serie di sculture in pvc nero a forma di J, quasi ad altezza umana, con le quali poi interagisce: produce delle fotografie in cui si ritrae a letto stesa sotto il lenzuolo con una grande scultura a forma di J, che vuol dire *io* e che quindi diventa una sorta di alter ego, un doppio. Infatti La Rocca descrive la J come una lettera antropomorfa, dove il puntino diventa la testa e il corpo allungato simula il corpo umano. Alcune di queste sagome le indossa e si fa riprendere in giardino, le porta all'interno della propria camera o le fa vivere all'interno degli spazi dell'arte, come se fossero delle presenze umane che hanno una vita propria, quindi dà corpo al linguaggio in senso letterale.

Il centro della sua attenzione, però, resta ancora il linguaggio: delusa dalla parola, incapace di trasmettere un significato sincero, esplora con occhi nuovi i codici della gestualità e del corpo. Se il linguaggio verbale è svuotato di senso, o peggio è costrizione, rimangono validi soltanto l'immagine e il gesto (La Rocca, 1970):

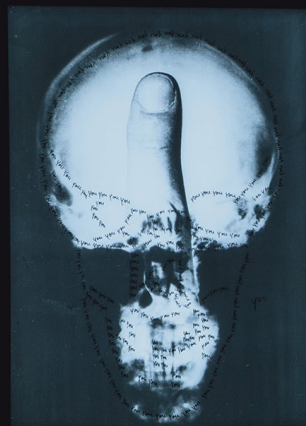
La parola stringe l'uomo come una morsa [...] l'uomo più che parlare è parlato [...] ha perso la dimensione della sua espressività fisica e con questa il valore del gesto.

Nel 1971 Ketty La Rocca realizza un libro che si intitola *In principio erat*, in cui il linguaggio è fatto solo di gesti delle mani, non immediatamente comprensibili, che compiono una sorta di danza, incrociandosi. All'inizio sono due mani, poi nell'ultima parte del libro si sviluppa una relazione tra più individui, di cui si vedono sempre e solo le mani.

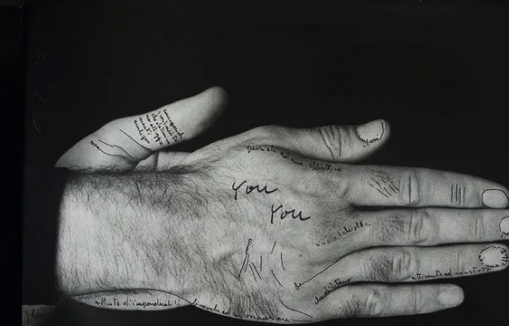
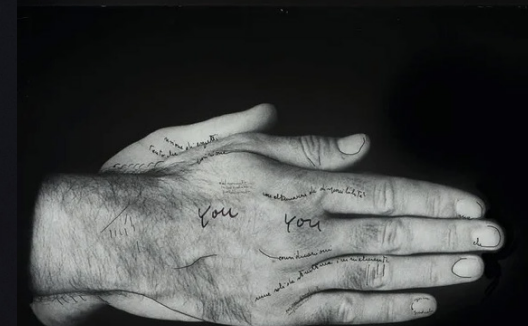
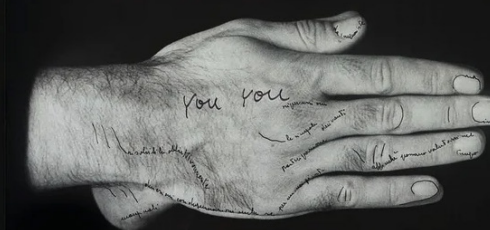
Lavorando con le mani e con l'immagine sente l'esigenza di inserire un elemento in più: il movimento. Si rivolge allora al supporto video, realizzando



Ketty La Rocca, *In principio erat*, 1971



Ketty La Rocca, *Craniologie*, 1973



Ketty La Rocca, *Le mie parole, e tu?*, 1975

uno dei primi esperimenti di video art realizzati in Italia. Realizza questi lavori in casa, utilizzando dei teli neri, su cui intreccia le sue stesse mani e quelle del marito. L'esperimento diventa un'opera, che prende il nome di *Appendice per una supplica*, selezionata per la sezione di performance e video tape della Biennale di Venezia nel 1972. La sua fama, a questo punto, diventa internazionale e lei si fa conoscere attraverso l'utilizzo del video. La diffusione di questo mezzo è agli albori in Italia e Ketty La Rocca è tra le primissime artiste ad averlo sperimentato.

Mentre il tempo a sua disposizione stringe sempre di più, la sua ricerca si fa ancora più estrema. È del 1973 la serie *Craniologie*: lastre di crani alle quali sovrappone l'immagine di una mano fermata in un gesto. È lei stessa a spiegarne il senso in una lettera dal destinatario incerto (La Rocca, 1973):

La dimensione mistificante del linguaggio ha reso così il volto dell'uomo, l'ha corroso [...] e per questo io sovrappongo il gesto della mano in tutta la sua espressività e semplicità comunicativa dentro il cranio, laddove il cervello ha partito la globalità del pensiero umano e del linguaggio umano [...] il gesto contrapposto alla parola, il gesto come linguaggio universale.

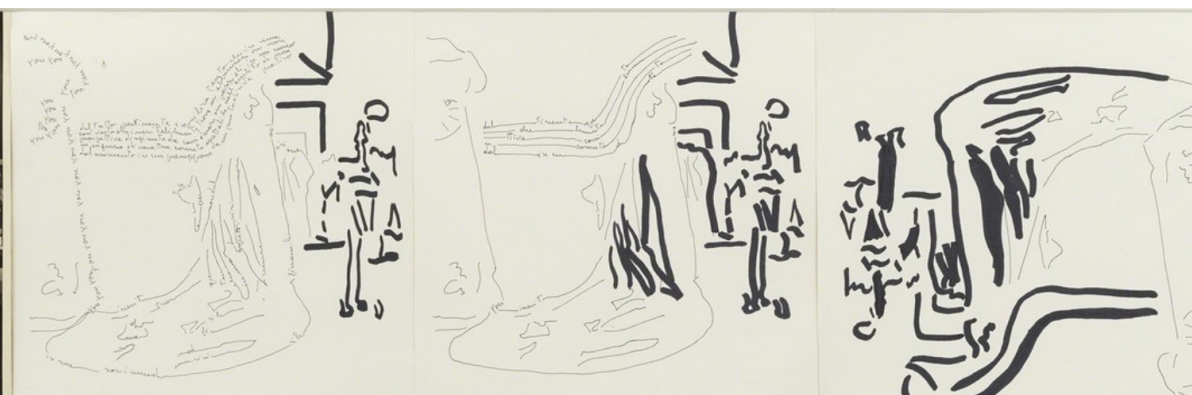
L'ultima serie *Le riduzioni* è la sintesi perfetta della carriera artistica di Ketty La Rocca: un'immagine ritagliata, come nei collage degli esordi, della quale ricalca i contorni con trascrizioni di frasi nonsense tratte dai suoi scritti, fino a far scomparire completamente l'originale. Anche in questa serie l'attenzione per la condizione femminile è cruciale: opere come *Una madre*, *Vestito da sposa* o *Un matrimonio*, realizzate nel 1974, pongono l'accento sui rituali familiari tradizionali, solennizzati dalla fotografia, e sui ruoli sociali a cui la donna è storicamente chiamata a conformarsi sin dalla prima

infanzia. Fino alla fine Ketty La Rocca si scaglia contro il potere assoluto del linguaggio, che rende gli individui schiavi, e lo fa anche con la sua ultima performance del 1975 intitolata *Le mie parole, e tu?*, che descrive così (La Rocca, 1975):

In questa azione, che chiamerei coniugazione, io sono esempio a me stessa e agli altri di un totale asservimento al linguaggio. Il linguaggio non determina libertà seppure illusorie, ma prolifica contagiosamente, crea vittime che coniugano la loro stessa condizione e la definiscono: tu, tu, tu ancora, tu che non dai requie, tu che non dà tregua, tu.

L'estraneità alla cultura dominante, alla ricerca di un linguaggio più autentico e non alienato, è il lascito più profondo di Ketty La Rocca.

Ketty La Rocca, *Un matrimonio*, 1974



**NON
MA**

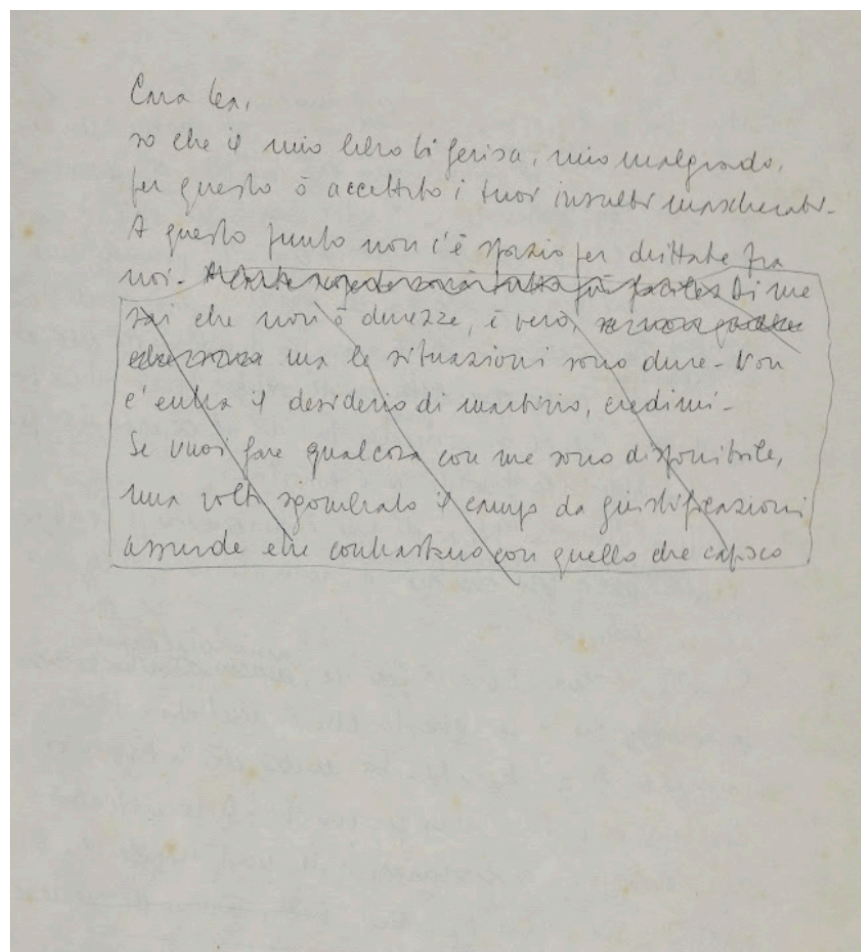
ANCHE

SOLO

CRITICHE

**ARTISTE
D'ARTE**





Carla Lonzi scrive a Lea Vergine

Il mondo dell'arte non è fatto solo di artisti e artiste, ma anche di critici e critiche. La critica d'arte ha radici lontane: pensiamo all'ekphrasis nell'antica Grecia, la cui funzione era quella di ricreare con le parole opere scomparse e renderle visibili; pensiamo anche a Vasari nel XVI secolo, che non si limitò alla figura di storico; pensiamo poi al Seicento e al Settecento, secoli in cui questa disciplina cambia e si evolve, per poi affermarsi sempre più nell'Ottocento e nel Novecento.

La critica ha un certo potere nel settore dell'arte e gli uomini, che hanno preteso di dettare le norme fin dal principio, hanno sempre avuto timore della ribellione delle donne e del potere che queste potessero ottenere, per questo sono sempre state relegate a una sfera di attività che nel capitalismo viene economicamente svalutata. Quindi nel Seicento e Settecento, mentre le donne venivano tacciate come streghe, e uccise per questo (Federici, 2021), gli uomini accorrevano per prendersi il potere nei campi più disparati, tra cui l'arte e la critica, che proprio in quei secoli stava nascendo per come la conosciamo noi oggi.

Infatti per vedere delle donne critiche dovremmo aspettare gli inizi del Novecento. La prima critica d'arte italiana, ideatrice del movimento artistico del Novecento, giornalista più colta e più richiesta tra i salotti letterari, è Margherita Sarfatti, tristemente nota più per la sua relazione con Benito Mussolini che per la sua rilevanza nel settore dell'arte. Successivamente sempre più donne si affermano come critiche e nella seconda metà del Novecento ci sono due personalità di spicco che segnano l'arte e il femminismo, seppur con principi e ideali decisamente agli antipodi: si tratta di Carla Lonzi e Lea Vergine.

Carla Lonzi sputa sulla critica d'arte

Si è parlato di Carla Lonzi nel primo capitolo, poiché è tra le fondatrici di Rivolta Femminile e protagonista indiscussa del femminismo in Italia negli anni Settanta, ma anche nel secondo capitolo, in quanto grande amica dell’artista Carla Accardi, con la quale, però, come anticipato, succede qualcosa.

Carla Lonzi negli anni Cinquanta, alla facoltà di lettere di Firenze, è allieva di Roberto Longhi, storico e critico d’arte, poi inizia la professione di critica con la prima mostra allestita a Torino, presso la Galleria Notizie, dal titolo *La Gibigianna di Pinot Gallizio*, nel giugno 1960. Tra il 1962 e il 1967 cura le mostre dei più importanti artisti italiani e stranieri, come ad esempio Carla Accardi, Jannis Kounellis e Pietro Consagra.

Nel dicembre 1967 vive per un periodo di tempo a Minneapolis, durante il quale si dedica al montaggio dei colloqui con tredici dei maggiori artisti attivi in Italia: Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly.

Da notare che Carla Accardi è l’unica donna presente nella lista, infatti la conversazione tra le due denota una particolare attenzione alla soggettività femminile. Le interviste vengono racchiuse nel libro *Autoritratto*, pubblicato

nell’autunno 1969, che è il testo più importante di Lonzi nella veste di critica, nonché uno dei più originali sull’arte degli anni Sessanta. L’uso del registratore, all’epoca un’assoluta novità, le consentì di restituire la voce autentica dell’artista, senza il

Nicola Garrone, *Tredici artisti spiegano il loro lavoro al magnetofono*, 1970



filtro linguistico del critico.

Emerge, con il passare del tempo e con la stesura di *Autoritratto*, che a Carla Lonzi dell’arte non interessava l’opera, il prodotto, bensì il manifestarsi dell’autenticità dell’artista. È questo il motivo conduttore che lega il lavoro di critica, la scrittura poetica, il femminismo.

Anche se l’ultimo articolo *La critica è potere* è del dicembre 1970, con *Autoritratto* Lonzi (1969) di fatto conclude la sua attività di critica, con un giudizio radicale:

L’atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica.

Si tratta di una rottura definitiva con un’istituzione, quella dello storico e critico d’arte, che poggia sul prestigio dato dalla facoltà di interpretazione, e vissuta ormai da Lonzi come un esercizio di dominio dell’autenticità artistica identificato con la rinnegata cultura dominante patriarcale, maschilista e fallogocentrica. Sostiene l’assoluta autonomia e autenticità della creazione, di conseguenza rifiuta il ruolo di critico in quanto soggetto patriarcale di potere e, con la presa di coscienza femminista, applica le radicali strutture analitiche e di linguaggio maturate alle problematiche del femminismo e della sessualità femminile.

Infatti le istanze enunciate negli scritti femministi rispecchiano anche un certo *modus operandi* che nella prima fase della sua vita Carla Lonzi aveva messo a punto, cercando di fondare un modo nuovo di fare critica d’arte e di affermare una propria via alla creatività. È il caso, ad esempio, della propensione al lavoro di gruppo, espressa nella giovanile adesione al PCI, nei giovanili progetti intellettuali condivisi con colleghi e amici, tra cui Marisa Volpi, con cui aveva già collaborato negli anni universitari, e nella ricerca di un rapporto di empatia e solidarietà instaurato con i suoi artisti: queste pratiche ricordano i gruppi di autocoscienza femministi.

Nella sua militanza femminista,

e in particolare modo nel suo scritto *Sputiamo su Hegel*, Carla Lonzi (1982) evidenzia le due possibilità davanti a cui si ritrova la donna dopo aver preso coscienza della sua condizione in rapporto alla creatività maschile: la prima consiste nel raggiungere la parità sul piano creativo definito storicamente dal maschio, per lei alienante; la seconda, sostenuta dal movimento femminista, consiste nella liberazione autonoma della donna che recupera una sua creatività alimentata nella repressione imposta dai modelli del sesso dominante. Nel marzo del 1971 Carla Lonzi scrive:

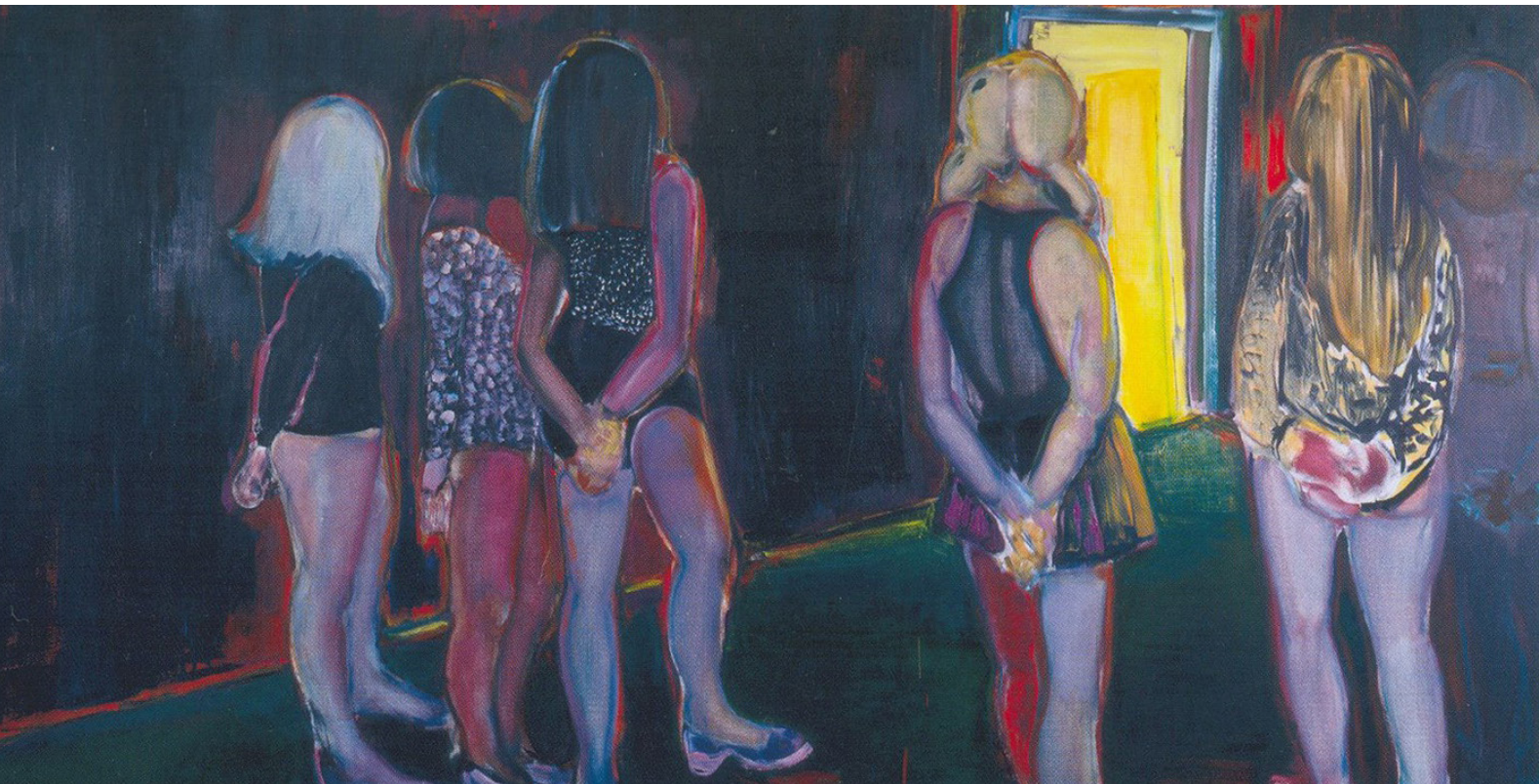
Carla Lonzi dall’Archivio Carla Lonzi



Partecipare alla celebrazione della creatività dell'uomo significa cedere all'adescamento storico della nostra colonizzazione nel suo episodio culminante secondo la strategia del mondo patriarcale. Privo della donna il culto della supremazia maschile diventa uno scontro caratteriale fra uomini. Assentandoci dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile noi non diamo un giudizio ideologico sulla creatività né la contestiamo, ma, rifiutandoci di accoglierla, mettiamo in crisi il concetto che il beneficio dell'arte sia una grazia somministrabile. Non credere più a una liberazione di riflesso fa uscire la creatività dai rapporti patriarcali. Con la sua assenza la donna compie un gesto di presa di coscienza, liberatorio, dunque creativo.

Proprio per questi motivi Carla Lonzi e Carla Accardi si allontaneranno poco tempo dopo, perché Lonzi interrompe qualsiasi legame con l'arte, poiché rifiuta la critica sia come pratica in sé sia come logica di potere patriarcale, mentre Accardi continua a fare arte, a fare femminismo attraverso l'arte, pur staccandosi da Rivolta Femminile. Nonostante le due decidano di prendere percorsi diversi, la loro rottura non sarà netta, tanto che nei suoi diari Lonzi ricorda:

La fiducia che Carla ha avuto in me mi ha dato molta forza e quasi un benessere fisico [...] questa fiducia mi ha permesso di cominciare il femminismo.



Marlene Dumas, *The Visitor*, 1995

Lea Vergine rivela il corpo come mezzo espressivo e riscopre le artiste cancellate dagli uomini

Lea Vergine, alla nascita Buoncristiano – cognomi che non le faranno mancare commenti spiacevoli nel corso della sua carriera – è stata una critica d'arte, che ha combattuto il potere patriarcale dall'interno, al contrario di Carla Lonzi. Ha un'infanzia tormentata, che vale la pena discorrere, per capire le sue scelte e prese di posizione in età adulta, soprattutto nel campo dell'arte.

Lea Vergine nasce, non desiderata, da una giovane coppia: lei è orfana e senza istruzione, lui è il rampollo dei Buoncristiano, figlio di un notaio e di una nobile terriera. La madre è vista come una poco di buono dai coniugi Buoncristiano, estranea al loro mondo e quindi indesiderata. La coppia avrà poi altri due figli e alla seconda gravidanza gli verrà imposto di sposarsi, convincendo la madre di Vergine di un futuro da signora. Ma le promesse svaniscono appena la cerimonia è conclusa: i Buoncristiano hanno comprato un appartamento per la novella sposa di fronte al loro, per tenere le due famiglie ben divise da un pianerottolo.

Lea Vergine cresce con la consapevolezza di essere qualcuno che deve farsi perdonare la sua stessa esistenza. In questo difficile contesto si affeziona molto al padre e i due diventano compagni di giochi; nel frattempo la madre, priva di mezzi per elaborare la sua condizione di moglie e reietta, proietta la sua frustrazione sulla figlia innocente.

A Vergine, inoltre, viene impedito ogni tipo di socializzazione, perché è la bambina della vergogna: le viene detto continuamente che non deve mischiarsi con i bambini dell'altro lato del pianerottolo, ossia i suoi fratelli. Appena può si rifugia nella lettura, che scopre fin da piccola, quando a quattro anni divora le enciclopedie Utet per bambini, su cui la nonna applica strisce di nastro adesivo nero per censurare le nudità dei quadri e forgiare così il suo pudore. Crescendo scopre che in casa esistono due librerie, una a cui possono avere accesso tutti, e un'altra, che è chiusa con una chiave, dove sono contenuti i libri proibiti. Lea Vergine ci mette poco a farsi tentare dal frutto della conoscenza e da quel momento capisce che i mondi in cui può nascondersi sono infiniti, per poi dichiarare, da adulta, che la lettura le ha salvato la vita.

L'adolescenza, purtroppo, non migliora, in quanto costellata da una serie di lutti. La prima è sua sorella che si ammala di polmonite, successivamente muore anche lo zio Pietro, ginecologo che le era molto affezionato. Durante il funerale Lea Vergine riconosce, tra molte donne impellicciate, anche diverse signore del popolo, per poi scoprire che lo zio, benché figlio di cattolici, in uno dei quartieri più miseri della città, praticava l'aborto gratuito a tutte quelle disperate che erano arrivate in massa al suo funerale.

Nel mentre il processo di isolamento sociale continua e, con la scusa di una salute cagionevole, data, a detta dei nonni, dai geni materni, fanno studiare Lea in casa per tutte le elementari: principalmente è la nonna a istruirla, anche su come ci si comporta nella vita, insegnandole il portamento e le cosiddette buone abitudini. A peggiorare la situazione si aggiunge anche la morte improvvisa del nonno a 59 anni, che la fa preoccupare, poiché pensava a chi si sarebbe occupato di lei, in quanto suo padre era inaffidabile, la nonna insopportabile e la madre piena di risentimento nei suoi confronti.

Durante le scuole medie Lea Vergine ha i primi contatti con il mondo dell'arte, perché il padre, quando può, la porta in giro per musei e le fa scoprire tutto quello che la contemporaneità può offrire. È poi al ginnasio che la professoressa di lettere nota nei suoi temi un promettente talento nella scrittura, ma è la storia dell'arte la materia in cui si rivela un prodigio.

Quando Vergine ha poco più di 16 anni altri due lutti colpiscono la famiglia: il padre muore a 47 anni per una malattia al pancreas e il fratello lo segue per un cancro al cervello. Tutti gli uomini della famiglia sono morti, restano solo le donne e i loro rancori, più grande di tutti quello della madre, che restituisce come può tutto il veleno che ha accumulato durante gli anni. A distanza di tempo Vergine riuscirà a riconoscere la posizione disperata di sua madre, non per colpa sua, ma perché sottomessa al volere di uomini più forti. Purtroppo gli ultimi anni li passa in un manicomio, rinnegando fino all'ultimo la sua primogenita.

Lea Vergine ha solo 17 anni ed è così stanca dell'inferno familiare da sposarsi per sfuggirne: si sposa con Amedeo Vergine, uno psicologo molto più grande di lei, con cui rimane per nove anni e di cui terrà solo il cognome. Può finalmente guardare il mondo fuori da casa e costruirsi il suo futuro: si iscrive alla facoltà di filosofia, dove rimane giusto il tempo di un esame, perché ben presto inizia a pensare l'arte come modalità per analizzare il mondo che la circonda. Frequenta tutte le gallerie di Chiaia e coltiva le prime amicizie con gli artisti. Così nel 1959 esce il suo primo articolo da critica, dove recensisce una mostra di giovani artisti napoletani, pubblicato su *I 4 soli*, una prestigiosa rivista d'avanguardia bilingue, fondata dal pittore Adriano Parisot. Quando vede il suo primo articolo pubblicato la nonna la riporta subito con i piedi per terra:

Lo sai che i giornali dove scrivi servono per incartarci il pesce il giorno dopo.

Nonostante la durezza, la nonna sostiene la sua carriera, anche se preoccupata per una professione difficile da comprendere, dove le donne non hanno mai avuto spazio, ma la appoggia, a differenza della gente di Napoli che, alla vista di una ragazza di buona famiglia che non si accontenta di fare la ricca moglie, storce il naso e parla. Ma Lea Vergine non ha intenzione di accontentarsi e comincia una collaborazione con una delle famiglie più in vista di Napoli, i Carola, che gestiscono *Il Centro*, una galleria di punta per l'esposizione d'arte contemporanea. I galleristi rimangono impressionati dai suoi articoli e le fanno organizzare diverse mostre negli anni, tra cui *Napoli '25/'33*, dove vengono affrontati gli artisti delle avanguardie sotto il fascismo. Il suo stile è da subito inconfondibile, perché capisce che ha un ruolo di mediatrice tra l'opera e il pubblico, per questo evita il cosiddetto *critichese*, riferendosi a un linguaggio poco chiaro. Nella sua visione il critico deve aiutare a far comprendere le idee ai lettori, scrivere osservazioni che ne facciano sorgere altre nella mente, sollecitare chi legge, stimolare la curiosità. A soli 23 anni, pubblica il suo primo libro, dal titolo *Undici pittori napoletani di oggi*, dimostrando il suo talento nell'analisi delle opere e dei movimenti nascenti. A riconoscerlo è anche Giulio Carlo Argan, che le scrive la prefazione, da questo momento tra i due nasce una profonda amicizia.

Vergine acquista sempre più stima e importanza organizzando una serie di

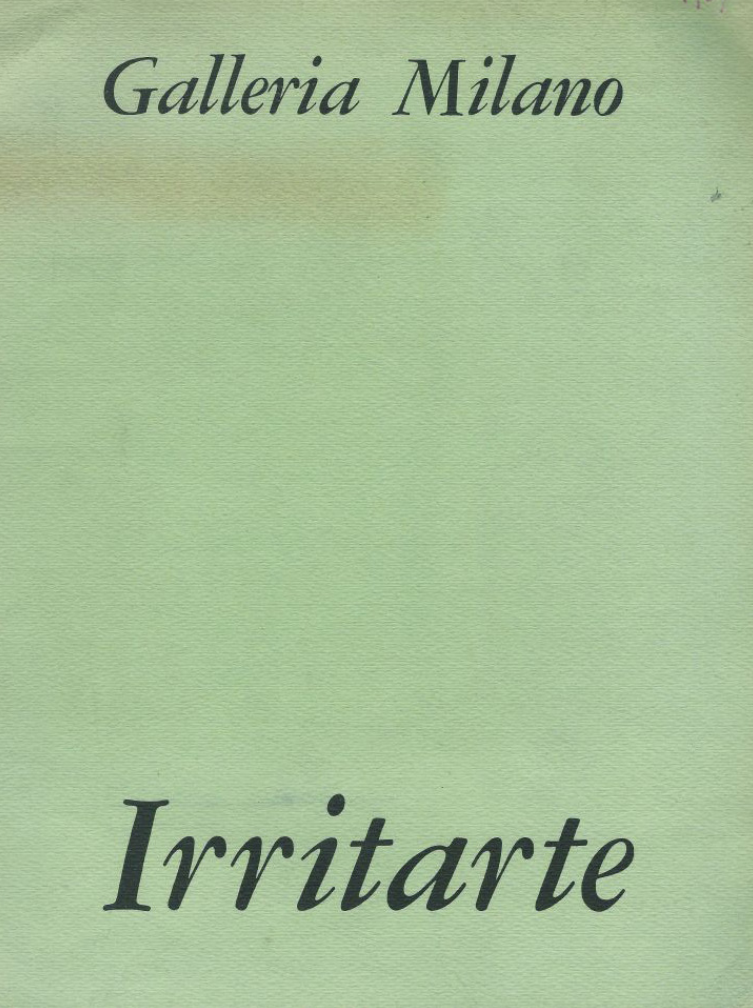
conferenze e mostre dove coinvolge Argan e Lucio Fontana, ma anche altri artisti, sia italiani che stranieri, da Mario Sironi a Francis Bacon. È la discussione su Fontana, che in quel periodo sta lavorando al ciclo dei buchi, ad attirare molte critiche, compresa quella dello scrittore Luigi Compagnone che pubblica un pezzo su *Il tempo* dove sfotte la critica d'arte, ironizzando sulle sue preferenze sessuali e dicendo che aveva dei disturbi sessuali, per la sua scelta di analizzare opere che contengono tagli e buchi. Il carattere ancora profondamente maschilista dell'ambiente artistico è evidenziato non solo dagli artisti, ma soprattutto dall'editoria di settore. Lea Vergine ha anche un altro problema: è bellissima, per questo deve fare il doppio della fatica per farsi ascoltare. Ad esempio, nel 1960, quando fu invitata a tenere una conferenza all'accademia di Belle Arti di Napoli e c'erano dei tavoli sotto cui si vedevano le gambe, il giorno seguente uscì un pezzo dove si diceva che la sala era piena di gente interessata solo a vedere le sue gambe. Vergine fece causa al giornalista e vinse 300.000 lire.

A metà degli anni Sessanta si rende conto che Napoli ha esaurito tutte le possibilità che può offrirle e così si trasferisce a Roma, anche se della sua città natale sentirà sempre la mancanza. Arrivata nella capitale respira un'aria di rinascita da un punto di vista artistico, perché grazie alla direttrice Palma Bucarelli, che rilancia la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, la città ospita il contemporaneo in tutte le sue declinazioni.

Oltre ai giornali Lea Vergine inizia a collaborare con Radio Tre, il canale di cultura radiofonico della Rai, dove racconta le mostre in corso e intervista gli autori. Un giorno Argan le propone di collaborare a un nuovo progetto, dal nome *Linea Struttura*, una rivista che affronta l'arte a tutto tondo e che vuole offrire al pubblico un dibattito sul contemporaneo. La critica, oltre a scrivere, ha il compito di sviluppare anche la parte grafica e di impaginazione, ma non avendone le competenze chiede aiuto ad Argan, che le consiglia di contattare Enzo Mari. Allora Mari era un giovane grafico, sposato, che diventerà uno dei nomi più rappresentativi del design italiano. Inizialmente i due lavorano mantenendo un rapporto professionale, ma, a progetto concluso, iniziano a frequentarsi seriamente, non preoccupandosi dei rispettivi matrimoni. A tal punto che, nel 1966, quando ancora la legge sul divorzio non era stata approvata, Lea Vergine abbandona Roma e si trasferisce a Milano per amore (Vergine e Mari saranno anche denunciati per concubinato, finché non si sposano nel 1978).

A Milano la prima a ingaggiarla è Silvana Mauri, editrice di Bompiani, che la cerca per presentare il nuovo libro del critico statunitense Harold Rosenberg, insieme a Umberto Eco e Giuseppe Panza. In seguito Vergine si dedica alla parte artistica per l'*Almanacco Bompiani*, una pubblicazione annuale su ciò che accadeva nel mondo delle arti.

La svolta decisiva arriva nel 1969, quando cura per la galleria Milano di Napoli la mostra *Irritarte. Appunti per un'analisi delle comunicazioni irritanti*, dove vengono esposte le opere di artisti che fungono da oggetti dissacratori e irritanti nel profondo. Lo scopo della mostra è quello di creare smarrimento nello spettatore, andando a colpire il suo senso di decenza e i limiti imposti dalle convenzioni della società. Vengono così messe in scena le prime performance artistiche, che il pubblico fatica a comprendere, tanto che il giornalista Cesare Garboli pubblica un articolo su *Il mondo* dove, oltre a demolire l'esibizione perché rivoltante e scandalosa, ironizza sui cognomi della curatrice, Buoncristiano e Vergine, laddove la mostra era evidentemente



Lea Vergine, *Irritarte*, 1969

Corriere della Sera, *Irritarte*, 1969

Alina Szapocznikow, *Dessert III*, 1971

Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio (La Body-art e storie simili)*, 1974

tutt'altro. Come racconterà in un'intervista la stessa Lea Vergine (Dandini, 2023):

Molti uomini, appena vedono una donna, scherzano per zittirla, è una reazione mossa dalla paura.

Capisce che una donna che tratta argomenti che coinvolgono la sessualità e l'utilizzo del corpo crea indignazione, perché il pubblico è privo del linguaggio per comprendere le nuove opere. Ma Vergine ha un'intenzione pedagogica: vuole educare il pubblico e lo fa con la scrittura.

Per questo, sulla scia di questa mostra, nel 1974, pubblica un libro che è diventato un cult della storia dell'arte: *Il corpo come linguaggio. La body art e storie simili*. Vergine spiega che body art è un termine improprio applicato dagli americani a un fenomeno che, in realtà, è nato e si è sviluppato in Europa, in particolare a Vienna, con un gruppo di artisti che tenevano delle riunioni nei loro studi, dove utilizzavano il corpo come modo per scaricare le tensioni emotive, una sorta di psicanalisi di gruppo. Con il suo testo inizia a mettere ordine nell'immaginario collettivo, applicando il metodo scientifico della ricerca alla critica d'arte. Il corpo e le azioni che lo coinvolgono diventano nuovi mezzi espressivi che vanno dall'autolesionismo all'espiazione del dolore. Gli artisti coinvolti sono sessanta, tra cui Ketty La Rocca e Gina Pane. Vergine dice che, ogni volta che si osserva un happening o una performance sul fisico di questi artisti, l'azione sul corpo è una reazione alla mancanza di amore e ricerca disperata di un amore non adulto, in cui non si hanno doveri, ma solo diritti. Ad esempio, per quanto riguarda le azioni di Gina Pane, la

critica spiega (Vergine, 2000):

Il corpo è causa della sensazione; non è solo strumento d'azione ma contribuisce alla vita della coscienza e della memora in un parallelismo psicofisico di processi che prendono significato e rilievo solo nella loro connessione.

Gli artisti non raccontano solo le loro storie, ma rivelano una situazione in cui tutti si ritrovano, un'infelicità che tutti gli esseri umani condividono.

Lea Vergine e Gina Pane, PAC Milano, 1985





Gina Pane, *Io mescolo tutto*, 1976

Il ruolo dello spettatore diventa fondamentale, perché è parte dell'opera stessa ed è costretto a ripetere esperienze psichiche che ha già vissuto. Il volume suscita scandalo per la sua forte componente psicologica: è stato tra le prime letture a collegare l'arte a una malattia del sé. Viene spontaneo chiedersi se la sensibilità per immaginare una cosa simile Vergine l'avrebbe potuta avere se non avesse vissuto la terrificante esperienza familiare che l'ha segnata per tutta la vita.

Lea Vergine prende molto sul serio la questione di genere nell'arte, conscia che la discriminazione priva il paese di importanti voci artistiche, solo perché donne. Per questo verso la fine degli anni Settanta pensa alla mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, dove applica la sua analisi scientifica indagando il lavoro delle artiste delle avanguardie storiche di inizio Novecento, per

mostrare chiaramente che fine ha fatto la metà suicidata della creatività di questo secolo. La mostra nasce anche in risposta a due eventi di rilevanza internazionale, che tentavano, in malo modo secondo Vergine, di far luce sulla partecipazione femminile nell'arte: si tratta di *Women Artists:1550-1950*, tenutasi al Lacma nel 1976, e *Künstlerinnen International 1877-1977*, tenutasi presso la Kunsthalle di Charlottenburg a Berlino nel 1977. La critica ritiene che l'obiettivo delle due mostre non era quello di cercare qualche segno di femminilità nell'arte, bensì quello di registrare, in modo didascalico e anche un po' becero, la produzione di artiste nel corso della storia, senza utilizzare un punto di vista critico. Nello stesso periodo, quando la *Libreria delle Donne* di Milano commissiona a Vergine un testo per la presentazione di nove artiste, tra cui anche Carla Accardi, la critica prende sempre più coscienza di separazioni terrificanti, cominciando così a prestare particolare attenzione al lavoro delle donne. Lea Vergine si occupava già delle artiste contemporanee nei suoi testi, sentì però l'esigenza di restituire al ruolo femminile nell'arte anche un riconoscimento storico.

La mostra, anche se viene pensata anni prima, apre al pubblico il 16 febbraio 1980, perché, oltre alle difficoltà finanziarie, politiche e organizzative, le artiste sono restie a partecipare. Inoltre ricostruire le loro biografie e ritrovare le loro produzioni non è semplice, perché le informazioni sono estremamente lacunose rispetto a quelle di figure maschili. Lea Vergine ammette che le difficoltà sono state enormi, soprattutto nel rintracciare le artiste,



Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, 1980

L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940, Palazzo Reale, Milano, 1980, allestimento curato da Achille Castiglioni





Meret Oppenheim, *Colazione in pelliccia*, 1936

ma sapeva che c'era un «50% di persone completamente interrate, sepolte, distrutte, cancellate, suicidate» (Dandini, 2023).

Lea Vergine precisa che molte di queste donne hanno lavorato al posto dei mariti, dei fratelli, degli amanti e molte cose che noi oggi vediamo firmate al maschile sono state fatte da loro. Nel catalogo della mostra scrive di loro (Vergine, 1980):

[...] la storiografia ne aveva scolorito i profili, le aveva archiviate come personalità "interessanti" in quanto legate ai leader dell'epoca secondo la convenzione della musa ispiratrice, dell'alter ego dell'artista maschio [...], talvolta eliminato anche le tracce.

A ignorare l'esistenza delle artiste, quindi, non c'è solo il pubblico, ma anche gli storici e i critici, e quando Vergine li contatta per avere supporto per la mostra, nessuno le dà fiducia, nessuno crede che possa riempire un museo solo con opere di artiste donne. Ma alla fine la critica organizza la mostra a Palazzo Reale e prende tutte le ventidue sale disponibili. Riesce a mettere insieme quattrocento lavori di centoquattordici artiste, tra cui: Sonia Terk Delaunay, Vieira da Silva, Suzanne Duchamp, Frida Kahlo, Hanna Höch, Gabrielle Münter, Meret Oppenheim, Emma Bossi, il cui nome non è sicuro, forse si chiamava Erminia, Deiva De Angelis, di cui non si conosce la data di nascita, Marie Blanchard, che metteva mano alle opere del compagno Gris, Edita Broglio, che spesso firmava le sue opere col nome di Rocco Canea per minimizzare la sua professionalità nei confronti del marito, e tante altre. La curatrice struttura il progetto suddividendo le artiste in gruppi d'avanguardia, evitando così un inutile elenco di nomi fluttuanti in una bolla fuori dal tempo e confermando

quindi il ruolo rilevante che molte delle artiste ebbero. Nell'introduzione del catalogo della mostra Vergine (1980) chiarisce:

Non ho mai inteso dimostrare che ci sia stata una ricerca formale delle artiste da contrapporsi a quelle degli artisti, piuttosto che, a parità di livello qualitativo, non riesco a vedere diversità alcuna, perché l'arte è androgina [...] ho cominciato questo lavoro per far giustizia, per togliere le orchidee dall'obitorio e mi si sono spalancati davanti gli inferi [...] eppure l'amo questo continente abbandonato, questa enorme provincia di indigeni.

Se è vero che femminista è colei o colui che, raggiunto un ruolo di riconoscimento, facilita il passaggio delle altre donne, certamente Lea Vergine, con la sua critica militante, ha abbattuto un muro, riportando alla luce molti nomi femminili che sono stati cancellati o ignorati nella storia dell'arte. Vergine non solo conta, ma fa nomi e cognomi di tutte le artiste soggette alla rimozione storica da parte dei suoi colleghi, mostrando il danno che le logiche patriarcali possono fare all'altra metà della popolazione. Per lei essere una donna privilegiata e scrivere recensioni di critica d'arte è stato, senza ombra di dubbio, un percorso in salita a causa delle questioni di genere e a chi glielo fa notare Vergine risponde che «lo saranno per i prossimi vent'anni almeno se tutto va bene» (Maderna, 2020), sottolineando il carattere sistemico del problema. Di anni ne sono passati quaranta e poco è cambiato.

Jana Sterbak, *Distraction*, 1992

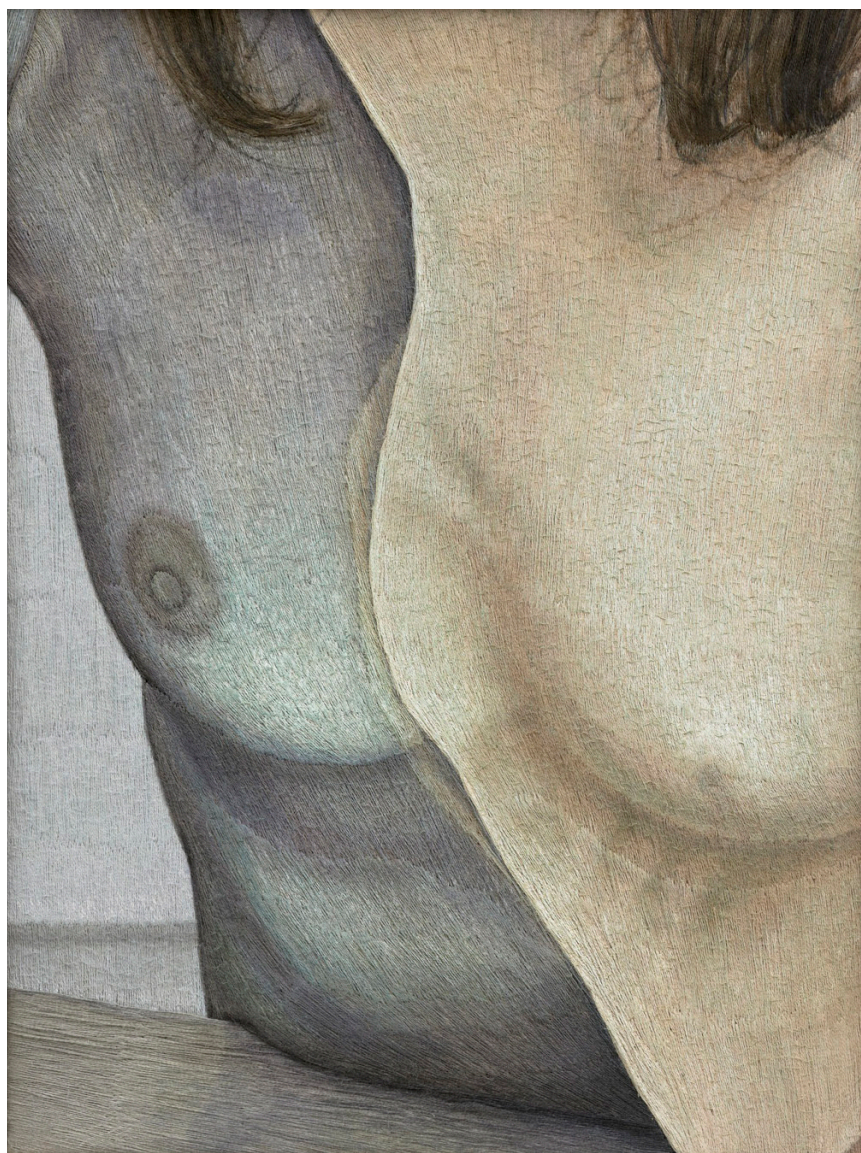


**LE
POST
FINO**

**DONNE
ANNI
AD**

**NELL'ARTE
OTTANTA
OGGI**





Klara Hosnedlova, *Untitled* (from the series *Nest*), 2020

Il ruolo assunto dal femminismo degli anni Settanta e Ottanta è centrale nelle vicende dell'arte e della cultura visiva della contemporaneità. È importante guardare e sviscerare il passato per comprendere il presente e per sollecitare una riflessione costante sui dibattiti, gli studi, le mostre che affrontano i rapporti tra arte e movimenti femministi, che essendo intersezionali abbracciano più battaglie, nell'odierno scenario politico e culturale.

In Italia l'arte delle donne è stata a lungo trascurata dalla tradizione storiografica e gli studi di genere, soprattutto in campo artistico, hanno faticato a trovare piena legittimità. Anche la mostra di Lea Vergine *L'altra metà dell'avanguardia: 1910-1940*, che tanto accese il dibattito e suscitò interesse, non portò grandi cambiamenti. Infatti nei manuali di storia dell'arte degli anni Novanta, come ad esempio *Storia dell'arte italiana*, edito da Electa-Bruno Mondadori e curato da Carlo Bertelli, Giuliano Briganti e Antonio Giuliano, e *Arte nel tempo*, di Pier Luigi De Vecchi e Elda Cerchiari, si registra una scarsa presenza di artiste donne e in modo particolare delle artiste delle avanguardie storiche che Lea Vergine aveva riportato alla luce con la mostra a Palazzo Reale. Risulta quindi evidente che negli anni Novanta la situazione è ancora pressoché invariata e addirittura nemmeno le artiste già ben note e ritenute importanti prima del 1980 vengono menzionate in modo adeguato, come ad esempio Sonia Delaunay, che viene praticamente descritta come un'appendice del marito.

Tardano ad arrivare dei miglioramenti nel nuovo millennio, infatti nel manuale *Arte. Una storia naturale e civile*, uscito nel 2019 per Einaudi Scuola e curato da Salvatore Settis e Tomaso Montanari, le artiste d'avanguardia menzionate sono solo sette, il cui nome è spesso seguito solo dalla qualifica uxoria. La situazione migliora leggermente nell'ultimo volume del manuale *Capire l'arte*, edito da Atlas e curato da Gillo Dorfles, Eliane Princi e Angela Vattese, dal momento che vengono citate più di dieci artiste a cui vengono riservati interi paragrafi, anche se nell'indice dei nomi in chiusura ogni artista è seguita dalla qualifica di moglie o compagna, qualora lo sia stata. Ovviamente non viene riservato lo stesso trattamento ai mariti o ai compagni. Anche nelle enciclopedie online i nomi riportati in vita da Lea Vergine risultano tutt'oggi assenti: nell'Enciclopedia Treccani delle centoquattordici artiste presentate nel 1980 se ne trovano solo ventisette.

Per conoscere il lavoro prodotto da artiste in modo appropriato bisogna consultare volumi specifici che raccontano una storia dell'arte di genere parallela. Si evince che, tutt'oggi, l'arte prodotta dalle donne nella storia viene considerata un argomento a sé stante e che non è mai stata davvero integrata nella storiografia ufficiale, dimostrando che il lascito della mostra di Lea Vergine non sia stato raccolto.

Risulta difficile pensare che venga dato il giusto e meritato riconoscimento alle artiste contemporanee, se ancora oggi non viene dato alle artiste del passato, soprattutto in Italia.

Alla fine degli anni Ottanta l'energia propulsiva del movimento femminista è ormai esaurita e tra le artiste che, dagli anni Novanta fino ad oggi, si sono distinte e si distinguono, portando avanti le questioni di genere e la causa femminista, troviamo Monica Bonvicini, Chiara Fumai e Beatrice Marchi.

Monica Bonvicini sfida tutto e tutti nel segno del femminismo

Durante un'intervista per *Flash Art* (Gioni, 2017), alla domanda «Diresti che il tuo lavoro è femminista? L'arte ha un genere?», Monica Bonvicini risponde:

No, l'arte non ha genere. Non si mette il rossetto o agita un pene. Quelli che la fanno, che ne scrivono, che la vedono, la comprano e la vendono hanno un genere. Ho iniziato a lavorare con la tematica del genere negli anni Novanta. I miei lavori che rielaborano la costruzione dell'identità sessuale attraverso l'architettura sono stati definiti femministi. In un secondo tempo mi sono più interessata ad approfondire l'identità femminile e a criticare quella maschile. Mi ricordo che negli anni Novanta ero quasi seccata da chi mi chiedeva se fossi femminista perché davo per scontato che ogni donna lo fosse dopo le battaglie degli anni Settanta. Credevo anche che, visto il successo della teoria del genere, sarebbe stato più semplice parlare e trovare un pubblico per certi argomenti; purtroppo mi sono sbagliata. Ho un approccio femminista riguardo a molte questioni. Nei miei lavori parlo dell'impossibilità di definire un genere nell'architettura delle identità sociali, culturali, economiche e politiche, e in tutto ciò metto in discussione qualsiasi stereotipo. Penso sia superato parlare di arte femminista oggi, dopo l'invasione della teoria del genere, ma soprattutto adesso, in un momento così conservatore, è ancora molto importante. È impossibile pensare all'Arte Concettuale, all'Art & Language o alla performance senza considerare le artiste che con i loro lavori hanno fondamentalmente influenzato tali discipline. Sono d'accordo con lo psicanalista Umberto Galimberti quando dice che le più grandi rivoluzioni nella storia hanno qualcosa a che fare con l'emancipazione delle donne. Comunque, tutti possono mettersi il rossetto, e agitare un pene è una cosa facile da organizzare.

In *Run, take one square or two*, una videoinstallazione del 2000, Bonvicini parla di come le artiste femministe negli anni Settanta abbiano occupato le strade, inventato nuove facoltà, fatto arte fuori: fuori dalle gallerie, fuori dai mercati, fuori dallo studio che non avevano e facendo ciò hanno rappresentato le donne nel panorama artistico come nessuno aveva fatto fino ad allora. A tal proposito, in occasione della sua terza personale presso la Galleria Raffaella Cortese, Bonvicini dichiara (Interlenghi, 2022):

Si sono appropriate di quello che per così tanto tempo è stato in qualche modo taciuto. Quando sento parlare di femminismo, sembra quasi una parola riduttiva per descrivere la potenza del movimento, del suo processo, la sua rivoluzione, la storia, il suo sviluppo e trasformazione.



Monica Bonvicini, *Run, take one square or two*, 2000



Monica Bonvicini, *Chain Leather Swing*, 2009

È da qui che parte la questione femminista in Bonvicini, artista eclettica che attraverso l'impiego di media diversi, dalle installazioni scultoree al disegno, dalla fotografia alle installazioni video, indaga i temi inerenti l'architettura, le differenze di genere, la sessualità, lo spazio, il potere e le loro connessioni. Il suo lavoro, denso di riferimenti storici e socio-politici, mette in discussione il significato del fare arte, l'ambiguità del linguaggio, i limiti e le possibilità legati alla libertà.

La sua ultima mostra personale, dal nome *I do You*, si è tenuta tra novembre 2022 e maggio 2023 alla Neue Nationalgalerie di Berlino, con l'obiettivo di

Monica Bonvicini, *No Erection without Castration*, 2006





Monica Bonvicini, *I do you*, 2022

tracciare il pensiero dell'artista, mettendone in risalto il suo impegno e il suo approccio femministi.

Il titolo della mostra *I do You*, formulato come un imperativo, è volutamente mantenuto ambiguo. Si può intendere come *ti faccio*, *ti ricostruisco*: una provocazione dell'artista all'istituzione nell'occupare l'edificio dentro e fuori. Bonvicini, infatti, si dedica da anni al tema dell'architettura e la sua attenzione si concentra soprattutto sulle ideologie nascoste, e spesso trascurate, che sono alla base del modernismo occidentale. Ogni sua mostra nasce da una precisa riflessione sullo spazio dato, che spesso altera in modo

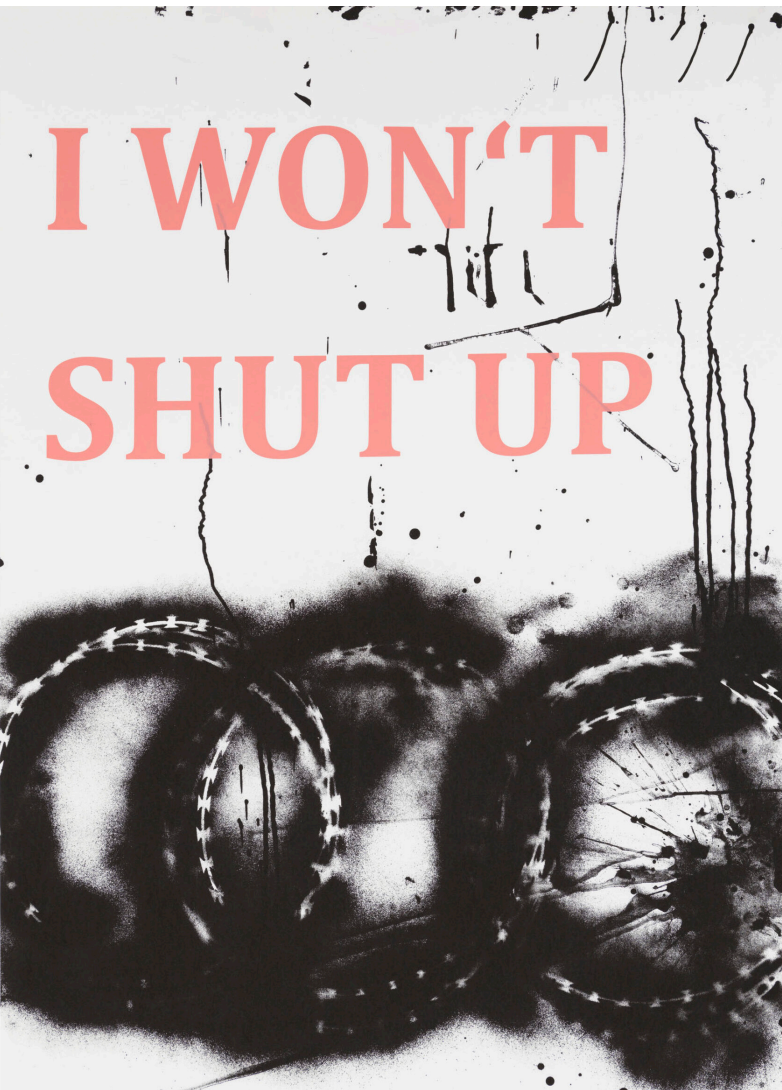
massiccio: installa muri aggiuntivi, erige recinzioni o impalcature, costruisce scale o superfici riflettenti. La mostra è una continuazione coerente di questi approcci, che consistono in un attacco alla supremazia maschilista, per pareggiare i conti con il potere maschile dell'architettura, per recuperare e rioccupare lo spazio. Infatti *I do You* trasforma lo spazio museale progettato da Mies van der Rohe, uno dei padri dell'architettura moderna, per riflettere sulle connotazioni tradizionalmente maschili del potere dell'architettura.

La mostra è quindi un'appropriazione femminista della Neue Nationalgalerie, difatti si apre con un'enorme parete a specchio, con la scritta *I do you*, che ne oscura l'ingresso, ma soprattutto inficia la leggerezza volumetrica dell'edificio, concepito da Mies van der Rohe come un vuoto per accogliere sulle vetrate lo skyline urbano, ma, in occasione della mostra, è polemicamente sopraffatto dall'installazione.

All'interno del museo sono presenti oggetti scultorei, opere performative e sonore, che mettono in crisi gli stereotipi, dagli anni Novanta a oggi. Alla dichiarata profanazione contribuisce anche l'ambiente espositivo sopraelevato, pavimentato con una moquette su cui Bonvicini stampa pantaloni dismessi, ascritti tradizionalmente al patriarcato e divenuti indumento simbolo dell'emancipazione femminile. Sono i suoi pantaloni, fotografati dopo averli tolti e lasciati sul pavimento, in tempi e luoghi diversi, ora calpestabili e offerti a una collettiva violazione della privacy. A questo punto non c'è dubbio e l'enigma dell'imperativo *I do You* si risolve nella traduzione *ti voglio*: Monica Bonvicini si riprende lo spazio in una prospettiva di genere.



Monica Bonvicini, *Breach of Decor*, 2020



Monica Bonvicini, *I Won't*, 2021



Monica Bonvicini, *Fleurs du Mal (slump)*, 2019

Chiara Fumai non parla, è parlata

Le parole sono il centro dell’opera di Chiara Fumai: il suo lavoro o, come lo definiva lei, il suo *slavoro*, è una grande raccolta di parole. Anche se non sono mai parole sue, bensì prese in prestito, anzi proprio rubate, da momenti controversi dell’età moderna e restituite con violenza a un eterno ritorno. Le performance di Chiara Fumai sono ispirate alla tradizionale figura del medium femminile, in modo da trasmettere l’idea di una possessione più che di un’impersonificazione.

Non c’è un tempo lineare per queste parole, risuonano in un’altra dimensione, echeggiano e si sovrappongono le une sulle altre, come nella seduta tra illustri scienziati che, nella performance *La donna delinquente*, dall’alto del loro tavolo da conferenze, speculano sulla figura di Eusapia Palladio, una donna di origini pugliesi, quasi del tutto analfabeta, divenuta tra le più famose medium al mondo. Una donna assai più geniale di quei maschi che hanno preteso di studiarla e comprenderla. Geniale come Chiara Fumai, che lascia parlare loro mentre lei e la donna delinquente, durante la performance, se ne vanno via facendo saltare in aria le sedie.

Nel 2012, nel parco Kassel, in occasione di dOCUMENTA, Fumai esprime sentimenti di repressione e rivolta e travolge chi sta guardando la sua performance. La donna indossa una parrucca riccia e una lunga tunica bianca, una specie di camicione da notte ottocentesco. Sembra una delle sue tante performance, ma a un certo punto l’artista pone una domanda che lascia l’uditorio attonito:

Chi di voi è femminista in questa stanza?

La risposta timida e incerta del pubblico indispettisce l’artista, che inizia ad alzare la voce, diventando minacciosa. In un rapido climax arriva anche a sputare: sputa più volte sul pavimento di legno dove sono incastrati, come inghiottiti in una voragine, dei libri di Hegel. Proprio come farebbe

Chiara Fumai, *La donna delinquente*, 2011-13



Carla Lonzi, e in effetti il testo che l’artista porta in scena è proprio della critica d’arte e attivista italiana, tratto dal Secondo Manifesto di Rivolta Femminile che scrisse nel 1977. Chiara Fumai sembra non essere più in sé: dall’aspetto si può dedurre che si dev’essere impossessata di lei Zalumma Agra, la bellezza circassa, anche detta *la stella dell’Est*, una schiava esibita come esotico fenomeno da baraccone e costretta al silenzio nel Circo Barnum. Impersonificata da Fumai, però, per la prima volta, parla e sputa tutta la sua rabbia. Forse è Chiara Fumai che si è impossessata di Zalumma Agra e di Carla Lonzi, soprattutto della loro rabbia. E forse quella non era solo una performance: l’artista faceva sul serio, nonostante la palese finzione.

Si ispira a Carla Lonzi anche per l’azione *Shut Up, Actually Talk*, che prende la forma di un freak show basato sul testo di Rivolta Femminile *Io dico io*. La performance si riferisce direttamente al titolo del diario di Carla Lonzi, *Taci, anzi parla*, pubblicato nel 1978, in cui l’autrice discute i conflitti costitutivi della sua vita quotidiana come donna e come femminista. L’azione di Fumai riattiva potentemente la radicale ridefinizione che Lonzi operava dell’io e del noi come parte del processo di trasformazione collettiva contenuto nel concetto di deculturizzazione, che sviluppò nei primi anni Settanta. Il termine si riferisce alla possibilità di disfare i modi in cui la cultura determina i gesti, le interazioni sociali e l’autopercezione delle donne, oltre che al processo costante del divenire un soggetto, attraverso il quale le donne osano abbandonare ciò che credevano di sapere di se stesse. La pratica della

Chiara Fumai, *Moral Exhibition House*, dOCUMENTA(13) 2012

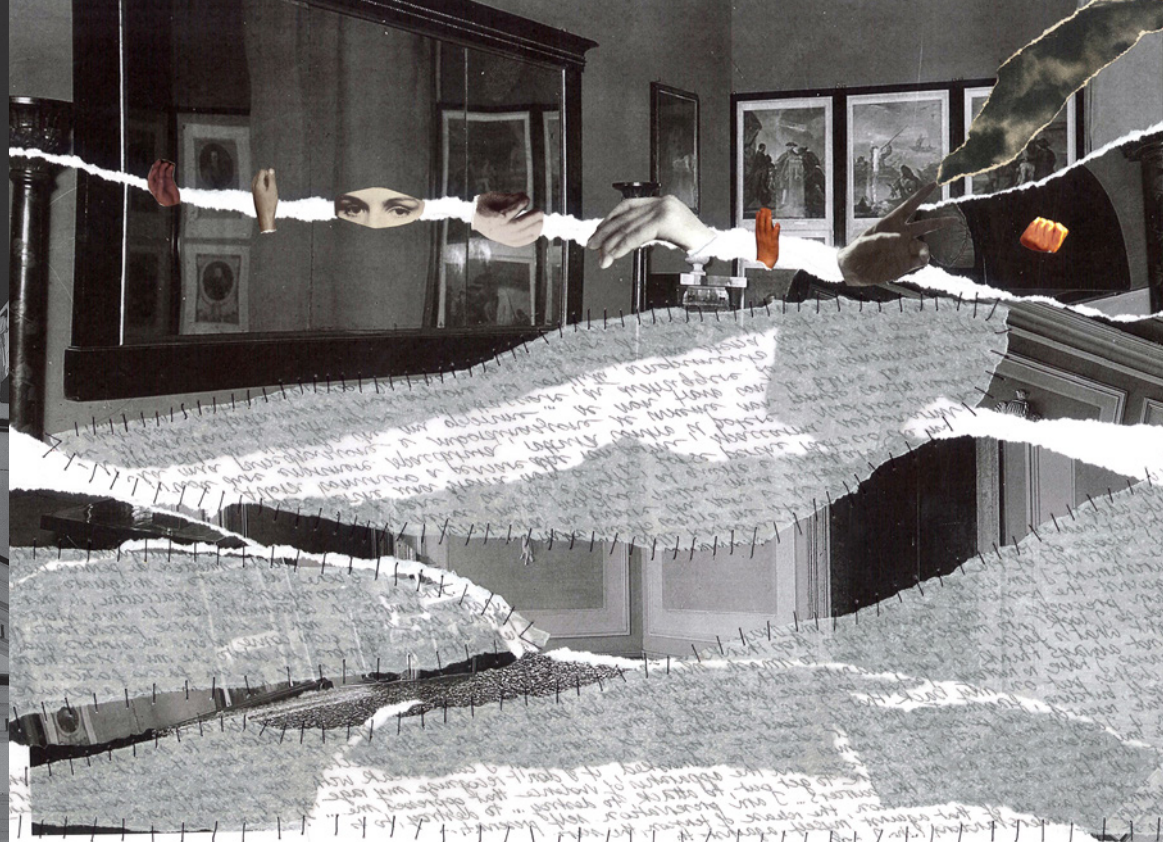


Chiara Fumai, *Shut Up, Actually Talk*, 2014





Chiara Fumai, *Shut Up, Actually Talk*, DOCUMENTA(13), 2012



Chiara Fumai, *I Did Not Say or Mean Warning*, 2013



Chiara Fumai, *Follow This You Bitches*, 2013-17

deculturizzazione di Lonzi individua nell'io un'entità contraddittoria in cui inevitabilmente ha luogo la lotta per la liberazione delle donne.

Chiara Fumai prende in prestito, ruba, anche dalla performance *Ballroom* di Vito Acconci: una sera del 1973, alla galleria Schema di Firenze, presenta una performance durante la quale danza lentamente da solo per novanta minuti sotto i riflettori di un night club. Per la prima volta in vita sua è costretto a interrompere l'azione quando una donna, senza alcun preavviso, entra in scena e tenta di abbracciarlo, forse anche di molestarlo. L'irruzione della donna non solo segna la fine di quella performance, ma anche la fine della carriera di Acconci come performer. Nella ricostruzione che Fumai fa di quella notte, *The Return of the Invisible Woman*, Acconci e la donna intraprendono però una relazione BDSM, come nel romanzo *Histoire d'O*, di Pauline Réage, in cui la donna gioca il ruolo della dominatrix.

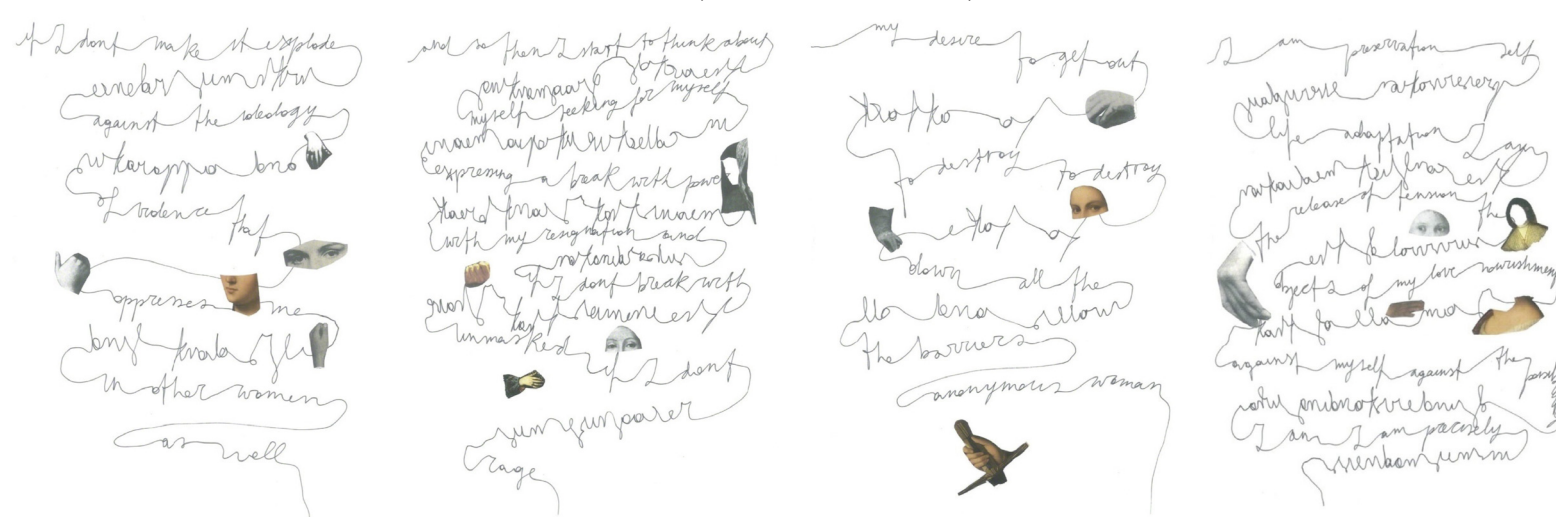
Probabilmente Vito Acconci non avrà neppure mai letto le pagine di Pauline Réage, così come Carla Lonzi non conosceva Zalumma Agra, ma è in questo che risiede la forza dirompente del linguaggio di Chiara Fumai: unire fonti, epoche

e personaggi che la logica lineare terrebbe scissi. Si tratta di un sistema di citazioni impertinenti: antistoriche, antiaccademiche, antisociali, in cui epoche e fonti si mescolano, ricollocandosi in un continuo remix. Non è un caso che l'artista venga da una storia di djing e che il suo strumento di elezione sia il collage, indubbiamente lo strumento compositivo che ha caratterizzato la pratica di Fumai per tutto il corso della sua carriera. I testi e i segni che estrapola e sovrappone appartengono al rimosso della storia dell'umanità, che come uno spettro si aggira nel tempo in cerca di un'eterna rivolta.

Le sue performance scatenano indignazione, inquietudine, silenzio, disagio interrogativi, dubbi. C'è anche chi si imbestialisce, come nel 2013, quando Fumai vince il Premio Furla. Per l'occasione presenta *Chiara Fumai legge Valerie Solanas*, un wall drawing e un videomessaggio che sintetizzano il contenuto del Manifesto SCUM per l'eliminazione del maschio. Molti collezionisti, artisti, galleristi e curatori italiani la presero alla lettera: non avevano evidentemente alcuna coscienza del potere sovversivo del femminismo, e men che meno del talento letterario di Solanas, perché nessuno colse l'umorismo estremo che accomunava la drammaturga americana all'artista che ne stava leggendo i testi.

Il legame di Chiara Fumai con il femminismo continua con la mostra *Follow This You Bitches*. Era la sua terza personale e il titolo l'aveva preso dalla pop star Cher, che utilizzò quella frase qualche anno prima, durante il suo lungo *Farewell Tour*, come monito sprezzante rivolto alle cantanti delle nuove generazioni. Chiara aveva legato questa frase al sigillo di Babalon disegnato da Aleister Crowley per *The Book of the Law*, testo sacro scritto dall'occultista britannico nel 1904. Il simbolo evoca la Donna Scarlatta, Grande Madre o Madre delle Abominazioni, la divinità femminile del sistema mistico di Thelema. Nella versione di Fumai viene incorniciato dalla sentenza di Cher, diventando il marchio di fabbrica dell'artista: dopo la mostra, il sigillo venne adottato infatti come timbro per le autentiche dei suoi lavori, come se ogni opera fosse una tournée d'addio.

Chiara Fumai, *The invisible woman*, 2014





Chiara Fumai, *Dogaressa Elisabetta Querini Valier reads Valerie Solanas*, 2013



Chiara Fumai, *Zalumma Agra reads Valerie Solanas*, 2013



Chiara Fumai, *Dope Head reads Valerie Solanas*, 2013



Chiara Fumai, *Annie Jones reads Valerie Solanas*, 2013



Chiara Fumai, *Harry Houdini reads Valerie Solanas*, 2013



Chiara Fumai, *Eusapia Palladio reads Valerie Solanas*, 2013

Per molti versi è così. Non perché l'artista stesse premeditando la sua morte, che avverrà nel 2017, ma perché era interessata alla storicizzazione delle donne con cui si alleva e alla sua. Riunì per questo alcune delle sue figure di elezione e le fece posare, come anche lei aveva fatto in precedenza, dinanzi alla scritta *A MALE ARTIST IS A CONTRADICTION IN TERMS* di Valerie Solanas. La serie fotografica *Dogaressa Querini*, *Zalumma Agra*, *Dope Head*, *Annie Jones*, *Harry Houdini*, *Eusapia Palladino Read Valerie Solanas* ritrae Chiara Fumai nelle vesti di ciascuno di questi personaggi in un gioco infinito di rimandi interni.

Negli stessi anni produce anche *The Book of Evil Spirits*, una seduta spiritica mediata da Eusapia Palladino in cui vengono nuovamente chiamati a raccolta alcuni dei suoi alter-ego. Insieme a loro, Ulrike Meinhof, Carla Lonzi e Camille Flammarion compiono un grande esorcismo delle paure borghesi. Era la retrospettiva delle retrospettive che Chiara Fumai stessa aveva curato per Palladino, Jones, Agra, Meinhof, Solanas, la donna invisibile e tutte le altre.

Proprio mentre lavora a *The Book of Evil Spirit* disegna un sigillo ad uso personale affinché si realizzasse la volontà della sua personale retrospettiva. Affida questa volontà alla figura di Lilith, riportata al centro del sigillo, un'invocazione del tutto coerente con il percorso artistico che l'ha preceduta.

Compagne, sorelle, alleate: questi gli appellativi più frequentemente pronunciati da Fumai per indirizzare lettere di collaborazione o richieste di aiuto; per invocare personaggi da ospitare e indossare come una seconda pelle, come se il suo corpo fosse un travestimento da ri-abitare. Sono state le dimore stesse ad andarle incontro, a richiedere il suo tramite, sia fisico che spirituale. I personaggi, quasi tutte figure femminili radicali che hanno lottato per trovare la propria voce in un mondo dominato dai maschi, si sono alternati e moltiplicati, usandola come un mezzo senza fine.

Chiara Fumai, *The Book of Evil Spirits*, 2015



Le Amiche di Beatrice Marchi

Muovendosi tra media quali pittura, disegno, performance, scultura, video e animazione, Beatrice Marchi, l'artista più giovane tra quelle trattate, è molte persone insieme: performer, pittrice, fotografo, volutamente declinato al maschile, infatti uno dei suoi ultimi personaggi è un fotografo ingombrante nel video *The Photographer and The Friends (Nel Mondo Parallelo)*, del 2021, che, con l'obiettivo lunghissimo, infastidisce i suoi soggetti. Si tratta di un personaggio nato dalla crisi come artista per la responsabilità di raccontare la fragilità altrui. Da sempre Marchi, prendendo spunto da momenti di vita quotidiana, costruisce una dimensione irriverente attraverso azioni, film e dipinti, in cui personaggi inventati, clowneschi potremmo dire, che non sono nient'altro che caricature di sé, si incontrano e dialogano.

A proposito di clown, questo è la messa in scena del rimosso, della vergogna, di quello che non si vuole vedere in se stessi. Il numero del clown è un gesto di allontanamento, di congedo, di resa al fallimento. Se il maschio clown è codificato dalla storia del teatro e dello spettacolo, la femmina clown non si afferma se non come genere alquanto minore, una stranezza assimilabile a fenomeni da baraccone, come la donna barbata o la donna cannone. La femmina che tenta di far ridere sembra un motivo intoccabile, neppure degno di quel timore misogino e superstizioso che circonda l'iconografia della strega. Una donna che si mette in scena e si espone al dileggio per strappare un sorriso è un tentativo di autodeterminazione che oltraggia l'ideale femminile considerato desiderabile: la donna clown diventa indesiderabile.

Beatrice Marchi e le sue Amiche - tutte alter-ego dell'artista - Loredana, Katie Fox, Susi Kulinsky e le Mafalde sono dei clown ibridi, dei personaggi grotteschi, dai gesti sbilenchi, che compiono un tributo alle mille sfumature della femminilità e che caratterizzano chi si offre senza riserve. Sono personaggi femminili contemporanei con un'emotività colma di insicurezze, cambiamenti, indecisioni, rimproveri.

Loredana è una cameriera che al posto delle mani ha delle chele, che le



Beatrice Marchi, *Le Amiche*, 2019

rendono impossibile svolgere il suo lavoro, mettendola di fronte a umilianti prove sociali. È un modo per raccontare una condizione di vulnerabilità rispetto al fallimento professionale e alle aspettative della società. Incarna la donna pericolosa, accusata di minare la razionalità e la morale dell'uomo.

Il volto di Katie Fox, invece, è un'opera di cartapesta sulla falsariga delle maschere del carnevale, un'associazione all'antica commedia dell'arte, che riesce ad aggirare il conservatorismo bigotto che tuttora pervade le norme sociali. Katie Fox è un personaggio che non smette mai di svilupparsi dopo l'esordio come protagonista nel lavoro sonoro *Never Be My Friend* del 2014: una discussione tra otto ragazze adolescenti che trasformano la sezione commenti di un post di Facebook in una canzone trap. Le voci maschili adottano un falsetto per scimmiettare il battibecco delle ragazze, mentre la narrazione decostruisce la complessità delle dinamiche di gruppo adolescenziali sotto la lente dello sguardo bisognoso di attenzioni di uno schermo.

Beatrice Marchi, *The Photographer & The Friends (Nel Mondo Parallelo)*, 2021



Beatrice Marchi, *The Photographer & The Friends (Nel Mondo Parallelo)*, 2021



Beatrice Marchi, *The Friends*, 2022



Poi ci sono Susi Kulinsky, personaggio nato dall'ossessione di trovare amicizie femminili, e Le Mafalde, cani dagli occhi e dai comportamenti estremamente umani.

Attraverso la performance, i personaggi prendono vita in una narrazione transmediatica in cui il video interagisce con la voce della performer che racconta se stessa, usando canzoni appositamente scritte dall'artista per ogni singolo personaggio.

Nel 2021 Beatrice Marchi realizza per Fiorucci Art Trust la serie *Le Lezioni di Guida*: un viaggio di tre capitoli, *Carnevale*, *Maschile/Femminile* e *Senso di Colpa*. La trilogia è ambientata nella campagna italiana ed esplora la storia del teatro, dell'identità personale e della femminilità. Ad esempio affronta il modo in cui il teatro è rimasto dominato dagli uomini per secoli, fino all'inserimento delle attrici donne, riflettendo sui cambiamenti sociali contemporanei. Ma il video più significativo, parlando di femminismo e stereotipi di genere, è *Maschile/Femminile*, in cui l'artista esplora la lingua italiana in un'ottica binaria, esaminando il sessismo intrinseco delle forme femminile e maschile:

*The masculine noun in Italian ends with O,
The feminine noun ends with A,
Italian doesn't have a neutral form.
Italian nouns can be masculine and feminine,
Singular and plural.
For example the noun gatto - cat -
Gatto, masculine singular, means cat.
Gatta, feminine singular, is the female cat
And can also means seductive woman.
Masculine and feminine can be also no regular forms
Such as cane - dog - as a masculine noun.
Cagna, feminine dog, but also bitch.*

Il lavoro di Beatrice Marchi possiede i caratteri della saga familiare, una sorta di romanzo che si evolve attraverso varie maschere, che rappresentano

l'esigenza di raccontare diversi comportamenti e stati d'animo. Ciascuna opera è un episodio di questo ipotetico romanzo e si lega a momenti e vicende della sua vita. Ed è proprio il forte radicamento a emozioni vissute in prima persona che genera opere aperte a un discorso esistenziale più ampio e in cui è possibile riconoscersi. Marchi afferma l'autonomia di ciascun momento: non serve chiarire ogni volta la storia delle identità che assume e che rappresenta nel lavoro. Non è necessario seguire una narrazione lineare: ciascun personaggio diventa una riflessione a sé stante su stereotipi di genere, sentimenti e frustrazioni. Tutta la sua ricerca si sviluppa, d'altra parte, a partire da un intenso processo di introspezione che riguarda non solo se stessa, ma anche la sua famiglia e le persone a lei più vicine. Il suo approccio diventa un modo per interrogarsi su questioni urgenti e collettive, quali il ruolo femminile, gli stereotipi di genere, la frustrazione del fallimento e il conflitto tra generazioni.



Beatrice Marchi, *Loredana: La Cameriera con le Chele*, 2019

Beatrice Marchi, *When Katie Fox met the Evil Turtle*, 2022



Beatrice Marchi, *Summer in the North*, 2016



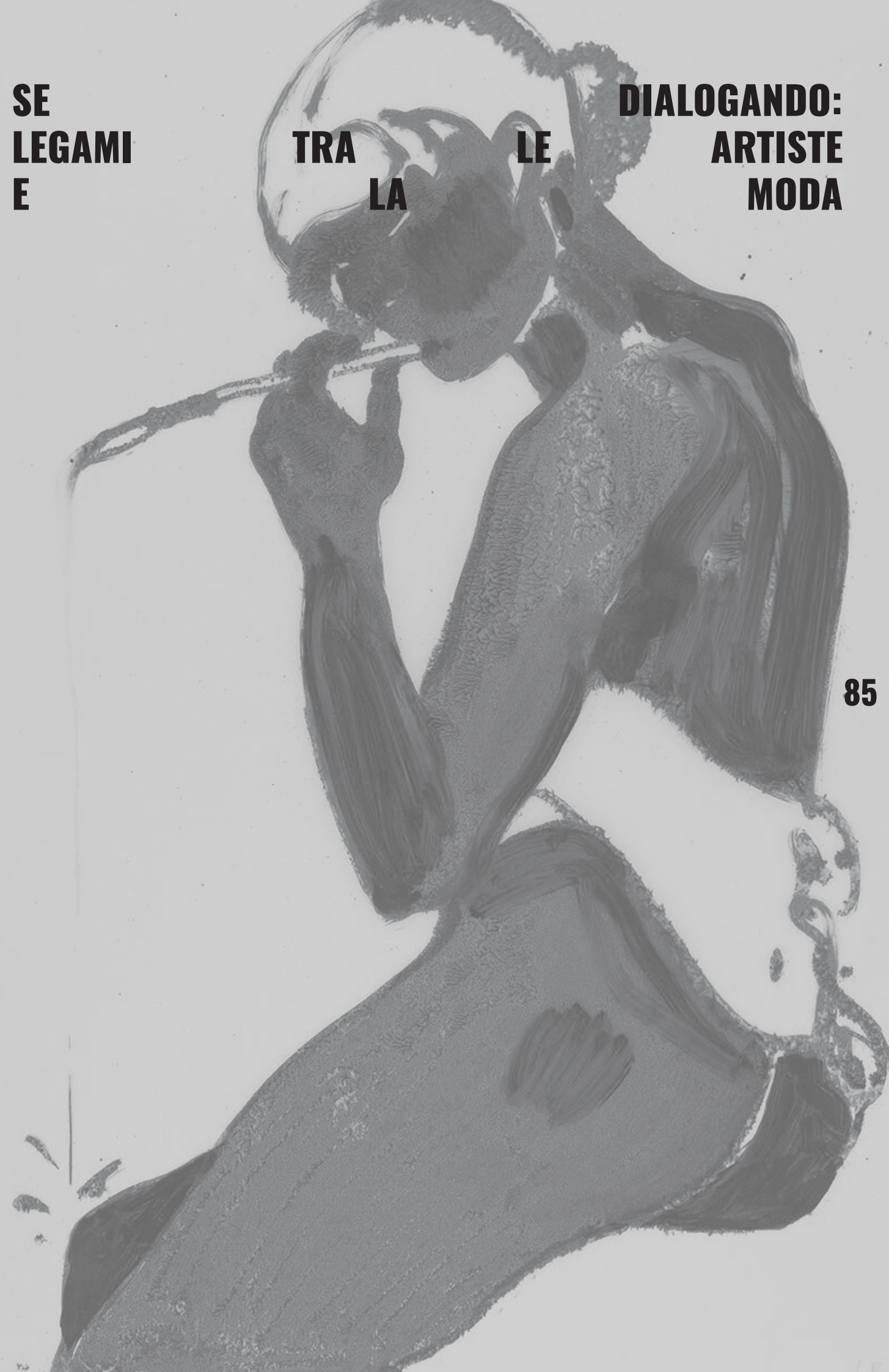
Beatrice Marchi, *The Mafalds*, 2018-19



**SE
LEGAMI
E**

**TRA
LA
LE**

**DIALOGANDO:
ARTISTE
MODA**





Tomaso Binga, *Sisterhood*,
Dior, Maria Grazia Chiuri, FW 2019



FKA twigs, *Valentino L'École*,
Valentino, Pierpaolo Piccioli, PE 2024

Ma in tutto questo la moda cosa c'entra? La moda tesse da sempre relazioni strettissime con l'arte e il corpo, medium che molte delle artiste trattate utilizzano per esprimersi. Si può affermare che moda, arte e corpo spesso si intrecciano per diventare un tutt'uno. Basti pensare che la storia della moda è stata ricostruita, per diversi motivi, non tanto attraverso le fonti materiali, ma in base alle trasposizioni pittoriche dei costumi delle varie epoche (Frisa, 2022). Inoltre, nel libro *Seeing through Clothes*, Anne Hollander afferma che nella storia dell'arte occidentale è stata l'immagine della donna vestita a modellare il concetto visivo in costante mutamento della donna nuda: gli artisti e le artiste hanno rappresentato, e rappresentano, il nudo femminile conformandosi agli stili di abbigliamento del proprio tempo.

In particolar modo la relazione tra moda e arte si sviluppa, negli anni, in forma di sodalizi, di amicizie, di collaborazioni che nascono da un sentire comune tra autori, partecipi dello spirito del proprio tempo. Si tratta di modalità collaborative nuove nel panorama della moda in cui il rapporto che si instaura tra designer e artisti nasce da una complicità intellettuale definita da un territorio condiviso di valori che diventano attivismo. In fin dei conti qualsiasi lavoro creativo è in qualche modo informato e ispirato dalla realtà sociale in cui tutti abitiamo. È evidente che le forme della relazione fra moda e arte sono numerose e caleidoscopiche, transitano tra riflessione concettuale e motivazione commerciale, si muovono tra gli spazi dello shopping e quelli del museo e della galleria.

L'arte è diventata un potente strumento di comunicazione nelle mani delle grandi maison che hanno a disposizione grandi capitali. Basti pensare a Maria Grazia Chiuri, direttrice creativa di Dior, che da anni collabora con artiste, per diffondere istanze femministe e dare sostegno alle donne. Chiuri crea allestimenti in dialogo con le collezioni lavorando direttamente con le artiste: negli anni si sono susseguite Tomaso Binga, Judy Chicago, Silvia Giambrone, Lucia Marcucci, il collettivo Claire Fontaine. Anche Pierpaolo Piccioli per la collezione *Valentino L'École*, primavera-estate 2024, ha voluto dare risalto al corpo femminile, come emblema dell'emancipazione e rappresentazione della libertà. Per farlo ha coinvolto l'artista FKA twigs - cantante, ballerina, performer - in una celebrazione di femminilità, intimità e individualità. Il risultato vuole trasmettere un obiettivo femminista: l'indipendenza del corpo dallo sguardo maschile e dalle aspettative della società.

Ma sono i brand slegati dai grandi conglomerati (francesi) del lusso e i brand emergenti, totalmente indipendenti e ancora poco conosciuti, a instaurare un sincero, e quasi naturale, rapporto con l'arte, sostenendo artiste o avvalendosi delle loro opere, marcatamente femministe, per sostenere le donne, i loro diritti e le loro battaglie.

Le statue viventi di Vanessa Beecroft

Il lavoro di Vanessa Beecroft è stato presentato a livello internazionale dal 1993 e ha plasmato la performance art, la rappresentazione del corpo femminile e le discussioni sociopolitiche sull'arte. Fin dall'inizio racconta i corpi delle donne: li mette in scena, li mostra vulnerabili nella loro nudità, eppure potenti. Le sue performance (intitolate VB, seguite da un numero progressivo) indagano le questioni di genere e le discriminazioni che i corpi attraversano. Beecroft mostra il desiderio e la possibilità di portare in superficie le paure, disinnescando la vergogna, e ci riesce attraverso performance, video, pittura, disegno, fotografia e scultura, ma anche unendo le influenze del Rinascimento con la rappresentazione moderna, per presentare diverse prospettive sul corpo. Le sue esibizioni evidenziano le tensioni tra nudità e abbigliamento, vincolo e libertà, collettivo e individuale, forza umana e debolezza.

Vanessa Beecroft, a partire dagli anni Novanta, è stata una delle prime artiste a collaborare con marchi di moda: Prada, Helmut Lang, Yeezy, Valentino, Tod's, Sisley, Saint Laurent, Moncler, Skims.

La partnership con Prada è nata nel 1993 e si è ripetuta nel 2000 con uno show destinato a diventare leggendario, di cui però non si trovano né foto né video.

Con Helmut Lang ha collaborato in occasione della performance VB45 tenutasi nel 2002 presso la galleria Jeffrey Deitch di New York: 45 ragazze nude, ad eccezione degli stivali neri alti fino alla coscia disegnati appositamente per la performance proprio da Helmut Lang.

A partire dal 2009 collabora ampiamente con Kanye West, rapper, produttore e fondatore del brand Yeezy. L'artista italiana ha lavorato con West per numerosi show e concerti, presentazioni delle collezioni Yeezy, lanci e copertine di



Vanessa Beecroft, VB43, 2000

Vanessa Beecroft, VB55, Neue Nationalgalerie, Berlino, 2005

album. Durante un'intervista per W magazine, è stato chiesto a Vanessa Beecroft che cosa le piacesse del lavorare con lui e lei ha risposto (i-D, 2016):

Mi sento libera dagli schemi del mondo dell'arte, raggiungo un pubblico diverso. Sono protetta dal talento di Kanye. Non sono più Vanessa Beecroft, sono libera di fare tutto ciò che voglio perché Kanye me lo permette.

Nel 2016 Vanessa Beecroft collabora con Valentino realizzando una performance per il lancio della linea pre-fall *Rockstud Untitled*, un insieme di pezzi unisex e classici: trench, maglione girocollo, caban, camicia bianca.

Sempre nel 2016 presenta al PAC di Milano una performance in collaborazione

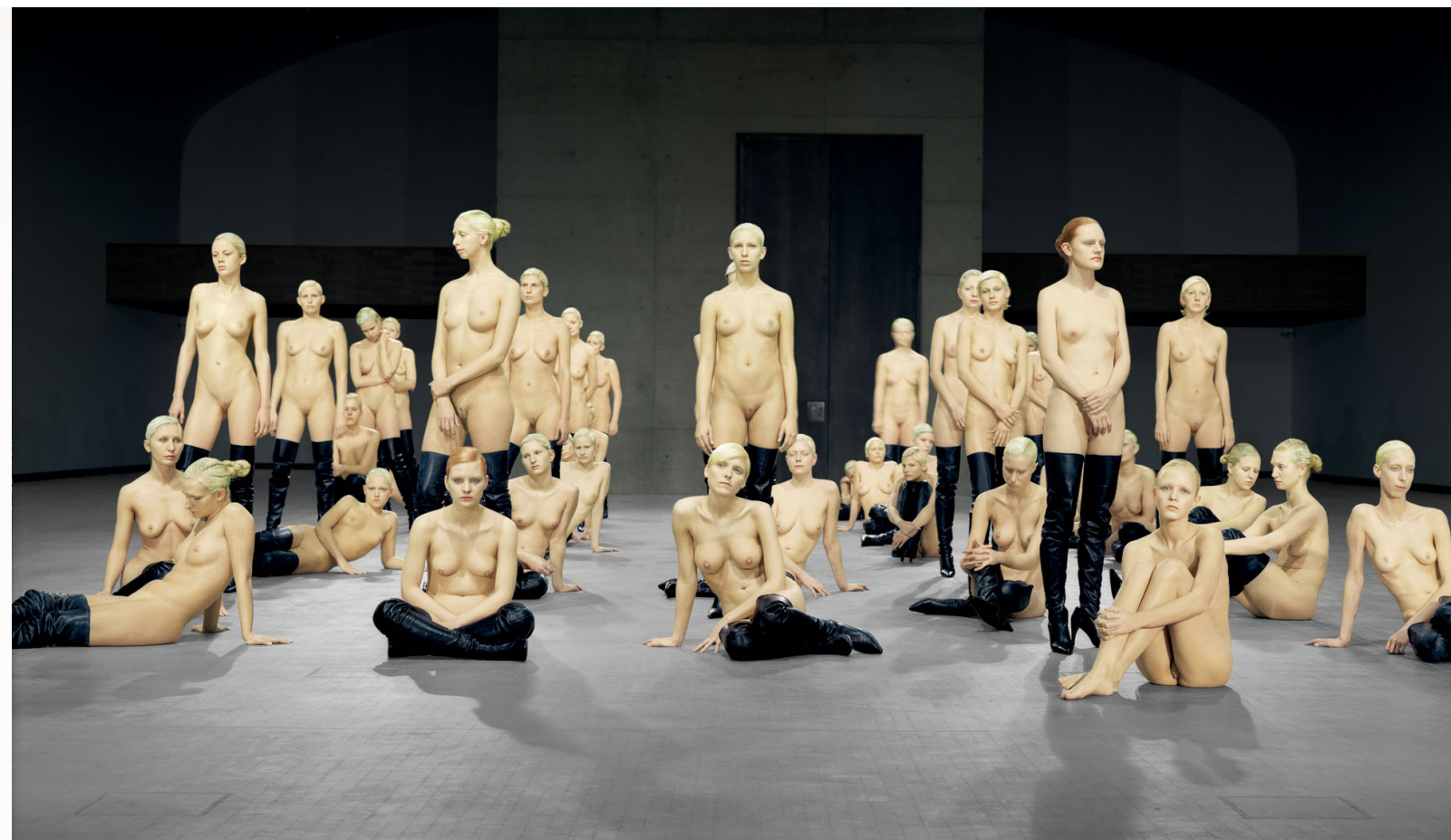
Vanessa Beecroft, VB53, 2005



Vanessa Beecroft, VB.LD.005.07, 2007



Vanessa Beecroft, VB45, 2002





Vanessa Beecroft, *VB45*, 2002



Vanessa Beecroft, *Yeezy Season 1*, 2015



Vanessa Beecroft, *Yeezy Season 4*, 2017



Vanessa Beecroft, *VB Handmade Performance*, Tod's, 2016



Vanessa Beecroft, *Rockstud Untitled*, Valentino, 2016



Vanessa Beecroft, *VB Handmade Performance*, Tod's, 2016

con Tod's: la top model Karlie Kloss è distesa su un tavolo, circondata da altre modelle con indosso abiti solo imbastiti, mentre un artigiano cuce abilmente sul suo corpo un abito in pelle, che aderisce perfettamente alle sue forme, esaltandone la figura. L'installazione celebra la maestria degli artigiani italiani, protagonisti della storia del Made in Italy e del brand Tod's.

Quando nel 2017 Beecroft accetta di firmare la campagna primavera-estate di Sisley, afferma (Vertua, 2019):

La ragione per cui ho deciso di lavorare per la moda è che credo di poter andare oltre la moda stessa e creare un'immagine che faccia riferimento alla geometria, alla pittura, ai colori.

L'artista approccia la campagna come un'opera d'arte reale e costruisce sei diversi quadri viventi: formazioni rettangolari composte da trentacinque modelli e modelle di varie etnie e stili che compongono differenti arrangiamenti cromatici secondo la sua sensibilità estetica e il suo stile concettuale.

Vanessa Beecroft ha poi collaborato con Saint Laurent nel 2018, durante Art Basel Miami, realizzando un progetto fotografico che vede un gruppo di modelle poste sotto la Tour Eiffel, e recentemente nel 2023 per la collezione primavera-estate. Il direttore creativo della maison francese, Anthony Vaccarello, ha chiesto a Beecroft di conferire la propria visione al brand, concentrandosi sui dettagli evocativi della collezione. Il risultato sono quattordici polaroid, esposte e vendute nei negozi Rive Droite a Parigi e a Los Angeles.

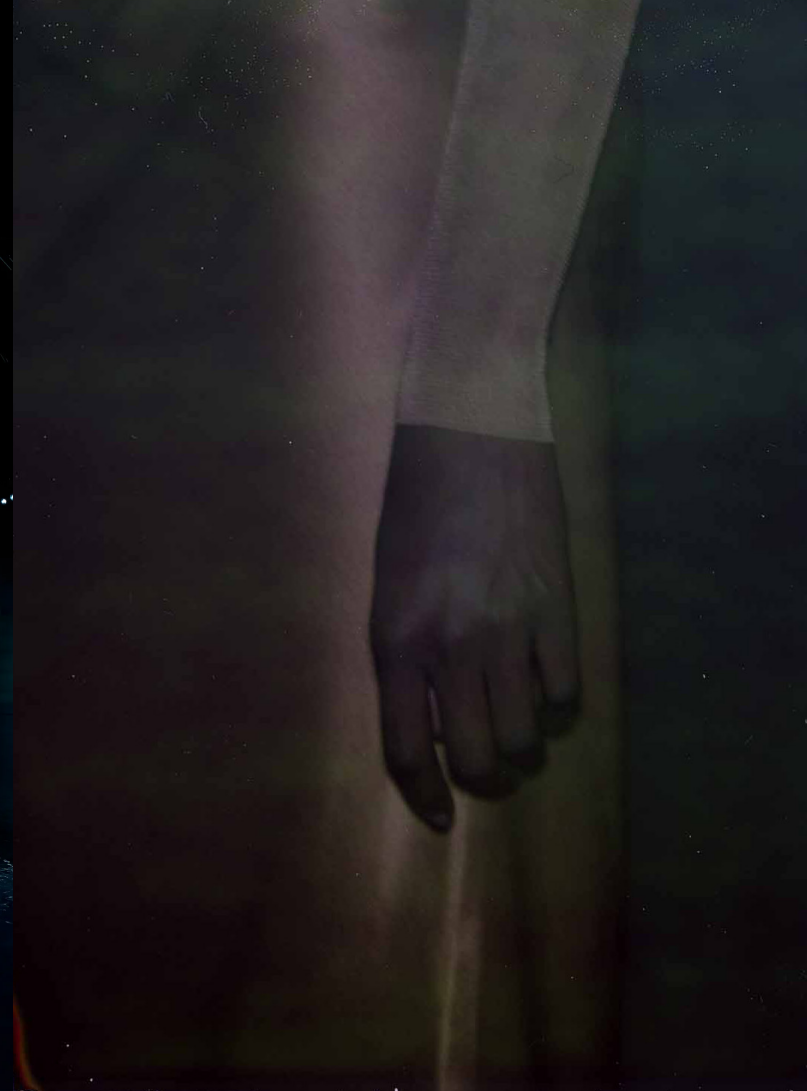
Inoltre Moncler ha chiamato l'artista nel 2019 per realizzare la performance VB87 in Galleria Vittorio Emanuele a Milano in occasione dell'apertura della boutique Moncler Genius.

Ultimamente, dal 2020, collabora con Kim Kardashian al suo nuovo brand Skims, che, in realtà, è nato visivamente da una polaroid della performance VB17 del 1996 inserita nella mostra *Everything That's Interesting is New*, curata da Jeffrey Deitch. L'estetica di Skims è nata e cresciuta con quella delle immagini di Vanessa Beecroft.

Il suo immaginario è stato in un certo senso assorbito indirettamente dalla cultura di massa, in particolare dal mondo della moda. Nelle collaborazioni con brand di moda cerca di mantenere la sua integrità concettuale e artistica attraverso un rapporto dialettico tra l'immagine che vuole creare, ciò che il committente rappresenta e il pubblico. Vanessa Beecroft è stata spesso criticata dal mondo dell'arte proprio per aver accostato il suo nome a quello di marchi di moda, ma l'artista confessa che ha sempre cercato di seguire le sue intenzioni, in contrasto o in dialettica con la struttura che la ospitava, che



Vanessa Beecroft, *Self 02*, Saint Laurent, 2018



Vanessa Beecroft, *Saint Laurent Rive Droite*, 2023



Vanessa Beecroft, *VB87*, Moncler Genius, 2019



Vanessa Beecroft, *Saint Laurent Rive Droite*, 2023

fosse un museo o una casa di moda. Beecroft vuole che il suo lavoro si confronti con il sistema, infatti ha sempre accettato progetti che le permettevano di sperimentare.

Durante l'intervista condotta da Chiara Tagliaferri (2023) per Vogue Italia, Vanessa Beecroft ammette di non essere mai stata interessata all'aspetto mondano della moda, ma alla sua possibilità di essere un veicolo per il cambiamento della società, quando la rivoluzione diventa parte integrante della struttura, per esempio, di un vestito.



Vanessa Beecroft, VB17, 1996

Vanessa Beecroft, *Skims*, 2021



L'importanza della fantasia in Flaminia Veronesi

Flaminia Veronesi crea da sempre mondi fantastici e onirici che si applicano al disegno, alla pittura, alla scultura, fino al set e al fashion design. Il suo universo è fluido, ricco di citazioni, dalla mitologia classica ai riferimenti biblici, associazioni e invenzioni visive, echi mitologici e fiabeschi, mosso da un'energia e da una creatività incontenibili. È popolato da figure mitiche, metamorfiche e metaforiche, che possono essere piccolissime, ma anche molto ingombranti, il cui corpo è in continua trasformazione. Sirene e diavoli, paguri, draghi a due teste, uova giganti, piante antropomorfe legano mondo marino e terrestre in un cortocircuito colorato e concettuale che parla a tutti. Partendo da un'immagine, una frase, un sogno, l'artista è in grado di trasformare ogni oggetto, senza mai porsi dei limiti.

Flaminia Veronesi, con questo dialogo visivo, ponendo particolare attenzione alla rappresentazione femminile, si interroga sui conflitti di genere, la violenza domestica, il femminicidio, il patriarcato, il razzismo, l'identità collettiva e individuale, la crisi ecologica, la maternità intesa come generatività creativa, l'esercizio della vergogna come strumento di controllo sociale, cercando di trasmettere l'urgenza di oggi di reintegrare l'uso della fantasia.

Dal 2018 al 2021 il corpo femminile è centrale nei suoi lavori, tanto che tiene due mostre: *Tette Fotoniche* da Fotonico Window e *MasculinFéminin* presso la Galleria Castiglioni a Milano, in cui l'artista indaga l'origine delle

Flaminia Veronesi, *Al varco*, 2020





Flaminia Veronesi, *Tette Fotoniche*, 2018

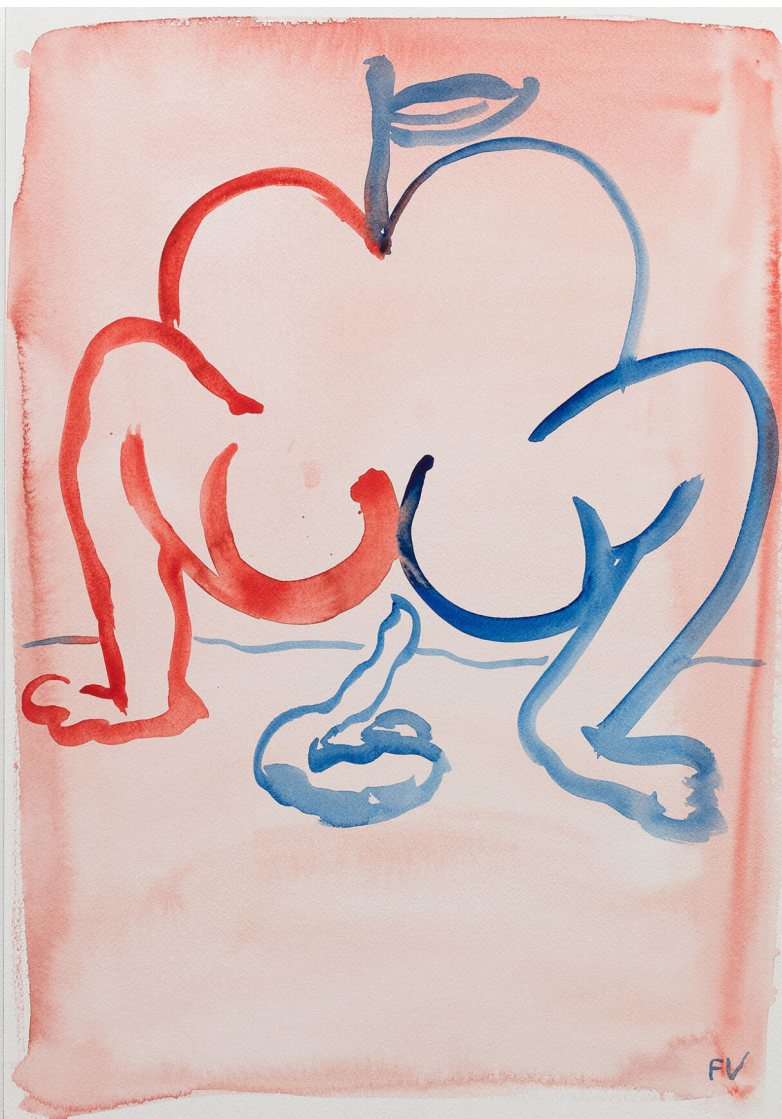
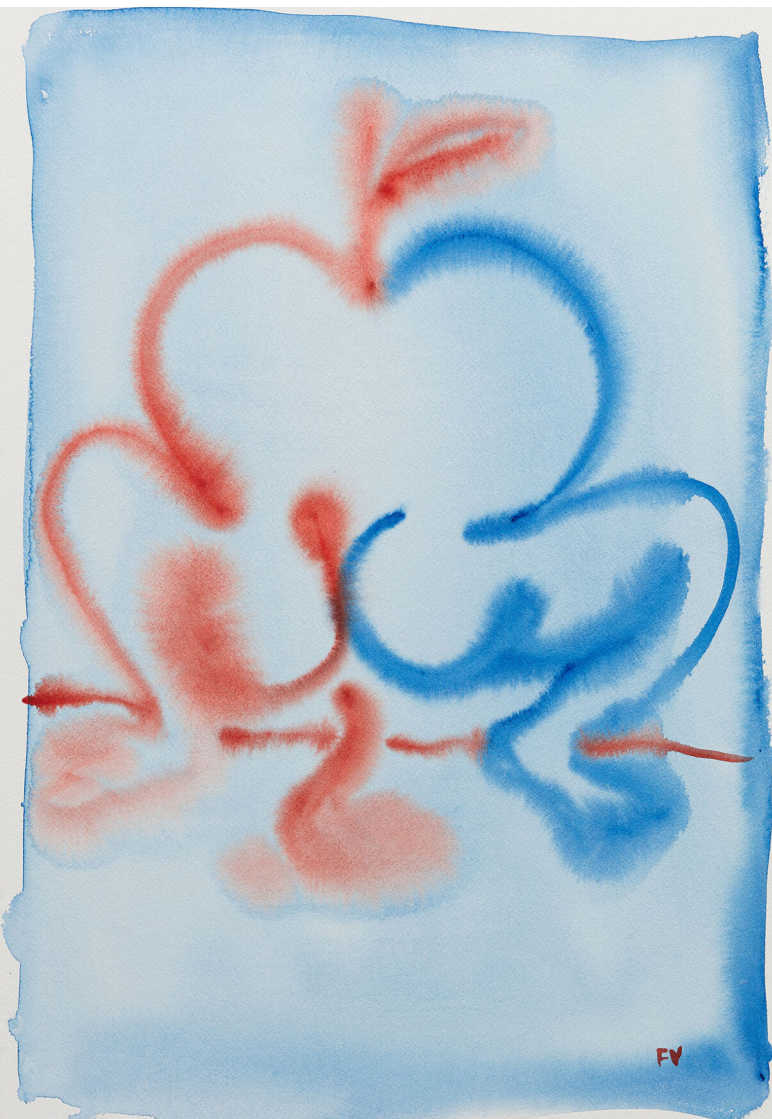
dicotomie sessuali, ad esempio fondendo e separando i colori rosa e blu, o rosso e blu, che dal XX secolo simboleggiano i sessi separati e opposti di Eva e Adamo.

Per Flaminia Veronesi l'arte è anche condivisione, incontro e scambio, per questo inizia il suo rapporto con il mondo della moda intorno al 2010, cominciando a lavorare come visual merchandiser per vari brand, tra cui il marchio di gioielli Atelier VM. Poi, nel 2017, cura una campagna social per Gucci, con cui collabora anche nel 2020 per disegnare un fumetto per *Frankenstein Magazine* sulla fluidità di genere e il riconoscimento del vero amore.

Successivamente arriva Marni, dove Flaminia Veronesi è ormai di casa. Prima

Flaminia Veronesi, *Uomo*, 2020

Flaminia Veronesi, *Donna*, 2020



Flaminia Veronesi, *Il mito di Sisifo*, 2020



Flaminia Veronesi, *Violenza domestica al femminile*, 2020

declina i suoi temi mitologici in un'enorme varietà di disegni creati ad hoc per le stampe e i ricami della pre-collezione e della collezione primavera-estate 2023, poi firma un progetto espositivo, dal nome *The Hermitcrab's Wundershell*, nel flagship store di via Montenapoleone in occasione della Design Week 2023. Veronesi trasforma la boutique in un itinerario onirico, un succedersi di dipinti e sculture, colori e creature, che fa volare con la fantasia nelle profondità marine, faccia a faccia con l'unicità di alcuni esseri, che sott'acqua vivono liberi, intraprendenti e ben riparati. L'esposizione è concepita come la wunderkammer di una famiglia di paguri, che colleziona conchiglie e iconografie mitologiche. Le conchiglie sono le opere d'arte del mare e i paguri le abitano, impersonificano e trasportano: una casa a misura di sé, che diventa un abito-rifugio, aderente e protettivo.

Flaminia Veronesi, *Una storia scritta da Frankenstein Magazine in collaborazione con Gucci*, 2020





Flaminia Veronesi, Marni SS23, 2022

Flaminia Veronesi, *The Hermitcrab's Wundershell*, 2023



In una conversazione per Harper's Bazaar tra Flaminia Veronesi e Francesco Riso, direttore creativo di Marni, l'artista afferma (Cicerone, 2023):

Oggi la moda permette di affacciarsi nell'avanguardia, è più veloce di altri settori e ha una leggerezza, una freschezza che a volte il mondo dell'arte perde. Ed è lì che l'incontro può essere utile e costruttivo: c'è la possibilità di creare un linguaggio immediato e un processo di produzione che accelera, permettendo una crescita, un apprendimento reciproco.

E Francesco Riso le risponde (Cicerone, 2023):

Il tuo lavoro però è viscerale, corporeo, genera attraverso l'emozione. Qualcosa che l'arte può fare e la moda oggi non può fare più, a causa degli schemi che abbiamo imposto. Il nudo, per esempio, è sempre più tabù, come se dovessimo proteggerci. Stiamo perdendo il corpo, il punto di contatto con la nostra sensorialità, a favore di un virtuale che produce sogni finti.

I due hanno in comune una forma di creatività molto manuale: Maria Montessori sosteneva l'esistenza di una connessione tra mani e cervello. Flaminia afferma infatti (Cicerone, 2023):

Ho sempre detto di avere il cervello nelle mani, che agiscono per saldare l'uomo al mondo e costruire un linguaggio in cui il molteplice è semplificato e sintetizzato.

Flaminia Veronesi sostiene che l'arte e la moda debbano offrire strumenti per sviluppare nuove identità multiple che vanno oltre l'identità personale, manipolando e trasformando la materia in un processo che genera meraviglia. Questa è la magia, l'opportunità di essere contemporanei attraverso il corpo, che permette di accedere a un sapere collettivo.

Flaminia Veronesi, *Madremadrimadre* (serie *Galattorreidi*), 2023

Flaminia Veronesi, *Grande Madre tutte unite* (serie *Galattorreidi*), 2023

Flaminia Veronesi, *Grande MadreMamma* (serie *Galattorreidi*), 2023



Medea: piccole borse per grandi donne

Il brand Medea nasce nel 2018 da un'idea delle gemelle Venturini, Giulia e Camilla: il punto di partenza è la classica shopper di carta, che viene estrapolata dal contesto d'uso e rielaborata, dandole un nuovo significato e rendendola un oggetto cool. Il brand negli anni ha ampliato la sua offerta includendo anche occhiali da sole, calzature e gioielli.

Il nome scelto è un omaggio al film di Pier Paolo Pasolini (*Medea*, 1969), in cui Medea è interpretata da Maria Callas, che le gemelle considerano la prima vera diva. Il film di Pasolini riprende la tragedia di Euripide. Medea è il personaggio tragico che più di ogni altro incarna l'alterità: è una donna, una straniera, una maga. Dopo essere stata abbandonata da Giasone sottolinea nel coro alle donne di Corinto la propria duplice dimensione di esclusa: è estranea alla comunità di Corinto in quanto barbara e si trova in una condizione di oggettiva inferiorità in quanto donna. Proprio in considerazione della condizione subordinata della donna nella cultura greca, Medea chiede la complicità del coro delle donne corinzie, mantenendo il silenzio sul piano di vendetta che intende realizzare.

È un po' quicche si racchiude il senso del brand: è un meta-progetto, una community internazionale, una base di dibattito. Le gemelle Venturini hanno un'idea molto precisa del loro progetto, trasversale e fuori dagli schemi, che si fonda proprio sul tentativo di costruire una community intorno a Medea.

Sia la Medea di Pasolini che quella di Euripide nell'immaginario collettivo rappresentano la figura della maga, della strega: non a caso una delle prime campagne del brand, la primavera-estate 2019, prende il nome di *Witches*. Le protagoniste degli scatti sono proprio le gemelle Venturini, i cui connotati sono alterati: il naso è ingrandito, il trucco è carico e le sopracciglia sono sottili e ridisegnate in modo eccessivo, la rappresentazione comune della strega, della befana. Le streghe sono diventate un tema importante nel dibattito femminista, ambientalista e post-coloniale (Federici, 2021).

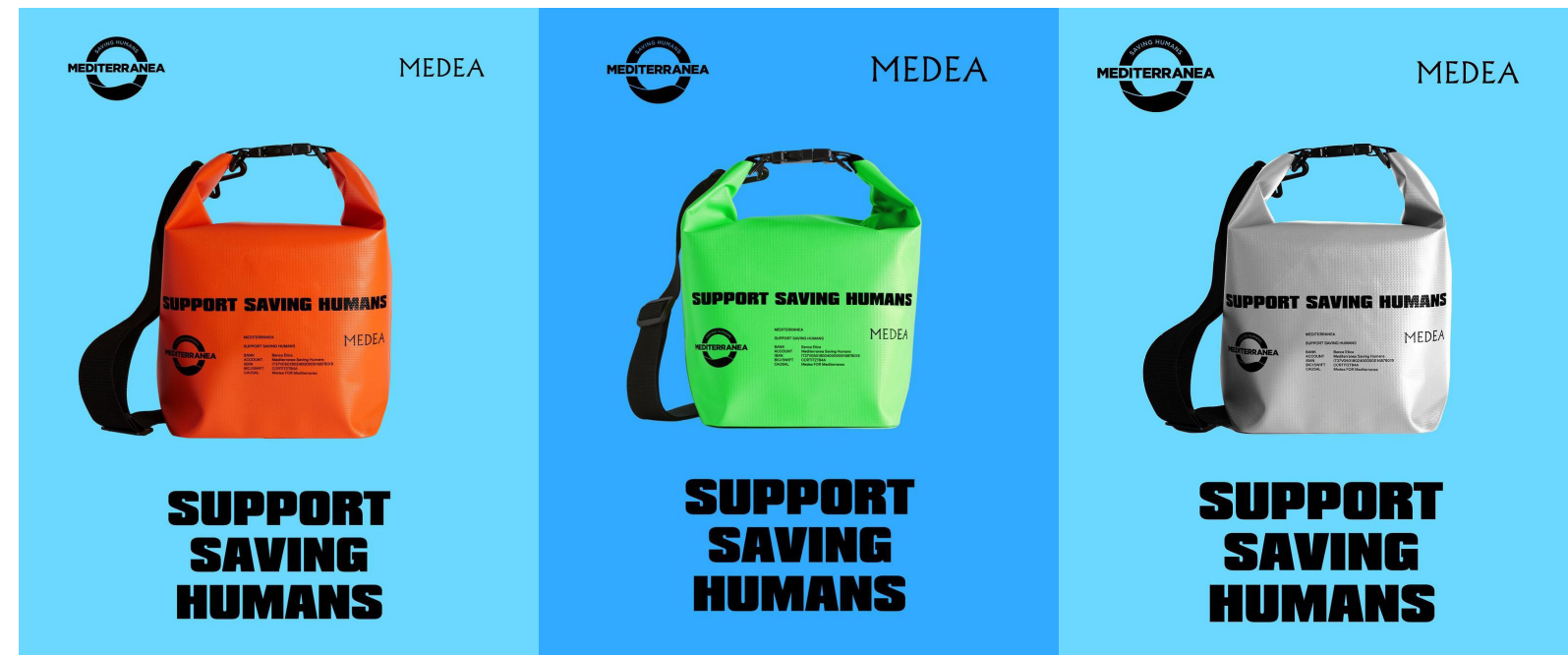
E proprio in una visione di femminismo intersezionale, Medea, dal 2021, supporta Mediterranean Rescue, realizzando, per adesso, tre diverse borse, il cui ricavato è interamente devoluto all'organizzazione, per varare una nave battente bandiera italiana. Mediterranean Rescue salva esseri umani in mare, chiunque essi siano, qualunque sia la loro storia, la loro provenienza e il loro credo.

Medea, *Witches*, 2019





Lo scopo di Medea x Mediterranea è duplice: da un lato sensibilizzare il più ampio numero di persone su tematiche di questo tipo, dall'altro fare qualcosa di concreto a supporto di chi salva vite umane nel Mediterraneo centrale.



Medea x Mediterranea, 2021

Medea x Mediterranea, 2022

Medea x Mediterranea, 2023

La visione delle gemelle Venturini dell'arte, inoltre, amplia le loro prospettive, secondo cui il brand deve avere quel quid in più che lo renda speciale, affinché chi indossa Medea si senta esplosivo ed eclettico.

Infatti tra le prime collaborazioni del marchio troviamo quella del 2018 con Nan Goldin, fotografa e attivista transfemminista, e quella del 2019 con Judith Bernstein, artista femminista, il cui lavoro è stato riscoperto solo recentemente. Nan Goldin ha donato a Medea due delle sue fotografie più seducenti e malinconiche: *Jimmy Paulette and Taboo! In the Bathroom*, del 1991, e *Trixie on a Ladder*, del 1979. Mentre Judith Bernstein ha scelto tre disegni per il brand: *Medea* (2019), che rappresenta una donna potente in cerca di vendetta, *Voice* (1995), che ricorda alle donne che hanno una voce e che devono usarla, *Horizontal* (1973), opera più conosciuta dell'artista, che consiste in un disegno fallico e che nella borsa dalla misura più piccola è stampato in verticale, proprio come quando venne pubblicato sul Soho Daily News nel 1974, scelta che, ricorda Judith Bernstein, fu giustificata così (Mazzoleni, 2019): «Beh, conosci gli uomini, a loro piace sempre su!».

Le gemelle Venturini, inoltre, coinvolgono spesso l'artista SAGG Napoli e il curatore d'arte Milovan Farronato (molto legato all'artista Chiara Fumai, di cui ha curato la mostra al Centro Pecci di Prato nel 2021).

In particolar modo l'immaginario di Sofia Anna Ginevra Gianni aka SAGG Napoli, attraverso performance, video, installazioni e pratiche nell'ambito dei social media, oltre ad attingere all'immaginario collettivo che attraversa la città partenopea, giunge a un superamento degli stereotipi legati alla femminilità, alla libertà del corpo e alla rappresentazione di genere. Ad esempio SAGG ha iniziato a praticare, durante la pandemia, il tiro con l'arco, che è diventato per lei anche un'espressione artistica, perché strettamente legato alla femminilità. Infatti lei stessa spiega che, spesso, ha riscontrato che nello sport tutto ciò che è legato alla femminilità è considerato un intralcio:



Nan Goldin, *Trixie on a Ladder*, 1979



Medea x Nan Goldin, 2018



Medea x Judith Bernstein, 2019



Medea x Judith Bernstein, 2019



Judith Bernstein, *Medea*, 2019



Judith Bernstein, *Voice*, 1995



Nan Goldin, *Jimmy Paulette and Taboo! In the Bathroom*, 1991



Medea x Nan Goldin, 2018



Medea x Judith Bernstein, 2019



Judith Bernstein, *Horizontal*, 1973

capelli lunghi, trucco, unghie lunghe, addirittura una parte del corpo come il seno (anche se nel tiro con l'arco il paraseno è utilizzato sia dagli uomini che dalle donne). Ma SAGG Napoli tira con le unghie lunghe, con i gioielli e a volte anche con i capelli sciolti, perché non vuole rinunciare a una parte della sua femminilità e perché sono caratteristiche che le danno sicurezza. Giulia e Camilla Venturini condividono tutti i pensieri delle artiste e dei personaggi che coinvolgono, in quanto, con il loro brand Medea, vogliono comunicare qualcosa di esplosivo e liberatorio, che stravolga e alimenti pensieri controversi nelle persone.



Medea SS22, *Fields of Color*,
SAGG Napoli e Milovan Farronato, 2021



Medea online su Goat, SAGG Napoli, 2023

L'uncinetto di Marco Rambaldi è un manifesto da indossare

Marco Rambaldi fonda il suo marchio eponimo nel 2017 e fin da subito assume simboli, materiali e lavorazioni ben precisi, che lo contraddistinguono: uncinetto, maglia e centrini. Nell'immaginario comune l'uncinetto era uno dei simboli della casalinga, in un periodo storico italiano in cui il patriarcato era la normalità. Ma Rambaldi gli cambia significato e lo trasforma in simbolo di libertà e femminismo, creando abiti che abbracciano le varie forme dei corpi, diventando, quindi, un vero e proprio manifesto da indossare. Nelle collezioni di Marco Rambaldi c'è sempre un richiamo al passato e al femminismo degli anni Settanta, ai diritti, alle rivoluzioni, alle battaglie di quegli anni, che sono stati il vero e proprio inizio della liberazione della donna per come la conosciamo ora. Fin dall'inizio, infatti, l'inclusione e la libertà sono state colonne portanti del brand, che trova il suo nucleo nei temi del femminismo e della lotta alle discriminazioni di ogni genere: non respingere, ma includere e sostenere.

Questi valori sono emersi in tutte le collezioni e sfilate del brand, ma in modo particolare nella SS24, presentata lo scorso autunno. La collezione, infatti, è dedicata a Elisabetta detta *Bettina*, una donna di professione prostituta che, alla luce dei violenti interrogatori tenuti dall'inquisizione generale del Sant'Uffizio di Bologna nel 1662, fu accusata di fare sortilegi a scopo amoroso e, di conseguenza, incarcerata per stregoneria. Si trattava di pratiche che evadevano dalla consueta educazione femminile dell'epoca,

Marco Rambaldi, *Auguri per sempre*, SS21, 2020

Marco Rambaldi, *Giuliana, Margherita, Ermanna, Maria Teresa*, 2021



completamente asservita al patriarcato e al lavoro di cura. Questo accadeva a molte altre donne relegate ai margini di un sistema inquinato dalla religione e da una cultura misogina (Federici, 2021). Marco Rambaldi nel comunicato stampa della sfilata scrive (Bentini, 2023):

Mai più nessuna che arda sul rogo dell'esclusione, mai più nessuna che debba scusarsi di partecipare all'unione.

L'obiettivo del brand è quello di invitare il pubblico a fare un lavoro di approfondimento critico per riposizionare lo sguardo sul corpo politico della collezione, più che su quello estetico. Il titolo della collezione è *Malafemmina*, che ha molteplici significati: poco di buono, volubile in amore, meretrice, libera. Le trasparenze delle lavorazioni all'uncinetto, le sfumature di rosa e i cuori, elementi cardine della ricerca di Rambaldi, si trasformano in elementi iconografici del desiderio, fessure attraverso cui scrutare corpi nudi pronti a non identificarsi in alcuno stereotipo di rappresentazione e classificazione. Rambaldi, infatti, scopre i corpi più che coprirli, li asseconda nella loro diversità seguendone le forme, riscrivendo le regole del vestire fuori dalle categorizzazioni di genere. Vestirsi, nella condizione che propone Marco Rambaldi, diviene un atto radicale che connette, in una dimensione collettiva, il mondo e i corpi: il vestito indossato si fa sottile, come se fosse pelle, e mostra il nuovo oggetto del desiderio, che non è più il vestito in sé, ma quello che esso stesso lascia intravedere.



Marco Rambaldi, *Malafemmina*, SS24, 2023





Laetitia Ky, *Medusa's gaze*, 2022

Rambaldi, inoltre, nell'ultimo anno, ha anche iniziato a confrontarsi con il mondo dell'arte. È successo in occasione della mostra *Empow'Hair* di Laetitia Ky, tenutasi alla galleria LIS10 di Arezzo, dove il designer è intervenuto con un'installazione site-specific.

Laetitia Ky è un'artista femminista che crea opere d'arte con i suoi capelli, che immortalava con l'uso della fotografia. Poi realizza dipinti ad olio su tela, che somigliano molto alle sue foto e che si concentrano sulla promozione dell'identità e sulla rivendicazione dei diritti delle donne, nel complesso quadro della situazione sociale, politica, economica e culturale dell'Africa contemporanea. Ky utilizza il corpo come supporto materiale e mezzo espressivo,

Laetitia Ky, *The strenght of a woman*, 2021



Laetitia Ky, *Uncensored breast*, 2022



oltre che simbolo di identità.

Negli spazi della mostra *Empow'Hair*, ai piedi delle fotografie e dei dipinti di Laetitia Ky, si snodava un serpentone di passamaneria lungo 27 metri firmato Marco Rambaldi. Il dialogo tra l'artista e il designer nasce dal fatto che i concetti portanti dell'arte di Ky, come la promozione dell'identità e la rivendicazione dei diritti, si abbinano al lavoro, sia estetico sia concettuale, di Rambaldi. A tal proposito Marco Rambaldi precisa (Musillo, 2022):

Il progetto si chiama Mutaforma e il serpente, che può mutare la sua forma appunto, si lega emotivamente sia al simbolo della Medusa di Laetitia sia alle nostre battaglie sui diritti. Il nostro lavoro è stato realizzato cucendo insieme tessuti di archivio in avanzo dalle collezioni passate. Per questo motivo, il boa cambia. Di stanza in stanza, il suo corpo è differente e sembra non fermarsi mai. Questo animale ci simboleggia: la muta che perde con il passare del tempo, noi la ricicliamo, la conserviamo, la riutilizziamo [...] Nel nostro caso, in particolare, fa riferimento al merletto che si riadatta dando forma nuova alle cose [...] Esibire il nostro lavoro in una galleria d'arte contemporanea è molto importante. Devo ammettere che mi piace interloquire con un'artista che, dal canto suo, porta avanti un dibattito legato ai diritti e al ruolo della donna nella società. Nonostante le posizioni geografiche distanti, queste riflessioni sono molto vicine a quello che facciamo noi.

Fra le teste di Laetitia Ky, personalizzate con trecce scultoree, il ricamo di Rambaldi rivendica il ruolo della donna nella società: la allontana dalla tradizione che l'ha messa a sedere per anni con i ferri in mano e glieli strappa via per darle un nuovo inizio.

Marco Rambaldi, *Mutaforma*, 2022



C
O
N
C
L
U
S
I
O
N
E



L'ondata di femminismo degli anni Settanta e le donne dell'arte che hanno dominato quegli anni continuano a influenzare la contemporaneità. Il pensiero di Monica Bonvicini, Chiara Fumai e Beatrice Marchi nasce proprio dal fermento di quegli anni.

I lavori di Monica Bonvicini rielaborano la costruzione dell'identità femminile attraverso l'architettura: pratica che ricorda l'opera *Tenda* di Carla Accardi, una sorta di casetta, che diventa protagonista di una lettura protofemminista, in quanto metafora di uno spazio che permetta alla donna la scoperta di sé e l'autocoscienza.

Chiara Fumai si appropria del pensiero di Carla Lonzi nelle performance, ma anche del metodo di Lea Vergine, quando, con il suo simbolo *Follow This You Bitches*, autentica le sue opere con l'intento di storicizzare se stessa e le donne che interpretava. È lo stesso scopo che ha Lea Vergine quando inizia a pensare alla mostra *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*: dare alle artiste di quegli anni lo spazio che si meritano nella storia dell'arte.

Provando ad azzardare e a unire epoche e personaggi, come del resto insegna Fumai, i suoi collage ricordano quelli di Ketty La Rocca. Quest'ultima è anche tra le prime artiste ad aver sperimentato nell'arte l'utilizzo del video, che sia Bonvicini sia Fumai sia Marchi fanno proprio. Azzardando ancora di più le performance di Chiara Fumai e Beatrice Marchi richiamano gli spettacoli di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache, per gli spazi in cui avvengono, dai luoghi di cultura ai bar ai club, per le scenografie, per i costumi, per le maschere, per i temi trattati, spesso legati alla figura della donna, per le interpretazioni.

La moda oggi attinge dal lavoro di artiste per veicolare e sostenere messaggi di stampo femminista. Esistono diversi tipi di rapporti e collaborazioni: chi lo fa per una reale e sincera condivisione di valori e di lotte comuni, chi lo fa anche per uno scambio di visibilità, una sorta di *do ut des*, chi lo fa per spingere le vendite.

Nel caso di Medea e Marco Rambaldi le loro collaborazioni con le artiste sono del tutto coerenti con l'anima e i valori dei due brand. Le gemelle Venturini, coinvolgendo Nan Goldin e Judith Bernstein, dichiarano forte e chiaro la loro posizione femminista. Ed è interessante come Marco Rambaldi sia riuscito a declinare il suo manifesto dall'abbigliamento a un'installazione artistica, trovandosi in perfetta sintonia con le creazioni e il pensiero di Laetitia Ky.

Vanessa Beecroft, invece, viene chiamata dai brand in quanto molto conosciuta e affermata nel mondo dell'arte, a volte perché più famosa del brand stesso, come nel caso di Sisley. Tra Beecroft e i brand con cui collabora c'è uno scambio, in parte anche di valori, ma soprattutto di notorietà. L'intento di alcuni brand, come Yeezy e Skims, i cui fondatori, Kanye West e Kim Kardashian, sono personaggi del panorama mainstream internazionale, è anche quello di elevare il percepito dei marchi e renderli più credibili e autorevoli. Vanessa Beecroft, comunque, non fa differenze tra una sfilata e una mostra, l'importante per lei è esprimersi, ma riconosce che con la moda ha una visibilità maggiore. Spiega tutto questo in un'intervista a Harper's Bazaar (Privitera, 2023):

Non mi sono mai sentita di appartenere alla religione dell'arte. Mi considero un'intellettuale che circola da un'area all'altra, mantenendo parametri precisi che si riferiscono all'arte e alla società. Spesso ho avuto scontri con le grandi Case di moda

perché nelle mie performance si è costretti a confrontarsi con i propri limiti e a doverli rivalutare con lo sguardo politico e con lo sguardo dell'arte. Le collaborazioni con esse per me sono rilevanti tanto quanto quelle con i musei o le istituzioni artistiche, perché mi consentono di sviluppare il rapporto dialettico tra l'osservatore e le modelle. La differenza però è l'aspetto immediatamente commerciale delle corporation.

C'è poi chi sta a cavallo tra queste due casistiche: è il caso di Flaminia Veronesi e Marni. L'artista e il direttore creativo del brand, Francesco Risso, condividono valori e hanno anche la stessa concezione dell'arte e di una forma di creatività molto manuale. Veronesi affronta nelle sue opere le tematiche di genere e la figura della donna, ma nelle collaborazioni con Marni questo non emerge. Si può però dedurre che Marni, sostenendo l'artista, sostiene implicitamente anche tutto ciò che lei affronta nelle sue opere e che Flaminia Veronesi, grazie alla visibilità del marchio di moda, possa far conoscere a nuove persone la sua arte e il suo pensiero, che va oltre la collaborazione con Marni. Infatti l'artista in un'intervista doppia con Francesco Risso afferma (Cicerone, 2023):

È vero che molto di quello che avviene nel mondo della moda, ma anche dell'arte, dipende dall'impatto dei social, che hanno portato vantaggi immensi: permettono agli artisti di dialogare col pubblico superando l'isolamento e ci rafforzano rispetto al sistema di mercato.

Per quanto riguarda alcuni brand, però, viene a mancare la coincidenza tra le artiste coinvolte e il marchio, facendo risultare qualsiasi tipo di collaborazione poco sincera. È il caso di Dior, maison guidata da Maria Grazia Chiuri: stampare la scritta *We Should All Be Feminists* su una t-shirt, creare delle scenografie con le proiezioni di collage di Tomaso Binga o insegne a led del collettivo Claire Fontaine, ricamare delle frasi sessiste su un vestito couture, non è sufficiente per reggere il messaggio femminista. Si entra in un limbo tra sostegno reale a una causa e operazione mediatica, volta alla conquista di like e follower, e quindi compratori. Il femminismo, come lo porta Dior, è alla portata di tutti, accessibile, facilmente comprensibile e di conseguenza facile da vendere, ma proprio per questo appare finto e, forse, inutile. Soprattutto quando a indossare quegli abiti e a solcare quelle passerelle sono principalmente modelle alte, magre e bianche, e quando solo tre brand, su un totale di quattordici appartenenti al gruppo LVMH (di cui Dior fa parte), sono diretti da donne: si tratta di Camille Miceli da Pucci, Silvia Venturini Fendi per la linea uomo di Fendi e la stessa Maria Grazia Chiuri da Dior.

È anche vero che, come spiega Michela Murgia, a cui Chiuri ha disegnato gli abiti per il suo non-matrimonio, nel mondo femminista è diffusa la brutta abitudine di certificare il femminismo altrui. È lei stessa a spiegare questo fenomeno (Murgia, 2023):

[...] il femminismo intersezionale è fatto di mille femminismi, non di rado tra loro in contraddizione apparente, e l'attestazione

di ridurre tutto al proprio è forte quanto inutile. Omologare le posizioni e i metodi non aggiunge nulla a nessuna, ma toglie invece qualcosa a tutte. [...] C'è chi lavora sulla prospettiva delle sopravvissute, chi fa parte della comunità black e lotta contro il sessismo e la razzializzazione, c'è chi studia i legami tra oppressione sessista e capitalismo, [...] chi si spoglia per affermare che il corpo nudo, scandaloso, non normato è uno spazio politico, [...] chi accoglie le donne in transizione, chi le difende legalmente anche, chi cerca nuove strade del linguaggio [...], chi ha un'azienda e decide che il suo prodotto può essere anche veicolo di un discorso politico [...]. Sono tutti pezzi preziosissimi di un coro di contributi di cui, non solo non possiamo [...] fare a meno, ma che vanno protetti dalla nostra stessa tentazione di squalificare le autrici, le sorelle [...] restano variazioni non selezionabili, non escludibili, della battaglia in cui deve esserci la voce di tutti. [...] Riconosco la contraddizione di alcune posizioni, ma vedo anche che è irrisolvibile, proprio perché troppo complessa questa battaglia ed è impossibile che non vi siano cortocircuiti negli atteggiamenti di chi la fa, che parte sempre e comunque da una ferita personale [...].

Al netto di tutto questo, il femminismo è arrivato nel mondo dell'arte e della moda, sotto vesti differenti e spesso tramite sodalizi tra i due, ma ciò su cui porre l'attenzione è la questione del recupero del femminismo da parte della cultura mainstream, come un processo che inevitabilmente ne ostacola il suo potenziale per un cambiamento strutturale. È giusto che il femminismo esca dal circolo ristretto dell'arte e arrivi, grazie anche alla moda, a più persone possibile, altrimenti il cambiamento non avverrà. Non bisogna, però, tradire le donne del femminismo e le artiste che si sono legate a questo movimento per mero guadagno.

Bibliografia

Bellini, A., Farronato, M. e Ragazzi F. U. (2021) *Poems I will never release. Chiara Fumai 2007–2017*. Roma: Nero.

Crispin, J. (2018) *Perché non sono femminista. Un manifesto femminista*. Roma: Sur.

Davis, A. (2018) *Donne, razza e classe*. Milano: Edizioni Alegre.

De Beauvoir, S. (2016) *Il secondo sesso*. Terza edizione. Milano: Il Saggiatore.

Federici, S. (2021) *Caccia alle streghe, guerra alle donne*. Terza edizione. Roma: Nero.

Frisa, M. L. (2022) *Le forme della moda. Cultura, industria, mercato, comunicazione*. Seconda edizione. Bologna: Il Mulino.

Lonzi, C. (1982) *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale. Un classico del femminismo più «radicale»*. Milano: Gammalibri.

Maderna, A. (2020) *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*. Milano: postmedia books.

Rossi, L. E. e Nicolai R. (2015) *Letteratura greca. L'età classica*. Milano: Mondadori Education.

Vergine, L. (2000) *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*. Seconda edizione. Milano: Skira.

Vergine, L. (1980) *L'altra metà dell'avanguardia 1910–1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*. Milano: Gabriele Mazzotta editore.

Sitografia

Author Admin (2012) ‘Gruppi femministi di altre città italiane’, *Femminismo: gli anni ruggenti*, Gennaio. Consultabile da: http://www.femminismo-ruggente.it/femminismo/other_cities.html (Accesso: 15 novembre 2023).

Ballerini, A. L. (2021) ‘Oltre l’apocalisse: pensieri sparsi sull’immaginario di Flaminia Veronesi’, *Flash Art*, 28 Luglio. Consultabile da: <https://flash--art.it/article/flaminia-veronesi/> (Accesso: 23 gennaio 2024).

Batilla, A. (2023) *Andrea Batilla’s Post* [LinkedIn] Febbraio. Consultabile

da: https://it.linkedin.com/posts/andrea-batilla_largomento-chiara-ferragni-mi-%C3%A8-sempre-interessato-activity-7029517046677712896-0r0F?trk=public_profile_like_view (Accesso: 26 gennaio 2024).

Bentini, L. (2023) ‘La dimensione radicale del desiderio: Marco Rambaldi, Malafemmina’, *Flash Art*, 5 Ottobre. Consultabile da: <https://flash---art.it/2023/10/marco-rambaldi/> (Accesso: 24 gennaio 2024).

Boccia, M.L. (2015) ‘LONZI, Carla. Dizionario Biografico degli Italiani’, *Treccani*. Consultabile da: [https://www.treccani.it/enciclopedia/carla-lonzi_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/carla-lonzi_(Dizionario-Biografico)/) (Accesso: 15 novembre 2023).

Boemio, C. (2021) ‘HYBRID ARCHIPELAGO » Intervista a Flaminia Veronesi’, *Forme Uniche*, 30 Giugno. Consultabile da: <https://formeuniche.org/hybrid-archipelago-flaminia-veronesi/> (Accesso: 23 gennaio 2024).

Bria, G. (2017) ‘Alter ego al femminile. Beatrice Marchi a Milano’, *Artribune*, 21 Novembre. Consultabile da: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2017/11/mostra-beatrice-marchi-studio-iannaccone-milano/> (Accesso: 20 gennaio 2024).

Bussoni, I. (2019) ‘Le arti applicate del femminismo’, *Flash Art*, 24 Luglio. Consultabile da: <https://flash---art.it/2019/07/le-arti-applicate-del-femminismo/> (Accesso: 15 novembre 2023).

Cicerone, P. E. (2023) ‘Flusso continuo, una conversazione fuori dagli schemi con Francesco Riso e Flaminia Veronesi’, *Harper’s Bazaar*, 14 Novembre. Consultabile da: <https://www.harpersbazaar.com/it/lifestyle/a45834154/intervista-francesco-riso-marni-artista-flaminia-veronesi/> (Accesso: 23 gennaio 2024).

D’Alto, S. (2023) ‘The past within us. Le Nemesiache and their history of remembering’, *Nero*, 16 Ottobre. Consultabile da: <https://www.neroeditions.com/the-past-within-us/> (Accesso: 15 novembre 2023).

Di Tursi, M. (2023) ‘Sfidare un museo nel segno del femminismo. Monica Bonvicini in mostra a Berlino’, *Artribune*, 28 Febbraio. Consultabile da: <https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2023/02/sfidare-museo-femminismo-monica-bonvicini-mostra-berlino/> (Accesso: 19 gennaio 2024).

Faccani, F. (2023) ‘Tutte le vite che ha vissuto Margherita Sarfatti oltre a quella di amante di Mussolini’, *Vogue Italia*, 11 Luglio. Consultabile da: <https://www.vogue.it/article/margherita-sarfatti-biografia-storia-libro> (Accesso: 27 dicembre 2023).

Franceschini, A. (2019) ‘Beatrice Marchi Casa Masaccio Centro per l’arte contemporanea / San Giovanni Valdarno’, *Flash Art*, 7 Novembre. Consultabile da: <https://flash---art.it/2019/11/beatrice-marchi-casa-masaccio/> (Accesso: 20 gennaio 2024).

Garacci, M. (2016) 'Sputare sulla critica d'arte. Carla Lonzi e il soggetto imprevisto contro la dialettica', *OperaViva Magazine*, 19 Settembre. Consultabile da: <https://operavivamagazine.org/sputare-sulla-critica-darte/> (Accesso: 15 novembre 2023).

Giaume, G. (2023) 'Vanessa Beecroft per Saint Laurent: sensuali polaroid per la collezione Primavera/Estate', *Artribune*, 18 Febbraio. Consultabile da: <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2023/02/vanessa-beecroft-saint-laurent-collezione-primavera-estate/>. (Accesso: 22 gennaio 2024).

Gioni, M. (2017) 'Monica Bonvicini', *Flash Art*, 7 Luglio. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/monica-bonvicini-4/> (Accesso: 19 gennaio 2024).

Guidi, S. (2023) 'Beyond inner-outer. Some proposals from the feminist group Nemesiache', *Nero*, 20 Luglio. Consultabile da: <https://www.neroeditions.com/beyond-inner-outer/> (Accesso: 21 novembre 2023).

Guidi, S. (2023) 'Oltre il disimpegno. La produzione postmoderna de Le Nemesiache', *hotpotatoes*, 21 Gennaio. Consultabile da: <http://www.hotpotatoes.it/2023/01/21/oltre-il-disimpegno-la-produzione-postmoderna-de-le-nemesiache/> (Accesso: 15 novembre 2023).

i-D Staff (2016) 'Vanessa Beecroft racconta perché ha scelto di lavorare con Kanye', *i-D*. Consultabile da: <https://i-d.vice.com/it/article/7xv3vx/vanessa-beecroft-racconta-perch-ha-scelto-di-lavorare-con-kanye> (Accesso: 22 gennaio 2024).

Interlenghi, F. (2022) 'Monica Bonvicini e il piacere dell'antagonismo', *Il Giornale dell'Arte*, 1 Luglio. Consultabile da: <https://www.ilgiornaledellarte.com/articoli/monica-bonvicini-e-il-piacere-dell-antagonismo/139682.html> (Accesso: 18 gennaio 2024).

Le Nemesiache. Consultabile da: <http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/nemesiache.php.html> (Accesso: 15 novembre 2023).

Lezioni d'Italiano - Lesson #10 - "Le Lezioni di Guida" by Beatrice Marchi (2021) Fiorucci Art Trust. Consultabile da: <https://fiorucciartrust.com/works/lezioni-ditaliano-lesson-9-2/> (Accesso: 20 gennaio 2024).

Mazzoleni, C. (2019) 'La riscoperta di Judith Bernstein', *Rivista Studio*, 6 Dicembre. Consultabile da: <https://www.rivistastudio.com/medea-judith-bernstein/> (Accesso: 23 gennaio 2024).

Monica Bonvicini "I do You" Neue Nationalgalerie / Berlino (2022) Flash Art. Consultabile da: <https://flash---art.it/2022/12/monica-bonvicini/> (Accesso: 19 gennaio 2024).

Musillo, A. (2022) 'Dal mito di Medusa alla moda: Laetitia Ky e Marco Rambaldi in dialogo in una galleria d'arte contemporanea', *Elle Decor*, 1 Dicembre. Consultabile da: <https://www.elledecor.com/it/arte/a42105605/laetitia-ky->

[marco-rambaldi-lis10-arezzo/](https://www.elledecor.com/it/arte/a42105605/laetitia-ky-) (Accesso: 24 gennaio 2024).

Perna, R. (2019) 'Arte e Femminismi', *Flash Art*, 23 Luglio. Consultabile da: <https://flash---art.it/2019/07/arte-e-femminismi/> (Accesso: 15 novembre 2023).

Perna, R. (2019) 'Arte e femminismo in Italia: ragioni di una mostra', *Flash Art*, 23 Luglio. Consultabile da: <https://flash---art.it/2019/07/arte-e-femminismo-in-italia-ragioni-di-una-mostra/> (Accesso: 15 novembre 2023).

Perna, R. (2018) 'Il corpo della parola. Ketty La Rocca', *Flash Art*, 5 Settembre. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/ketty-la-rocca-raffaella-perna/> (Accesso: 15 novembre 2023).

Perna, R. (2020) '"Non so come son riuscita ad evitare la sfortuna di essere maschio. Non succede a tutti". Un pensiero per Lea Vergine', *Flash Art*, 21 Ottobre. Consultabile da: <https://flash---art.it/2020/10/lea-vergine-raffaella-perna/> (Accesso: 15 novembre 2023).

Perna, R. (2017) 'Ri-muovere il femminismo', *Flash Art*, 6 Novembre. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/ri-muovere-il-femminismo/> (Accesso: 15 novembre 2023).

Petese, L. (2023) 'Carla Lonzi e la Rivolta Femminile', *Google Arts & Culture*. Consultabile da: <https://artsandculture.google.com/story/fgXhhOd4w9SNJg?hl=it> (Accesso: 6 dicembre 2023).

Pinzauti, G. (2022) 'Lina Mangiacapre e le Nemesiache', *Altremuse*, 9 Giugno. Consultabile da: <https://www.altremuse.com/post/lina-mangiacapre-e-le-nemesiache> (Accesso: 15 novembre 2023).

Politi, G. (2022) 'Flash Art seleziona per noi 10 giovani artiste da seguire, per una visione aperta e disinibita dell'arte', *la Repubblica*, 5 Luglio. Consultabile da: https://www.repubblica.it/moda-e-beauty/d/2022/07/03/news/dieci_artiste_per_d_flash_art_rivista_arte_contemporanea-354987665/ (Accesso: 20 gennaio 2023).

Politi, G. (2020) 'Medea: dal mito alla community. Le "dinamitarde" Giulia e Camilla Venturini', *Flash Art*, 16 Novembre. Consultabile da: <https://flash---art.it/2020/11/medea-paradigme-it/> (Accesso: 23 gennaio 2024).

Privitera, A. (2023) 'Angeli e Demoni, l'intervista a Vanessa Beecroft sulle sue coreografie dall'animo sovversivo', *Harper's Bazaar*, 13 Novembre. Consultabile da: <https://www.harpersbazaar.com/it/lifestyle/arte/a45788388/intervista-vanessa-beecroft-vita-opere-artista/> (Accesso: 22 gennaio 2024).

Raggi, V. (2023) 'Flaminia Veronesi: l'universo surrealista dell'artista più amata dalla moda e non solo', *Architectural Digest Italia*, 12 Aprile. Consultabile da: <https://www.ad-italia.it/article/flaminia-veronesi-artista-studio-milano/> (Accesso: 23 gennaio 2024).

Sbuttoni, B. (2018) ‘A look at Saint Laurent and Vanessa Beecroft’s Self 02 photography exhibition’, *Vogue France*, 5 dicembre. Consultabile da: <https://www.vogue.fr/fashion/fashion-news/story/self-02-saint-laurent-anthony-vaccarello-artistic-project-vanessa-beecroft/4828> (Accesso: 22 gennaio 2024).

Sforazzini, C. (2023) ‘Creatività è politica. Appunti per un’arte nemesiaca’, *hotpotatoes*, 21 Gennaio. Consultabile da: <http://www.hotpotatoes.it/2023/01/21/creativita-e-politica-appunti-per-unarte-nemesiaca/> (Accesso: 15 novembre 2023).

Tagliaferri, C. (2023) ‘“Ho sempre cercato nella moda qualcosa di universale, di epico”: Vanessa Beecroft si racconta a Vogue’, *Vogue Italia*, 28 Febbraio. Consultabile da: <https://www.vogue.it/news/article/vanessa-beecroft-intervista> (Accesso: 13 settembre 2023).

Valacchi, M. C. (2022) ‘SAGG Napoli, l’artista che usa Instagram per raccontarci sempre la verità’, *Elle Decor*, 14 Dicembre. Consultabile da: <https://www.elledecor.com/it/arte/a42240132/sagg-napoli-lartista-che-usa-instagram-per-raccontarci-sempre-la-verita/> (Accesso: 23 gennaio 2024).

Vanessa Beecroft (no data) Lia Rumma. Consultabile da: <https://www.liarumma.it/artisti/vanessa-beecroft> (Accesso: 22 gennaio 2024).

Vertua, S. (2019) ‘L’intervista all’artista Vanessa Beecroft e la collaborazione con Moncler Genius’, *L’Officiel Italia*, 8 Novembre. Consultabile da: <https://www.lofficielitalia.com/interviste/vanessa-beecroft-intervista-artista-chi-e-vita-privata-collaborazione-moncler> (Accesso: 22 gennaio 2019).

Warwick, S. (2022) ‘Inscenando il male: Beatrice Marchi’, *Flash Art*, 27 Aprile. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/beatrice-marchi-2/> (Accesso: 20 gennaio 2024).

Filmografia

Medea (1969). [Online]. Diretto da Pier Paolo Pasolini. Italia, Francia, Germania Ovest: Euro International Films. Disponibile su: Chili. [Accesso: 15 novembre 2023].

Ritratto della giovane in fiamme (2019). [Online]. Diretto da Céline Sciamma. Francia: Lilies Films, Hold Up Films, Arte France Cinema. Disponibile su: Prime Video. [Accesso: 23 ottobre 2023].

Una giornata particolare (1977). [Online]. Diretto da Ettore Scola. Italia: Compagnia Cinematografica Champion. Disponibile su: Dailymotion. [Accesso: 1 novembre 2023].

Video

Murgia, M. (2023) *Abitare la contraddizione è il metodo che include* [online]. *Instagram*. 7 Luglio. Disponibile da: <https://www.instagram.com/p/CuZY3SrLIG9/>. [Accesso: 26 gennaio 2024].

Valentino (2023) *L’école* [online]. *Valentino*. 11 Ottobre. Disponibile da: <https://www.valentino.com/it-it/collections/valentino-l-ecole-spring-summer-2024-show>. [Accesso: 15 novembre 2023].

Podcast

Dandini, S. (2023) *Ritratti d’artiste*. Prodotto da: Chora Media. Disponibile su: Spotify. (Accesso: luglio 2023).

Frisa, M. L. e Tagliaferri, C. (2023) *Sailor*. Prodotto da: Storielibere.fm e CNMI. Disponibile su: Spotify. (Accesso: ottobre 2023).

Murgia, M. e Tagliaferri, C. (2018-in corso) *Morgana*. Prodotto da: Storielibere.fm. Disponibile su: Spotify. (Accesso: agosto 2023).

Crediti iconografici

Pagina 1
Brice Lisa, 2019. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2021/prints-multiples/untitled-3>. [Accesso: 2 febbraio 2024]

Pagina 7
Brice Lisa, 2021. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://ropac.net/artists/255-lisa-brice/works/13162-lisa-brice-untitled-2021/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 11
Brice Lisa, 2021. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://ropac.net/artists/255-lisa-brice/works/13163-lisa-brice-untitled-2021/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 12
Il CanzoniereFemminista, 1975. *Canti di donne in lotta*, [digital image]. Consultabile da: <https://open.spotify.com/album/2gz4XPY5KIgR557NqgLYTs?autoplay=true>. [Accesso: 6 dicembre 2023]

Pagina 14

VALIE EXPORT, 1970. *BODY SIGN B*, [digital image]. Consultabile da: <https://ropac.net/artists/41-valie-export/works/11064-valie-export-body-sign-b-1970/>. [Accesso: 8 dicembre 2023]

VALIE EXPORT, 1976. *Die Geburtenmadonna*, [digital image]. Consultabile da: <https://ropac.net/artists/41-valie-export/works/11108-valie-export-die-geburtenmadonna-1976/>. [Accesso: 8 dicembre 2023]

Pagina 15

Brice Lisa, 2020. *Last Chance Salon*, [digital image]. Consultabile da: <https://ropac.net/artists/255-lisa-brice/works/13157-lisa-brice-last-chance-salon-2020/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Brice Lisa, 2022. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.harpersbazaar.com/it/lifestyle/arte/a45641929/paraventi-mostra-fondazione-prada/>. [Accesso: 8 dicembre 2023]

Pagina 16

Consagra Pietro, 1970. *Carla Lonzi, Elvira Banotti e Carla Accardi*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.frieze.com/article/carla-lonzi-self-portrait-2021>. [Accesso: 8 dicembre 2023]

Pagina 17

Rivolta Femminile, 1970. *Manifesto di Rivolta Femminile*, [digital image]. Consultabile da: <https://archivio.women.it/alza-il-triangolo-al-cielo/>. [Accesso: 6 dicembre 2023]

Pagina 18

Lonzi Carla, 1980. *Rapporti epistolari*, [digital image]. Consultabile da: <https://artsandculture.google.com/asset/rapporti-epistolari-oggetto-13-lonzi-carla/LQHT8uxDr90Z6Q?hl=it>. [Accesso: 6 dicembre 2023]

Lonzi Marta, 1983. *Taci, anzi parla*, [digital image]. Consultabile da: https://artsandculture.google.com/asset/taci-anzi-parla-oggetto-38-lonzi-marta/DwF3_FwXsixREA?hl=it. [Accesso: 6 dicembre 2023]

Pagina 19

Lonzi Carla, 1970. *Scritti di Rivolta Femminile*, [digital image]. Consultabile da: <https://artsandculture.google.com/asset/comunicazione-e-distribuzione-oggetto-8-lonzi-carla/HAGXdSBMC6w8eQ?hl=it>. [Accesso: 6 dicembre 2023]

Rivolta Femminile, 1977. *Io dico io*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.herstory.it/rivolta-femminile>. [Accesso: 6 dicembre 2023]

Pagina 20

Lonzi Carla, 1977. *Taci, anzi parla*, [digital image]. Consultabile da: https://artsandculture.google.com/asset/taci-anzi-parla-oggetto-658-lonzi-carla/uwERdj1u_aankw?hl=it. [Accesso: 28 gennaio 2024]

Pagina 23

Le Nemesiache, 1980. *Lina alla Rassegna di Sorrento*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/malina_biografia.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Le Nemesiache, [no date]. *Lina Mangiacapre e Tilda Swinton a Venezia*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/malina_biografia.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Màlina (Lina Mangiacapre), 1975. *Le Nemesiache*, [digital image]. Consultabile da: <http://www.hotpotatoes.it/2023/01/21/creativita-e-politica-appunti-per-unarte-nemesiaca/>. [Accesso: 22 novembre 2023]

Màlina (Lina Mangiacapre), [no date]. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/malina_foto_tele_grafiche.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Pagina 25

Le Nemesiache, 1973. *Manifesto Metaspaziale*, [digital images]. Consultabili da: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.femminismo-ruggente.it/femminismo/pdf/napoli/nemesiache_5-5-73.pdf. [Accesso: 8 dicembre 2023]

Pagina 26

Le Nemesiache, 1973. *Manifesto Metaspaziale*, [digital image]. Consultabile da: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/http://www.femminismo-ruggente.it/femminismo/pdf/napoli/nemesiache_5-5-73.pdf. [Accesso: 8 dicembre 2023]

Pagina 27

Le Nemesiache, 1977. *Creatività*, [digital image]. Consultabile da: <http://www.hotpotatoes.it/2023/01/21/creativita-e-politica-appunti-per-unarte-nemesiaca/>. [Accesso: 22 novembre 2023]

Pagina 28

Le Nemesiache, 1975. *Cenerella*, [digital image]. Consultabile da: <http://www.hotpotatoes.it/2023/01/21/creativita-e-politica-appunti-per-unarte-nemesiaca/>. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Le Nemesiache, 1975. *Cenerella*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/teatro_rappresentazioni_cenerella.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Le Nemesiache, 1975. *Cenerella*, [digital image]. Consultabile da: <http://www.hotpotatoes.it/2023/01/21/creativita-e-politica-appunti-per-unarte-nemesiaca/>. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Le Nemesiache, 1975. *Cenerella*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/teatro_rappresentazioni_cenerella.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Pagina 30

Le Nemesiache, 1985. *Eliogabalo*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/teatro_rappresentazioni_eliogabalo.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Le Nemesiache, 1978. *Siamo tutte prigioniere politiche*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/teatro_rappresentazioni_prigioniere.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Cambria Adele, 1974. *femminismo/Cenerentola vista dalle donne*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/teatro_

rappresentazioni_cenerella.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]
Le Nemesiache, [no date]. *Cicli lunari*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/pubblicazioni_cataloghi.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Pagina 31

Lina e Teresa Mangiacapre, 1978. *La festa della Gaiola*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/teatro_poesia_gaiola.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]
Lina Mangiacapre, 1978. *La festa della Gaiola*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/teatro_poesia_gaiola.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]
Le Nemesiache, 1978. *Manifesto dello spettacolo Siamo tutte prigioniere politiche*, [digital image]. Consultabile da: <http://www.hotpotatoes.it/2023/01/21/creativita-e-politica-appunti-per-unarte-nemesiaca/>. [Accesso: 11 dicembre 2023]
Le Nemesiache, [no date]. *Cicli solari*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/pubblicazioni_cataloghi.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Pagine 32-33

Le Nemesiache, 1981. *Ricciocapriccio*, [digital images]. Consultabili da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/cinema_video_ricciocapriccio.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Pagina 34

Le Nemesiache, 1977. *Le Sibille*, [digital images]. Consultabili da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/cinema_video_sibille.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]
Le Nemesiache, 1986. *Didone non è morta*, [digital images]. Consultabili da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/cinema_film_didone.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]
Le Nemesiache, 1978. *La festa della Gaiola*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/teatro_poesia_gaiola.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]
Lina Mangiacapre, [no date]. [no title], [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/malina_mostre.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Pagina 35

Le Nemesiache, 1986. *Didone non è morta*, [digital images]. Consultabili da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/cinema_film_didone.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]
Lina Mangiacapre e Le Nemesiache, [no date]. [no title], [digital image]. Consultabile da: <http://www.hotpotatoes.it/2023/01/21/oltre-il-disimpegno-la-produzione-postmoderna-de-le-nemesiache/>. [Accesso: 11 dicembre 2023]
Le Nemesiache, 1985. *Eliogabalo*, [digital image]. Consultabile da: http://www.bnnonline.it:1080/lenemesiache/cinema_video_eliogabalo.php.html. [Accesso: 11 dicembre 2023]

Pagina 37

Brice Lisa, 2021. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://ropac.net/artists/255-lisa-brice/works/13158-lisa-brice-untitled-2021/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagine 38-39

Vergine Lea, 1975. *Le Artiste d'assalto*, [digital images]. Consultabili da: <https://flash--art.it/2019/07/le-arte-applicate-del-femminismo/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 41

Mulas Ugo, 1966. *Carla Accardi nello studio di Roma*, [digital image]. Consultabile da: [https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=297#lightbox\[gallery-1\]/6](https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=297#lightbox[gallery-1]/6). [Accesso: 28 dicembre 2023]
Accardi Carla, 1955. *Frammenti su bianco*, [digital image]. Consultabile da: [https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=792#lightbox\[gallery-2\]/4](https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=792#lightbox[gallery-2]/4). [Accesso: 28 gennaio 2024]
Accardi Carla, 1963. *Violarosso*, [digital image]. Consultabile da: [https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=792#lightbox\[gallery-3\]/8](https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=792#lightbox[gallery-3]/8). [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 42

Accardi Carla, 1965-66. *Tenda*, [digital image]. Consultabile da: [https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=792#lightbox\[gallery-4\]/0](https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=792#lightbox[gallery-4]/0). [Accesso: 28 dicembre 2023]
[no author], 1966. *Carla Accardi alla Galleria Notizie*, [digital image]. Consultabile da: [https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=297#lightbox\[gallery-1\]/5](https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=297#lightbox[gallery-1]/5). [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 43

Accardi Carla, 1978. *La mia vita è simbolo: dimenticare, mettersi in salvo*, [digital image]. Consultabile da: [https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=792#lightbox\[gallery-4\]/14](https://archivioaccardisanfilippo.it/site/?page_id=792#lightbox[gallery-4]/14). [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 45

La Rocca Ketty, 1964-65. *Non commettere sorpassi impuri*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash--art.it/article/ketty-la-rocca-raffaella-perna/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]
La Rocca Ketty, 1965. *Sana come il pane quotidiano*, [digital image]. Consultabile da: <https://antinomie.it/index.php/2020/05/01/ketty-la-rocca-dal-linguaggio-al-corpo/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 46

La Rocca Ketty, 1964-65. *Signora, lei che ama cucinare bene*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash--art.it/article/ketty-la-rocca-raffaella-perna/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]
La Rocca Ketty, 1967. *Noi due*, [digital image]. Consultabile da: <https://antinomie.it/index.php/2020/05/01/ketty-la-rocca-dal-linguaggio-al-corpo/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 47

La Rocca Ketty, 1971. *Con inquietudine*, [digital image]. Consultabile da: <https://antinomie.it/index.php/2020/05/01/ketty-la-rocca-dal-linguaggio-al-corpo/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

La Rocca Ketty, 1971. *Con attenzione*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2022/09/mostra-ketty-la-rocca-camera-torino/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 48

La Rocca Ketty, 1971. *In principio erat*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash---art.it/2019/07/arte-e-femminismo-in-italia-ragioni-di-una-mostra/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagine 48-49

La Rocca Ketty, 1973. *Craniologie*, [digital image]. Consultabile da: <https://sublimianatomie.palazzoesposizione.it/artista/la-rocca-ketty>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 49

La Rocca Ketty, 1975. *Le mie parole, e tu?*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2022/09/mostra-ketty-la-rocca-camera-torino/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

La Rocca Ketty, 1974. *Un matrimonio*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artribune.com/arti-visive/fotografia/2022/09/mostra-ketty-la-rocca-camera-torino/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 51

Brice Lisa, 2021. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://ropac.net/artists/255-lisa-brice/works/13160-lisa-brice-untitled-2021/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 52

Lonzi Carla, [no date]. *Lea Vergine*, [digital image]. Consultabile da: <https://artsandculture.google.com/asset/vergine-lea-oggetto-2/DwFugNMhVQpmMA>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 54

Garrone Nicola, 1970. *Tredici artisti spiegano il loro lavoro al magnetofono*, [digital image]. Consultabile da: <https://artsandculture.google.com/asset/autoritratto-oggetto-16-lonzi-carla/8gHUWyHq-RLESw>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagine 54-55

[no author], [no date]. *Carla Lonzi dall'Archivio Carla Linzi*, [digital image]. Consultabile da: <https://lagallerianazionale.com/blog/l-archivio-carla-lonzi>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 56

Dumas Marlene, 1995. *The Visitor*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.iltascabile.com/linguaggi/marlene-dumas/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 60

Vergine Lea, 1969. *Irritarte*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.arengario.it/opera/irritarte-appunti-per-unanalisi-delle-comunicazioni-irritanti-5243/>. [Accesso: 30 dicembre 2023]

[no author], 1969. *Irritarte. Un repellente happening con prolungato scarico di sudicerie sulla testa di una bella ragazza*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.arengario.it/opera/irritarte-appunti-per-unanalisi-delle-comunicazioni-irritanti-5243/>. [Accesso: 30 dicembre 2023]

Pagine 60-61

Szapocznikow Alina, 1971. *Dessert III*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.anothermag.com/art-photography/8172/sensuality-and-strangeness-in-the-work-of-alina-szapocznikow>. [Accesso: 30 dicembre 2023]

Pagina 61

Vergine Lea, 1974. *Il corpo come linguaggio (La Body-art e storie simili)*, [digital image]. Consultabile da: <https://letterartiblog.com/2020/11/19/laltra-meta-dellavanguardia-omaggio-a-lea-vergine/>. [Accesso: 30 dicembre 2023]

Mulas Maria, 1985. *Lea Vergine e Gina Pane*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.rizzolieducation.it/news/lea-vergine-un-mio-ricordo/>. [Accesso: 30 dicembre 2023]

Pagina 62

Pane Gina, 1976. *Io mescolo tutto*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/gina-pane-3/>. [Accesso: 1 febbraio 2024]

Pagina 63

Vergine Lea, 1980. *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.amazon.it/altra-meta-dellavanguardia-1910-1940-avanguardie/dp/B01J1JID22>. [Accesso: 30 dicembre 2023]

Pagine 62-63

[no author], 1980. *Allestimento della mostra L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940 curato da Achille Castiglioni*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.atlasofinteriors.polimi.it/2018/11/22/achille-castiglioni-laltra-meta-dellavanguardia-1980/>. [Accesso: 30 dicembre 2023]

Pagina 64

Oppenheim Meret, 1936. *Colazione in pelliccia*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.finestresullarte.info/opere-e-artisti/colazione-in-pelliccia-oggetto-meret-oppenheim>. [Accesso: 30 dicembre 2023]

Pagina 65

Sterbak Jana, 1992. *Distraction*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artland.com/artworks/jana-sterbak-distraction>. [Accesso: 1 febbraio 2024]

Pagina 67

Brice Lisa, 2021. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://ropac.net/artists/255-lisa-brice/works/13164-lisa-brice-untitled-2021/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 68

Hosnedlova Klara, 2020. *Untitled (from the series Nest)*, [digital image]. Consultabile da: <https://artviewer.org/klara-hosnedlova-at-kraupa-tuskany-zeidler/>. [Accesso: 19 gennaio 2023]

Pagina 71

Bonvicini Monica, 2000. *Run, take one square or two*, [digital image]. Consultabile da: https://monicabonvicini.net/?sfid=3306&_sf_s=run%20. [Accesso: 1 febbraio 2024]

Bonvicini Monica, 2009. *Chain Leather Swing*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/monica-bonvicini-2/>. [Accesso: 20 gennaio 2024]

Bonvicini Monica, 2006. *No Erection without Castration*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.fundacionjumex.org/en/fundacion/coleccion/652-no-erection-without-castration-no-hay-ereccion-sin-castracion>. [Accesso: 20 gennaio 2024]

Pagina 72

Bonvicini Monica, 2022. *I do you*, [digital image]. Consultabile da: <https://monicabonvicini.net/i-do-you/>. [Accesso: 20 gennaio 2024]

Bonvicini Monica, 2020. *Breach of Decor*, [digital image]. Consultabile da: <https://monicabonvicini.net/breach-of-decor/>. [Accesso: 20 gennaio 2024]

Pagina 73

Bonvicini Monica, 2021. *I Won't*, [digital image]. Consultabile da: <https://monicabonvicini.net/editions/i-wont/>. [Accesso: 20 gennaio 2024]

Bonvicini Monica, 2019. *Fleurs du Mal (slump)*, [digital image]. Consultabile da: <https://monicabonvicini.net/fleurs-du-mal-slump/>. [Accesso: 20 gennaio 2024]

Pagina 74

Fumai Chiara, 2011-2013. *La donna delinquente*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.archiviochiarafumai.it/opere/>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Pagina 75

Fumai Chiara, 2012. *Moral Exhibition House*, [digital image]. Consultabile da: <https://journals.openedition.org/narrativa/970?lang=en>. [Accesso: 27 gennaio 2024]

Fumai Chiara, 2014. *Locandina Shut Up, Actually Talk Nottingham Contemporary*, [digital image]. Consultabile da: <https://dutchartinstitute.eu/page/5791/nottingham-contemporary--chiara-fumai-presents--shut-up--actually-talk>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Pagina 76

Fumai Chiara, 2012. *Shut Up, Actually Talk*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.archiviochiarafumai.it/opere/>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Fumai Chiara, 2014. *The invisible woman*, [digital images]. Consultabili da: <https://www.artsy.net/artist/chiara-fumai>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Pagine 76-77

Fumai Chiara, 2013. *I Did Not Say or Mean Warning*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.fondazionefurla.org/artist/chiara-fumai/>. [Accesso: 25 gennaio

2024]

Pagina 77

Fumai Chiara, 2013-17. *Follow This You Bitches*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.archiviochiarafumai.it/opere/>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Pagina 78

Fumai Chiara, 2013. *Dogaressa Elisabetta Querini Valier reads Valerie Solanas*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artsy.net/artwork/chiara-fumai-dogaressa-elisabetta-querini-valier-reads-valerie-solanas-2>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Fumai Chiara, 2013. *Zalumba Agra reads Valerie Solanas*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artsy.net/artwork/chiara-fumai-zalumba-agra-reads-valerie-solanas-1>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Fumai Chiara, 2013. *Dope Head reads Valerie Solanas*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artsy.net/artwork/chiara-fumai-dope-head-reads-valerie-solanas-1>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Fumai Chiara, 2013. *Annie Jones reads Valerie Solanas*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artsy.net/artwork/chiara-fumai-annie-jones-reads-valerie-solanas-1>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Fumai Chiara, 2013. *Harry Houdini reads Valerie Solanas*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artsy.net/artwork/chiara-fumai-harry-houdini-reads-valerie-solanas-1>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Fumai Chiara, 2013. *Eusapia Palladio reads Valerie Solanas*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artsy.net/artwork/chiara-fumai-eusapia-palladio-reads-valerie-solanas-1>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Pagina 79

Fumai Chiara, 2015. *The Book of Evil Spirits*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artribune.com/dal-mondo/2019/03/mostra-chiara-fumai-iscp-new-york/>. [Accesso: 25 gennaio 2024]

Pagina 80

Marchi Beatrice, 2021. *The Photographer & The Friends (Nel Mondo Parallelo)*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/beatrice-marchi-2/>. [Accesso: 20 gennaio 2024]

Pagine 80-81

Marchi Beatrice, 2021. *The Photographer & The Friends (Nel Mondo Parallelo)*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/beatrice-marchi-2/>. [Accesso: 20 gennaio 2024]

Pagina 81

Marchi Beatrice, 2019. *Le Amiche*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.casamasaccio.it/beatrice-marchi-mostra-le-amiche/>. [Accesso: 20 gennaio 2024]

Marchi Beatrice, 2022. *The Friends*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/beatrice-marchi-2/>. [Accesso: 21 gennaio 2024]

Pagina 82
Marchi Beatrice, 2022. *When Katie Fox met the Evil Turtle*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash---art.it/article/beatrice-marchi-2/>. [Accesso: 21 gennaio 2024]

Pagine 82-83
Marchi Beatrice, 2016. *Summer in the North*, [digital image]. Consultabile da: <https://flash---art.com/2017/01/beatrice-marchi-hester-new-york/>. [Accesso: 21 gennaio 2024]

Pagina 83
Marchi Beatrice, 2019. *Loredana: La Cameriera con le Chele*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.federicovavassori.com/artists/beatrice-marchi>. [Accesso: 21 gennaio 2024]
Marchi Beatrice, 2018-19. *The Mafalds*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.federicovavassori.com/artists/beatrice-marchi>. [Accesso: 21 gennaio 2024]

Pagina 85
Brice Lisa, 2023. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.frieze.com/article/lisa-brice-thaddaeus-ropac-review-2023>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 86
Tomaso Binga e Maria Grazia Chiuri, 2018. *Dior FW 2019 Sisterhood*, [digital image]. Consultabile da: <https://frameweb.com/article/shows/at-diors-fw19-show-sisterhood-stretches-far-beyond-femvertising>. [Accesso: 1 febbraio 2023]
FKA twigs, 2023. *Valentino L'École PE 2024*, [digital image]. Consultabile da: <https://graziamagazine.com/articles/valentino-spring-summer-2024-show/>. [Accesso: 1 febbraio 2024]

Pagina 88
Beecroft Vanessa, 2005. *VB53*, [digital image]. Consultabile da: <https://vanessabeecroft.com/PERFORMANCE>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2007. *VB.LD.005.07*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.liarumma.it/artisti/vanessa-beecroft>. [Accesso: 22 gennaio 2024]

Pagina 89
Beecroft Vanessa, 2000. *VB43*, [digital image]. Consultabile da: <https://vanessabeecroft.com/PERFORMANCE>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2005. *VB55*, [digital image]. Consultabile da: <https://freunde-der-nationalgalerie.de/ausstellungsarchiv/vanessa-beecroft/>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2002. *VB45*, [digital image]. Consultabile da: <https://deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/vb45-vb48>. [Accesso: 22 gennaio 2024]

Pagina 90
Beecroft Vanessa, 2002. *VB45*, [digital image]. Consultabile da: <https://deitch.com/archive/deitch-projects/exhibitions/vb45-vb48>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2017. *Yeezy Season 4*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.vogue.fr/vogue-hommes/fashion/diaporama/kanye-west-vanessa-beecroft-collaboration-yeezy/40931>. [Accesso: 22 gennaio 2024]

[beecroft-collaboration-yeezy/40931](https://www.vogue.fr/vogue-hommes/fashion/diaporama/kanye-west-vanessa-beecroft-collaboration-yeezy/40931). [Accesso: 22 gennaio 2024]

Pagina 91
Beecroft Vanessa, 2015. *Yeezy Season 1*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.vogue.fr/vogue-hommes/fashion/diaporama/kanye-west-vanessa-beecroft-collaboration-yeezy/40931>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2016. *VB Handmade Performance*, [digital image]. Consultabile da: <https://vanessabeecroft.com/PERFORMANCE>. [Accesso: 22 gennaio 2024]

Pagina 92
Beecroft Vanessa, 2016. *Rockstud Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://vanessabeecroft.com/PERFORMANCE>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2016. *VB Handmade Performance*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.tods.com/it-it/tods-world/VB-handmade/>. [Accesso: 22 gennaio 2024]

Pagina 93
Beecroft Vanessa, 2018. *Self 02*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.vogue.fr/fashion/fashion-news/story/self-02-saint-laurent-anthony-vaccarello-artistic-project-vanessa-beecroft/4828>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2023. *Saint Laurent Rive Droite*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.reeditionmagazine.com/fashion/saint-laurent-rive-droite-vanessa-beecroft-exhibition>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2019. *VB87*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.lofficiellitalia.com/interviste/vanessa-beecroft-intervista-artista-chi-e-vita-privata-collaborazione-moncler>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2023. *Saint Laurent Rive Droite*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.reeditionmagazine.com/fashion/saint-laurent-rive-droite-vanessa-beecroft-exhibition>. [Accesso: 22 gennaio 2024]

Pagina 94
Beecroft Vanessa, 1996. *VB17*, [digital image]. Consultabile da: <https://vanessabeecroft.com/PERFORMANCE>. [Accesso: 22 gennaio 2024]
Beecroft Vanessa, 2021. *Skims*, [digital images]. Consultabili da: <https://www.nssmag.com/it/fashion/27782/skims-american-apparel-aesthetic>. [Accesso: 22 gennaio 2024]

Pagina 95
Veronesi Flaminia, 2020. *Al varco*, [digital image]. Consultabile da: <https://castiglioniart.com/masculine-feminin-flaminia-veronesi/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 96
Veronesi Flaminia, 2018. *Tette fotoniche*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.flaminiaveronesi.com/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]
Veronesi Flaminia, 2020. *Uomo*, [digital image]. Consultabile da: <https://castiglioniart.com/masculine-feminin-flaminia-veronesi/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]
Veronesi Flaminia, 2020. *Donna*, [digital image]. Consultabile da: <https://castiglioniart.com/masculine-feminin-flaminia-veronesi/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

gennaio 2024]

Pagina 97

Veronesi Flaminia, 2020. *Il mito di Sisifo*, [digital image]. Consultabile da: <https://castiglioniartfinearts.com/masculine-feminin-flaminia-veronesi/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Veronesi Flaminia, 2020. *Violenza domestica al femminile*, [digital image]. Consultabile da: <https://castiglioniartfinearts.com/masculine-feminin-flaminia-veronesi/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Veronesi Flaminia, @flami_veronesi. [A story written by @frankenstein_magazine for a project in collaboration with @gucci, about gender fluidity and reviling your own monstrous magic to recognize true love] [Instagram] 20 Novembre 2020. Consultabili da: https://www.instagram.com/p/CHzn-3lMxU3/?img_index=1. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 98

Risso Francesco e Veronesi Flaminia, 2022. *Marni SS23* [digital images]. Consultabili da: <https://i-d.vice.com/it/article/7k8439/marni-ss-23-nyfw-review>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 99

Veronesi Flaminia, 2023. *The Hermitcrab's Wundershell*, [digital images]. Consultabili da: <https://www.marni.com/it-it/marni-jam.html>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 100

Veronesi Flaminia, @flami_veronesi. [Madremadrimadre, serie Galattorreidi, 2023, watercolor on paper, 42x29,5 cm] [Instagram] 16 Settembre 2023. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/CxPp8CgstVD/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Veronesi Flaminia, @flami_veronesi. [Grande Madre tutte unite, 2023, acquerello, 42x29,5 cm] [Instagram] 13 Settembre 2023. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/CxJNd4oss4R/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Veronesi Flaminia, @flami_veronesi. [Grande MadreMamma, 2023, dalla serie Galattorreidi, acquerello su carta, 42x29,5 cm] [Instagram] 13 Settembre 2023. Consultabile da: https://www.instagram.com/p/CxH71WgMws_. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 101

Medea, @medeasisters. [MEDEA SS 19 // WITCHES] [Instagram] 22 Febbraio 2019. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/BuMDXzKgCPg/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 102

Medea, 2019. *Witches*, [digital images]. Consultabili da: <https://www.vogue.com/vogueworld/article/medea-sisters-crocodile-bags-hanna-schygulla>. [Accesso: 23 gennaio 2024].

Pagina 103

Medea, @medeasisters. [MEDEA FOR MEDITERRANEA. SUPPORT SAVING HUMANS.] [Instagram] 29 Luglio 2021. Consultabile da: https://www.instagram.com/p/CR6Q_

cuNYKX/?img_index=2. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [MEDEA FOR MEDITERRANEA. SUPPORT SAVING HUMANS. CHAPTER 2] [Instagram] 21 Giugno 2022. Consultabile da: https://www.instagram.com/p/CfEUdaMNcKA/?img_index=1. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [MEDEA FOR MEDITERRANEA. SUPPORT SAVING HUMANS. CHAPTER 3] [Instagram] 11 Luglio 2023. Consultabile da: https://www.instagram.com/p/CujvvHyNVY8/?img_index=1. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 104

Medea, @medeasisters. [Very excited to announce our first artist collaboration: Nan Goldin.] [Instagram] 30 Agosto 2018. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/BnHJHF0l9Mm/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [Nan Goldin for MEDEA.] [Instagram] 6 Settembre 2018. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/BnZg37ulgXX/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [Very excited to announce our first artist collaboration: Nan Goldin.] [Instagram] 30 Agosto 2018. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/BnHJAqxwV3/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [Nan Goldin for MEDEA.] [Instagram] 6 Settembre 2018. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/BnZg2L2FaKK/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 105

Medea, @medeasisters. [Judith Bernstein x Medea. Medea, 2019.] [Instagram] 26 Settembre 2019. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/B24ezVeISCR/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [Judith Bernstein x Medea. Medea, 2019.] [Instagram] 26 Settembre 2019. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/B24e6fGoo70/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [Judith Bernstein x Medea. Voice, 1995.] [Instagram] 26 Settembre 2019. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/B24VG5eIGHq/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [Judith Bernstein x Medea. Voice, 1995.] [Instagram] 26 Settembre 2019. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/B24VXLepZ/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [Judith Bernstein x Medea. Horizontal, 1973.] [Instagram] 26 Settembre 2019. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/B24OVObIHxw/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [Judith Bernstein x Medea. Horizontal, 1973.] [Instagram] 26 Settembre 2019. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/B24Oa0DoohG/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 106

Medea, @medeasisters. [Medea SS22 - Fields of Color.] [Instagram] 12 Luglio 2021. Consultabile da: <https://www.instagram.com/p/CR0jTHwtJRE/>. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Medea, @medeasisters. [Medea feature now online on @goat] [Instagram] 23 Ottobre 2023. Consultabile da: https://www.instagram.com/p/CyvKvN6N87c/?img_index=5. [Accesso: 23 gennaio 2024]

Pagina 107

Marco Rambaldi, 2020. *Auguri per sempre SS21*, [digital image]. Consultabile da: <https://fashionpanorama.vogue.it/it/designers/marco-rambaldi/>. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Marco Rambaldi, @marcorambaldi_. [*Giuliana, Margherita, Ermanna, Maria Teresa*] [Instagram] 12 Settembre 2021. Consultabile da: https://www.instagram.com/p/CTuoqt3tH3V/?img_index=2. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Pagina 108

Marco Rambaldi, 2023. *Malafemmina SS24*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2024-ready-to-wear/marco-rambaldi/slideshow/collection#8>. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Marco Rambaldi, 2023. *Malafemmina SS24*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2024-ready-to-wear/marco-rambaldi/slideshow/collection#35>. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Pagina 109

Marco Rambaldi, @marcorambaldi_. [*Malafemmina SS24*] [Instagram] 26 Ottobre 2023. Consultabile da: https://www.instagram.com/p/Cy28HS1N5XJ/?img_index=5. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Marco Rambaldi, @marcorambaldi_. [*Malafemmina SS24*] [Instagram] 26 Ottobre 2023. Consultabile da: https://www.instagram.com/p/Cy28HS1N5XJ/?img_index=1. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Marco Rambaldi, 2023. *Malafemmina SS24*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.vogue.com/fashion-shows/spring-2024-ready-to-wear/marco-rambaldi/slideshow/collection#28>. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Marco Rambaldi, @marcorambaldi_. [*Malafemmina SS24*] [Instagram] 26 Ottobre 2023. Consultabile da: https://www.instagram.com/p/Cy28HS1N5XJ/?img_index=3. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Pagina 110

Ky Laetitia, 2022. *Medusa's gaze*, [digital image]. Consultabile da: <https://insideart.eu/2023/05/03/made-in-cloister-e-le-sculpture-femministe-fatte-di-capelli-di-leatitia-ky/>. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Ky Laetitia, 2021. *The strenght of a woman*, [digital image]. Consultabile da: <https://insideart.eu/2023/05/03/made-in-cloister-e-le-sculpture-femministe-fatte-di-capelli-di-leatitia-ky/#gallery-3>. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Ky Laetitia, 2022. *Uncensored breast*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.artsy.net/artwork/laetitia-ky-uncensored-breast>. [Accesso: 2 febbraio 2024]

Pagina 111

Marco Rambaldi, @marcorambaldi_. [*Mutaforma*] [Instagram] 29 Novembre 2022. Consultabili da: <https://www.instagram.com/p/ClipkqeNV0y/>. [Accesso: 24 gennaio 2024]

Pagina 113

Brice Lisa, 2023. *Untitled*, [digital image]. Consultabile da: <https://ocula.com/advisory/picks/lisa-brice-debuts-at-thaddaeus-ropac/>. [Accesso: 28 dicembre 2023]

Pagina 142

Uddenberg Anna, 2020. *Finger XIV*, [digital image]. Consultabile da: <https://www.k-t-z.com/content/feature/202/artworks-2651-anna-uddenberg-finger-xiv-2020/>. [Accesso: 29 gennaio 2024]

