

# Le finestre senza la casa

*Panoramiche storiche e situazioni collettive suggeriscono alcune ipotesi sulla partecipazione femminile al mondo dell'arte.*

**Chi sa leggere il futuro sui vetri della casa di fronte?** Alla richiesta di pronostici fatta ai critici per la mostra *Ipotesi '80*, Expoarte, Bari, Lea Vergine ha risposto con una mostra di cinque artiste (Berardinone, Del Ponte, Cerati, Rabito e Sandri) e con il titolo, poetico e un po' sibillino, *Sulla casa di fronte*. Dietro la finestra di quella casa, Lea Vergine intravede una donna e tenta di leggere i segni che scriverà sul vetro. Un emblematico lapsus tipografico ha sostituito il titolo comunicato con un altro (stampato anche nel catalogo) — *La schizofrenia della donna nel quotidiano*. È un esempio dei tentativi di patologizzare la problematica attuale delle donne. D'altronde non credo, come sostiene Pietro Marino nella presentazione della mostra, che Lea Vergine proponga attraverso l'arte un discorso sulla condizione femminile. L'arte non è speculare rispetto alla realtà, si situa altrove. La lettura critica delle cinque opere riguarda quest'altrove. Credo, più precisamente, che Lea Vergine ipotizzi alcune tendenze, sociologicamente documentabili, che appaiono sì come sintomo esistenziale, ma che sono già significanti perché hanno trovato il proprio segno, la propria parola. Tra queste tendenze paradigmatiche, Lea individua una particolare gestione della memoria: « Sono tutte opere che hanno lo stile e il sapore del dia-

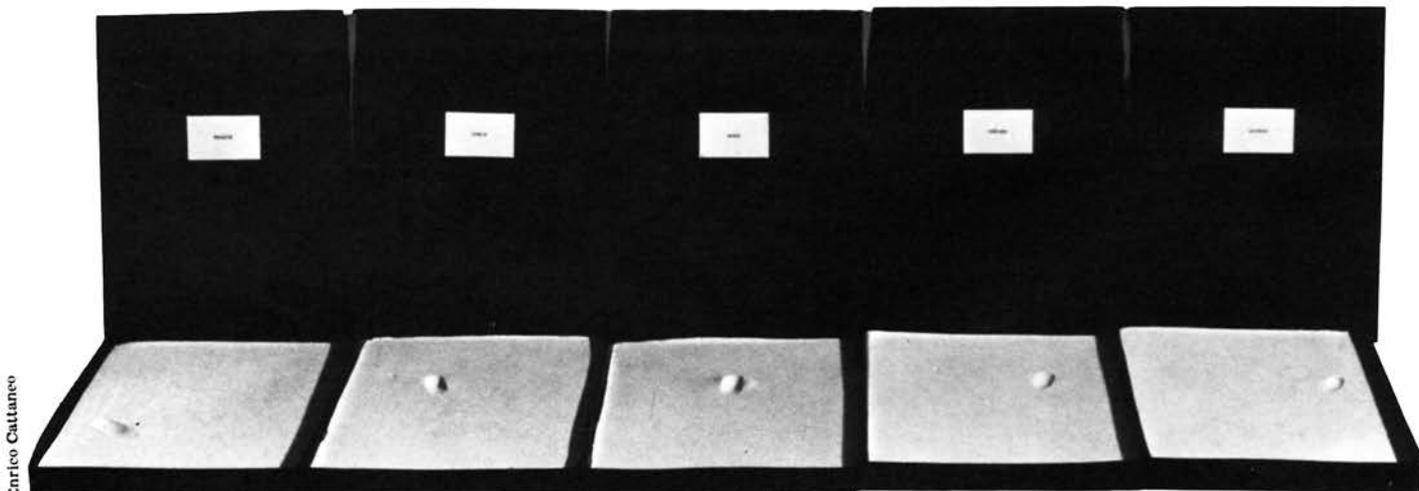
di Annemarie Boetti

rio, e del diario hanno il potere di spalancare una dimensione di vuoto, del diario hanno la forza di attentare alla commedia dei rapporti tra le persone, la lucidità di rivelare l'impostura del quotidiano ». Oppure un tipo di concentrazione che nasce dall'ancestrale ostilità riscontrata: « opere tutt'altro che aperte: chiuse invece, come un pugno, ad indicare una crescita esplosiva del fare arte ».

L'ambiente di Diana Rabito è composto di diversi elementi, *ricordi raccontati* dice l'artista, da *Venezia a Interno italico*, da *Ricordo biondo a Pelledoca* (sic), capitoli di una mitologia personale. (Un altro capitolo è *Dondolo permanente*, titolo della mostra personale, Galleria del Cortile, Roma, marzo '77). Questo tessuto testuale tutto frammentato e ricordato (non sono ricordi nel senso autobiografico) si snoda tra reperti e vuoti, tra memoria e attesa veggente. « Le presenze sono rivelate attraverso le assenze » dice Lea Vergine di questo ambiente bianco e nero, teatrale e maniacale, accessibile da una porta-fessura che rivela verticalmente l'enigma immobile salvo per un brivido di velo.

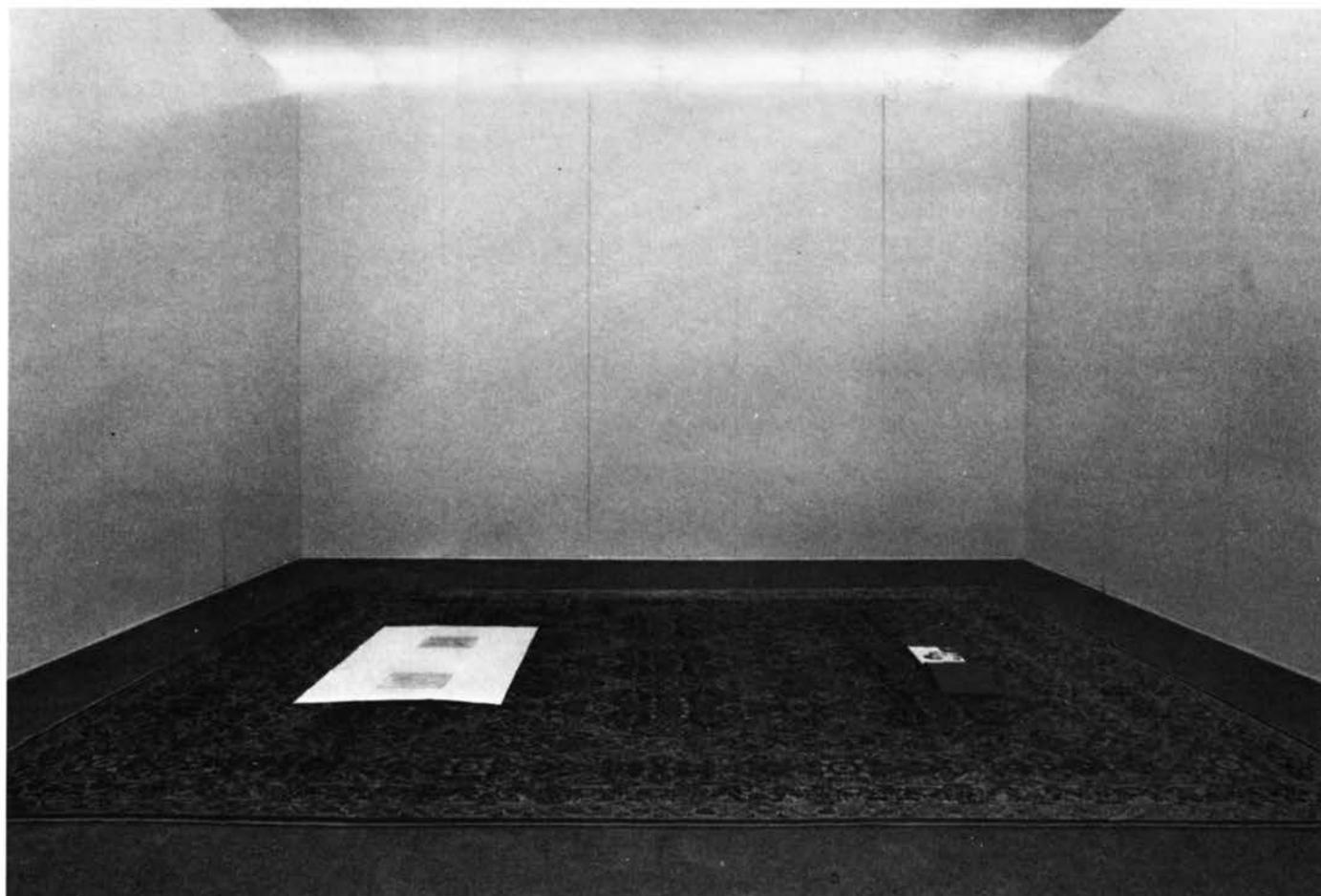
Il *Quintetto per mano destra* di Valentina Berardinone, sequenza di cinque scatole nere contenenti ognuna il calco di un dito, è presentato nel catalogo con

una didascalia dell'artista: « Il sottile piacere di ridurre ogni forma a vestigia di sé, travasandola nella fissità dell'impronta e nella complicità della somiglianza ». Il calco è una delle operazioni che Valentina compie per mutare l'oggetto in fatto mentale, cioè in immagine, impronta, traccia, memoria, matrice di ulteriori immagini. Il calco è la prima tappa, più fisica degli altri tipi di tracce (fotocopia, velo a matita, smantellamento e cancellatura dell'immagine), anche se la sua fisicità è tutta in negativo, in assenza. In questo lavoro, Valentina è tornata al calco, non più con le gocce di resina bloccate nel tempo (« tra accadere e accaduto ») ma con il corpo, cinque dita appena. Ludicamente, golosamente. Più che impronte digitali questi calchi raccolgono la memoria dell'indubbio piacere d'affondare un dito nel gesso morbido, nella pasta fresca. Immagino le cinque scatole chiuse: con le loro etichette severe, sanno d'archivio, serio o lussuoso. Aperte, offrono la forma concava del desiderio e dell'assenza. Ordinate in fila, sono musica, cioè tastiera, note, partitura. Sono impronte musicali, linguaggio inciso col corpo, la musica essendo il massimo della sublimazione espressiva e dell'investimento libidico. « Il piacere psichico è sussistere nel tempo, il piacere *sensuale* dissolversi nel tempo, e il medium che esprime magnifi-

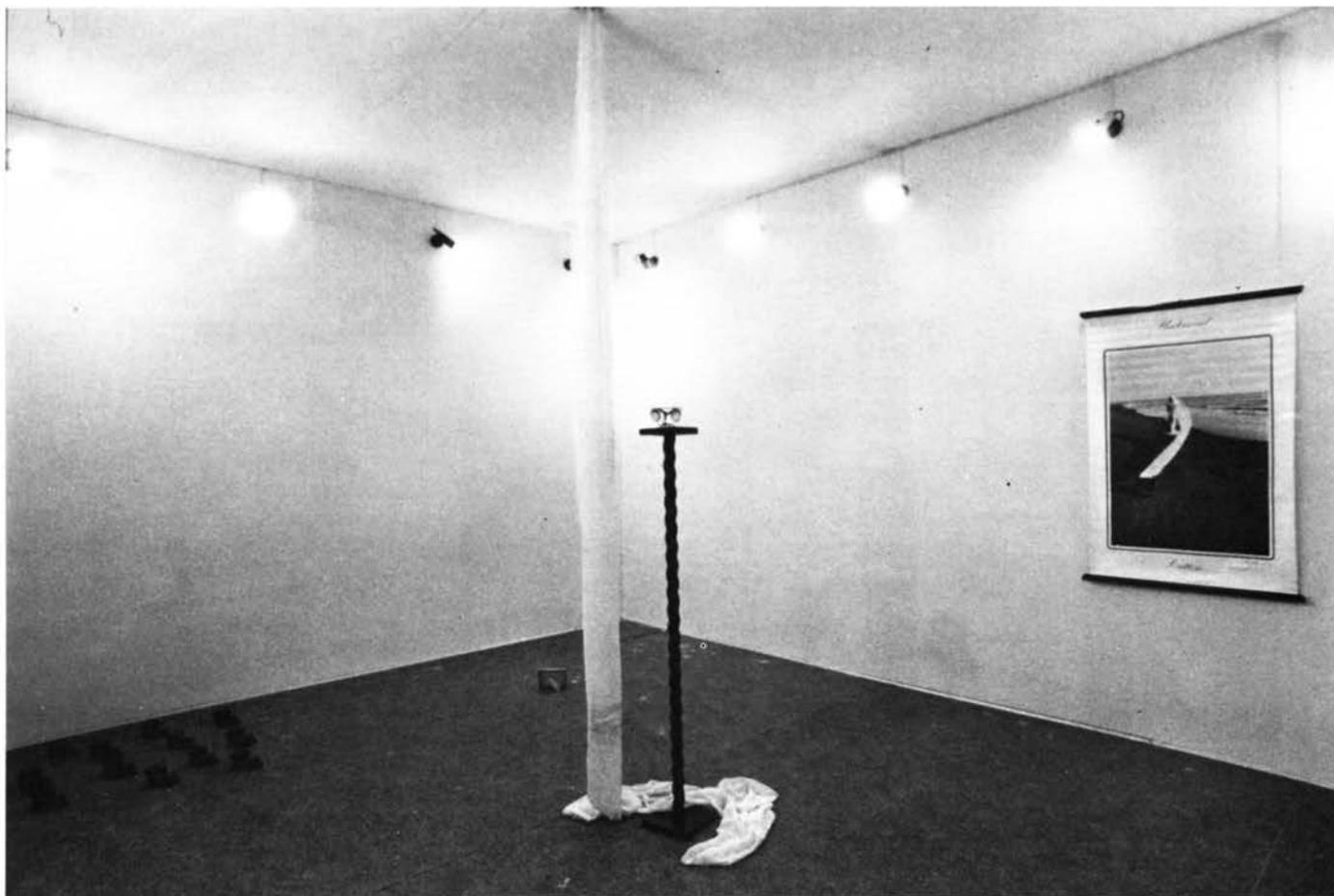


Valentina Berardinone, « Quintetto per mano destra », 1977, cartone e gesso. Si tratta di cinque scatole nere contenenti ciascuna il calco di ogni dito della mano destra dell'artista, esposte al-

l'Expoarte '77 di Bari. Il calco, come la fotocopia, lo smantellamento e la cancellatura dell'immagine, sono strumenti di lavoro usati per trasformare l'oggetto, come la mano, in fatto mentale.



Giorgio Colombo



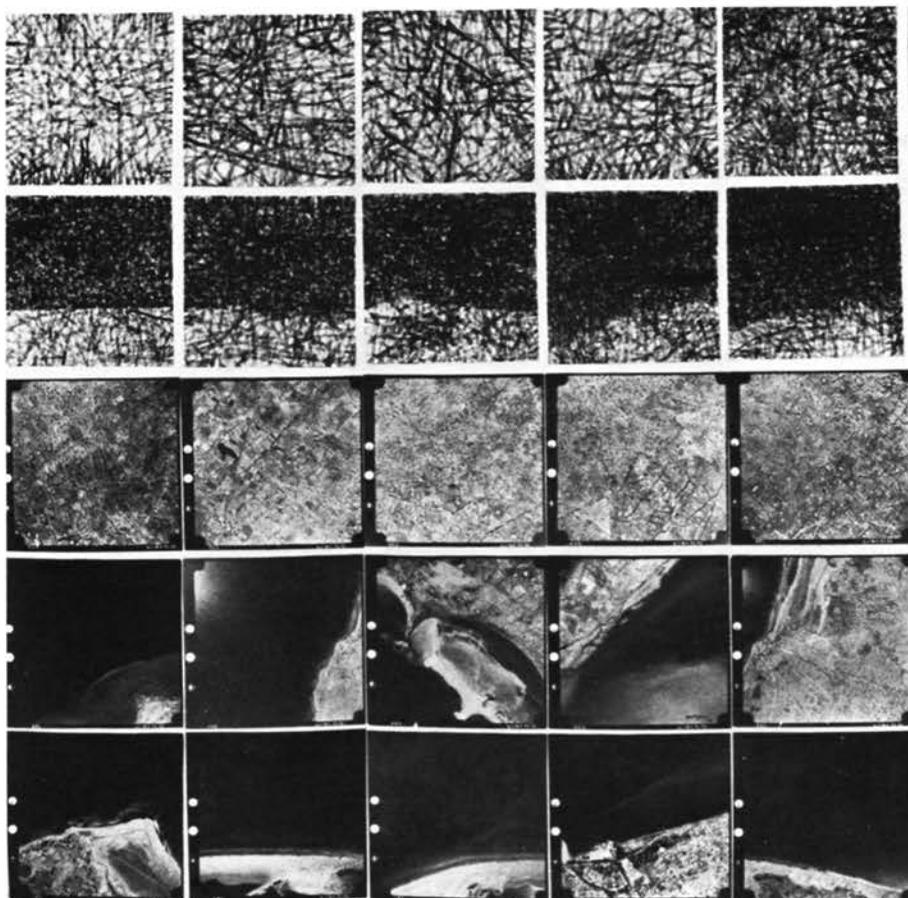
Giorgio Colombo

In alto: Amalia Del Ponte, Installazione, Expoarte, 1977, Bari. Tra un tappeto persiano e un vetro sovrastante, sono pressati due testi. Da un lato un albo di foto, datato 1976-1968, cioè i primi otto anni di vita della figlia dell'artista. Dall'altro lato due fogli datati '77: una tavola di botanica e un foglio con geroglifico a chiocciola.

In basso: Diana Rabito, Installazione Expoarte, 1977. L'ambiente di Diana Rabito è composto da diversi elementi, definiti dall'artista, ricordi raccontati. I quattro lavori, « Venezia », « Interno italico », « Ricordo biondo » e « Pelledoca », sono stati esposti in un unico spazio enigmatico cui si accedeva da una porta fessura.



Pasquarosa Bertoletti Marcelli, «Il ventaglio cinese», 1924, olio su tela, cm. 62x75. L'opera è stata esposta alla mostra «Il complesso di Michelangelo», alla Galleria Giulia di Roma. L'artista (1896-1973) ebbe notevole importanza nel clima romano degli anni '20-'30; espose regolarmente sia in collettive che in personali. La sua presenza fu costante alle Biennali romane, alle Quadriennali, alle Biennali veneziane dal '28 al '54.



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

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

Amalia Del Ponte ha realizzato un lavoro rigorosissimo a partire da un vissuto molto intimo — la maternità — senza ideologizzare e senza mistica. Ha distillato l'esperienza fino a giungere a una proposta un po' ermetica (concettuale e sensitiva allo stesso tempo). La situazione fisica del lavoro è fiabesca, cristallizzata in due dimensioni, per terra, pressata tra un gran tappeto persiano e un vetro sovrastante. In questo scrigno e messi vis-à-vis, due testi sul gran mistero della generazione: da una parte, un albo di foto, datato 1976-68 (i primi otto anni di vita della figlia di Amalia, 8 ovvero l'infinito dell'incontro tra madre e figlia, dello specchiamento, dell'incastro, della memorizzazione reciproca, patto grave, irreversibile, discretamente vertiginoso). Dall'altra parte due fogli datati 1977: una tavola di botanica (lungo fiore e semi, con la scritta a nastro, *ejusdem flores et vaginae magnetudo*) e un misterioso foglio con geroglifici a chiocciola. In due fogli, due modi antagonisti di pensare la vita e la fecondità: scienza positivista da una parte e comprensione esoterica dall'altra (passare dal regno esplicito a quello iniziatico, o vice-versa?). Sull'altro asse dialettico (cioè tra l'albo e la tavola botanica) ecco l'altro grande dilemma: la scienza che progredisce e la natura che cresce (e decresce). Su queste polarità antagoniste e irrisolte cade il vetro che le cristallizza in quanto dilemma della coscienza, lo stesso vetro che d'altronde protegge la gestazione in vitro della memoria del corpo.

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

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



Deiva De Angelis, « Autoritratto », 1930. Galleria Giulia, 1977, Roma. L'artista esponente dei movimenti artistici romani degli anni '20, ha esposto alla collettiva di Cascina del Pincio nel '18 e alla seconda Biennale romana nel '23, mentre non ha mai avuto la possibilità di mostre personali.

rose fioriranno ». Il pregio del pamphletto è di essere diretto, puro significato e indiscreto, ma l'arte deve trovare altri tempi, altre modalità sovversive.

Questi lavori che hanno il valore della testimonianza o della protesta alimentano grossi equivoci. Sappiamo che un certo dato esistenziale sintomatico non garantisce affatto la pratica artistica, semmai un'onesta sottocultura. Nel caso delle donne, l'equivoco peggiora quando le istituzioni tendono (come fanno oggi) a leggere la donna come patologia dell'umanità in senso assoluto, o come festa rituale di principi naturali, oppure quando al limite affidano alla donna la sola rappresentazione di se stessa (gestione degli spazi dell'antica emarginazione diventati bruscamente nuovi valori — il privato, il quotidiano, la durata del vissuto). Per queste ragioni in questo momento, il prosaico e il tutto-detto minacciano le donne ancora più di quanto minacciano gli uomini.

In altri stands di Expoarte, ho notato: Renata Boero, presentata da Maurizio Fagiolo in *Ipotesi 80*. Renata Boero ovvero il colore-materia come rituale. Le grandi pezze sono tinte con colori naturali (giallo della radice di curcuma, rosa della cocciniglia fornitrice del carminio) in un cerimoniale complesso che l'artista documenta, da seria antropologa di se stessa, con diapositive affascinanti.

In un altro padiglione, la collettiva *Tra linguaggio e immagine* a cura di Mi-rella Bentivoglio, raccoglie opere di poesia visiva, con punte di grande qualità firmate Betty Danon, Irma Blank, Giulia Niccolai.

**Il complesso di Michelangelo**, galleria Giulia, Roma, febbraio. Collettiva stori-

**Riflessione su Oeuvre e Ouvrage, ovvero opera e lavori di cucito.** All'inizio del '900 Emilia Zampetti-Nava usufruì di un nuovo spazio espressivo, oltre quello della pittura su tela: le arti applicate e la decorazione. Il nuovo artigianato, di indirizzo socialista, già esaltato alla fine dell'800 da William Morris, significava di fatto prestare attenzione a tutto un settore di produzione minore e tradizionalmente anonima riservata alle donne. Significava nobilitare certe attività — la tessitura, il ricamo, l'*ouvrage de dames*, insomma. Poi l'*Art nouveau* divenne in tutta Europa la festa del narcisismo, l'androgenizzazione massima del linguaggio artistico. Togliere di mezzo l'interdizione fu una liberazione per la Zampetti che poté vivere nello stesso tempo la sua emancipazione nell'arte nobile (dal post-impressionismo alle esperienze del gruppo di *Valori Plastici*) e la sua disposizione atavica all'artigianato femminile (cuscini, paralumi, copriteiere, tende, alfabeto per corredo). Tuttora il suo grande album di appunti segna una frattura netta tra *oeuvre* e *ouvrage*, tra Arte e artigianato femminile (appartato, vissuto con piacere un po' regressivo). Gli appunti riguardano infatti solo l'*ouvrage*. Bisognerà indagare sui suoi progetti di mobili, scoprire se ne ha realizzati e se si è veramente riconosciuta in questa sua produzione. Rimane comunque la sensazione netta che non sia riuscita a fondere in una sola pratica i suoi due momenti, a rendere l'*ouvrage* significante, cioè a mutarlo in *oeuvre*.

Ci riuscì invece Sonia Delaunay, sua coetanea, che visse, senza gerarchia di generi, « ses peintures, ses objets, ses tissus simultanés, ses modes » (da una monografia scritta da André Lhore). La Delaunay non era una minore, certo, ma ho quasi la convinzione che senza l'avallo della situazione avanguardista maschile nella quale era coinvolta — per esempio senza Diaghilev per il quale fece nel '18 i costumi di *Cleopatra* — non avrebbe poi aperto l'atelier di moda nel '24, non avrebbe cioè osato riattraversare l'*ouvrage de dame*. I nuovi criteri di valutazione, i nuovi valori non saranno mai imposti da chi incarna la sostanza nuova ma non ha il potere della credibilità (se non nelle situazioni rivoluzionarie di rottura). Le avanguardie storiche hanno nominato, tra i nuovi paradigmi, il femminile. La riappropriazione dell'*ouvrage* da parte di un artista uomo (i paralumi di Balla) è liberatoria perché è visita in terra sconosciuta, *travestissement*, è sempre elaborazione di senso. Per un'artista donna invece è conflittuale perché riattiva dei meccanismi atavici, col rischio di riproporre le cose alla lettera, cioè mute.

Oggi, anni '70, l'accento non è più sulle arti applicate ma sui linguaggi minori, sulle culture minoritarie. Di nuovo qui troviamo la donna. Ma questa volta i confini tra alto e basso, tra dominante e minore, sono così smantellati nel campo dell'arte che questo travaso tra i meccanismi dell'*oeuvre* e dell'*ouvrage* femminile è vissuto da parecchie artiste in modo più consapevole e più riconciliato. La consuetudine della stoffa, del soffice, del pieghevole, del cucito, del composito, si fonde con la ricerca più mentale, con la gestualità più inventiva. Addirittura la garantisce. Quest'antica traccia è presente (nella mostra di Via Giulia) in molte ricerche sul ritmo o sulla materia colorata del segno. (Annemarie Boetti)

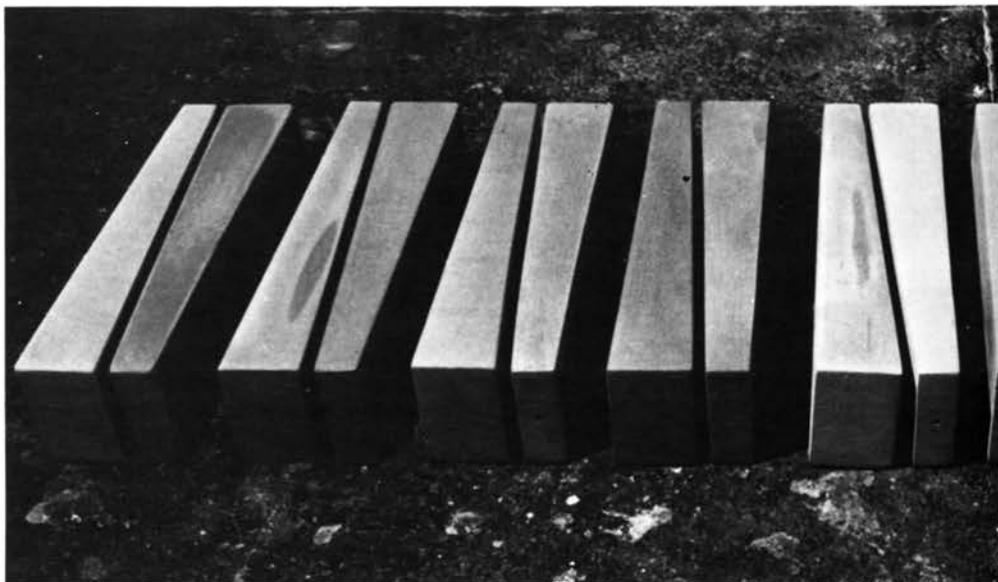
ca romana, curata da Simona Weller che presenta anche il suo libro dall'omonimo titolo. Il complesso di Michelangelo, rivolto negativo e femminile del mito del genio-eroe, è stato l'handicap espressivo delle donne nel corso della storia. Oltre la denuncia dei pregiudizi e delle difficoltà che le donne artiste incontrano ancora oggi in Italia, questo libro-inchiesta offre una mappa della loro produzione e rivendica riconoscimento e integrazione vera nei luoghi addetti all'arte (La nuova foglio editrice, lire 12.000).

La collettiva allestita copre un ampio arco, dai primi del '900 a oggi, anzi da oggi al '900 come suggerisce il percorso delle sale. Ovviamente non è una mostra di tendenza, e lo spazio molto ridotto crea una situazione di promiscuità un po' confusa. Ma è senz'altro un percorso storico di indubbia presenza qualificata, dentro (a volte contro) le correnti che hanno fatto la storia dell'arte italiana in questi 70 anni. Parlo di profes-

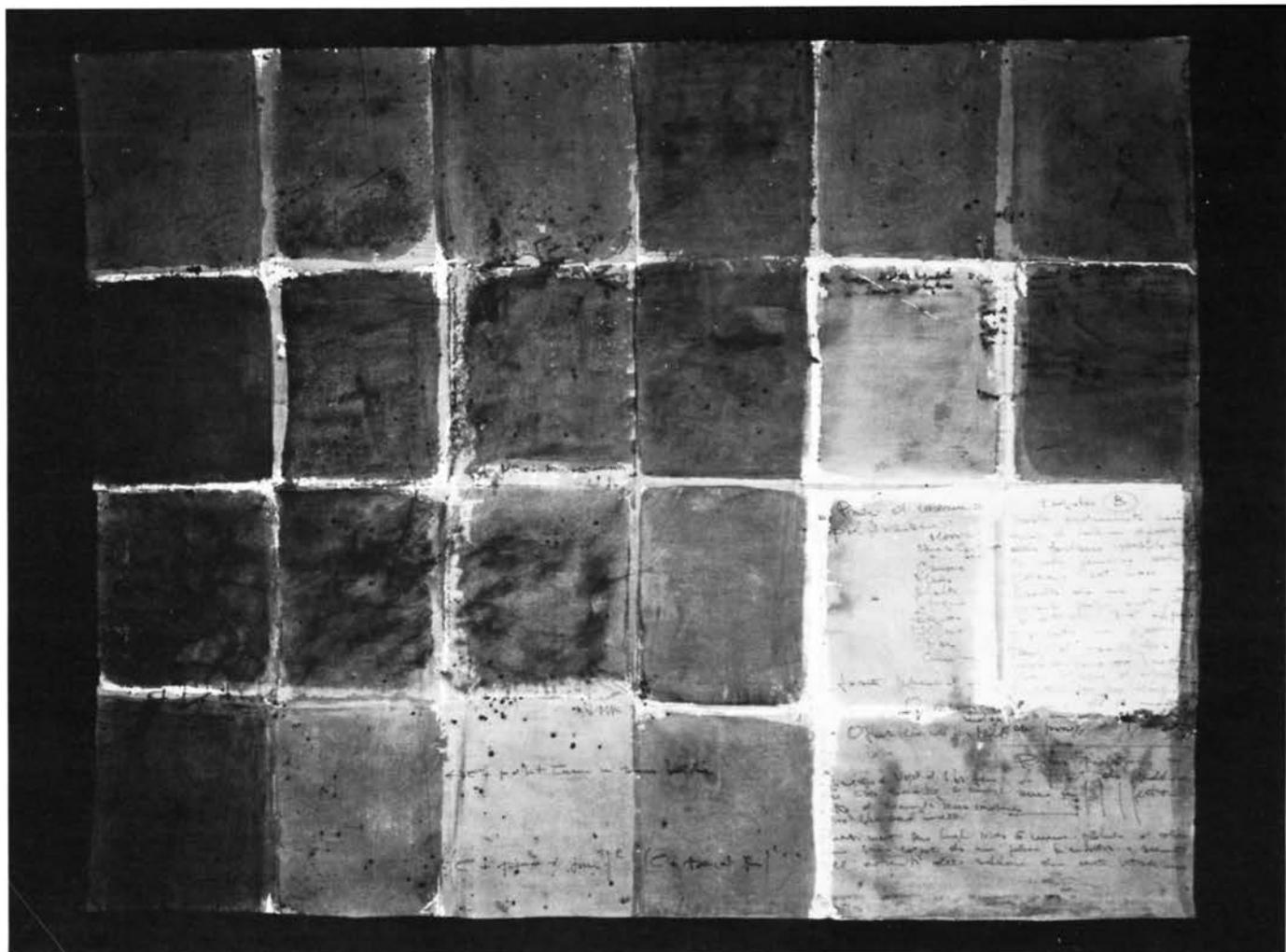
sionalità intesa come dominio dei propri mezzi espressivi più che come gestione della carriera pubblica. Questa professionalità è la nota unitaria che rende questa mostra non immediatamente riconoscibile come situazione femminile, giustamente. Questa qualità non annulla il progetto politico della mostra: quello di abbozzare non una storia parallela, ma un contrappunto inseparabile dalla voce dominante, che s'intreccia con lei, alterna i momenti di fusione e di distacco, s'inserisce in certe pause, esaspera certi accordi.

I flussi e riflussi della presenza femminile nell'arte, ben evidenziati in questa mostra, mi son apparsi come delle flessioni legate a fenomeni più vasti, di cui le donne sono soltanto il sintomo: il ciclo ondulatorio della femminilizzazione poi della virilizzazione dell'arte tout-court (l'arte essendo certo gestita storicamente dalla comunità maschile). Quando l'Arte è in fase femminile (inizio del

'900, anche oggi credo) le donne sono ascoltate in quanto portatrici di un ipotetico segno femminile rinnovatore. Quando l'Arte è in fase maschile progressista (anni '50) le donne vengono integrate a condizione che accettino il mimetismo dell'emancipazione, che accettino il codice maschile. Quando l'Arte è in crisi maschilista reazionaria (anni del fascismo) si chiudono le porte alle donne, salvando soltanto qualche figura emblematica, la Musa accanto alla Madre. Esempi, da questa mostra: fino al '30, nella generazione dei Futuristi e Novecentisti romani, le donne sono parecchie: Zampetti-Nava, Daru, Cecchi (per Secessione); Pasquarosa e De Angelis (le due autodidatte e inclassificabili Fauves); Benedetta, Rosa, Zatkova (per il Futurismo), Leonor Fini (Surrealismo), Broglio e Mancuso (Valori Plastici); Parisella Pincherle e Raphael (scuola romana). Ma nel '39 Edita Broglio prende lo pseudonimo di Rocco Manea per non danneggiare Mario Broglio nella Quadriennale romana. Va allora il ruolo della compagna-ombra. Le grandi carriere



Nedda Guidi, «Sedici elementi di cotto grigio», 1976, cm. 150x50x9. Cooperativa di via Beato Angelico, Roma. L'artista, scultrice e ceramista, ha cominciato ad esporre a Roma nel '58. Ha partecipato successivamente alla Biennale di Roma e del Lazio, alla Biennale della ceramica di Gubbio. L'argilla, il cotto, il lucido e l'opaco, le ossidazioni sono i materiali che da 15 anni N. Guidi utilizza per le sue sculture. I lavori, come quello riprodotto, sono quasi sempre costituiti da elementi modulari; qualche volta anche il colore è disposto modularmente, come nelle gamme di grigi-azzurri delle «Terre».



Renata Boero, 1976. Il materiale cromatico usato dall'artista per dipingere le sue tele è costituito da elementi vegetali, quali la curcuma, la cocciniglia, l'henné e altri. Renata Boero analizza

le differenti trasformazioni della tela, limitando il suo intervento al calcolo del tempo di immersione e al sistema modulare di piegatura, lasciando al caso le modalità di assorbimento del pigmento.



pubbliche diventano eccezionali: Regina nel tardo Futurismo, la Raphael capostipite della Scuola romana.

Dopo guerra, Lazzari, Levi-Montalcini, Maselli, Accardi, Guidi, Morales, Fioroni, Eustachio, si pongono come soggetti autonomi (non più la compagna dell'artista, a volte modella, la sua sostenitrice quotidiana, l'antagonista privata o pubblica). Le artiste dell'Astrattismo, dell'Informale, dell'Arte programmata, sono state al gioco dell'Arte dominante, spesso con grande bravura: hanno dovuto attraversare uno spazio propedeutico, emancipatorio e mimetico.

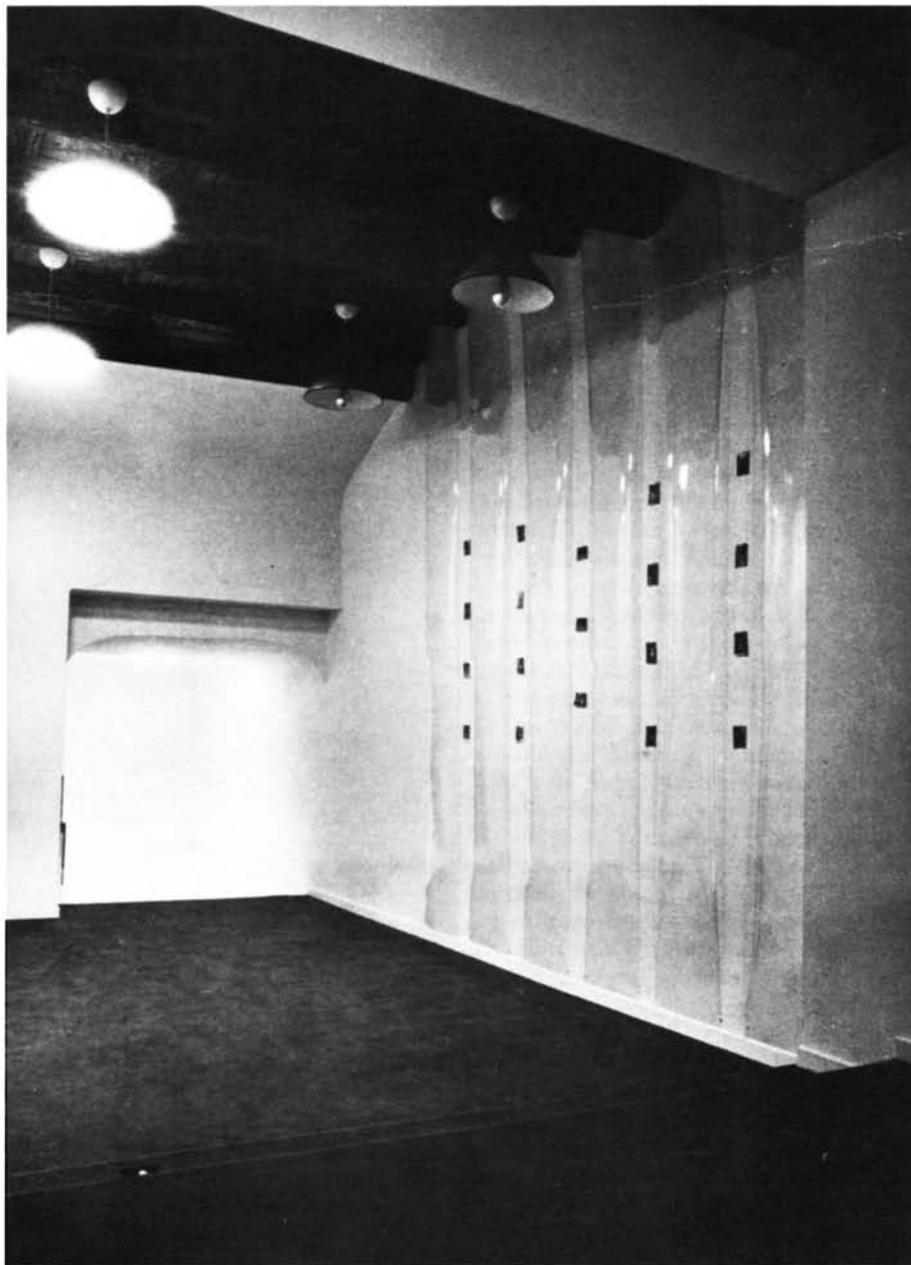
Poi, man mano che la cultura maschile andava ritrovando un po' della sua Anima, del suo polo femminile, la presenza delle donne si è moltiplicata e, più importante ancora, la loro pratica ha rinunciato alla fittizia neutralità — non della risultante come opera d'arte, ma del rapporto pulsionale con gli strumenti espressivi, vedi le artiste dell'arte povera, body art, narrative, poesia visiva, nuova pittura. Cito in disordine dalla mostra romana: Morales, Eustachio, Latte, Weller, Oursler, Montessori, Grisi, Bentivoglio.

#### Cooperativa di via Beato Angelico, Roma.

In questo spazio di ricerca collettiva si alternano senza sistematismi mostre d'artiste del presente e del passato. Dalla sua fondazione all'inizio del '76, si sta precisando questa linea di ricerca precisa quanto imprevedibile (a seconda dei desideri e delle ricerche del gruppo e delle singole componenti). A volte sono momenti giustamente promozionali (delle artiste più giovani — Susanna Santoro e Sylvia Truppi per esempio). A volte sono scelte di spazio diverso, più raccolto dei luoghi soliti (è stato così per Carla Accardi). A volte occasione di radunare opere disperse (le sculture della neofuturista Regina) o di presentare ricerche organiche su artiste del passato remoto (Artemisia Gentileschi, Elisabetta Sirani lo scorso marzo).

Da aprile, *Terre*, sculture di Nedda Guidi. È da quindici anni che l'artista indaga sulle argille, il crudo e il cotto, il lucido e l'opaco, le ossidazioni, cercando di dare alla materia l'impronta del pensiero e non la conferma panteistica della Natura. Cataste o composizioni minimali, modulate a partire da lingotti elementari, modulate anche nel colore (due gamme di grigi-azzurri e di gialli-rosa). Nelle opere recenti l'intervento sulla materia non riguarda più il rivestimento dell'argilla (ceramica) ma la sostanza nel suo spessore, a seconda degli ossidi che

contiene e del grado di cottura. Da sempre Nedda usa innaturalmente le proprietà della materia: anni fa ignorava la fragilità dell'argilla, e la stendeva come una pezza stropicciata sui truciolari. Ora inventa la terra grigia, la terra azzurra, o meglio un potenziale di terra grigia a seconda delle regole della sua alchimia, del suo «operare operaio». Gamma fredda, colore mentale. «Concentrare l'attenzione sui procedimenti e ridurre al minimo i rimandi metaforici», scrive la scultrice nei suoi appunti di lavoro. □



Carla Accardi: «Questo lavoro chiamato "Origine", esposto nel giugno '76 alla Cooperativa di via Beato Angelico di Roma, nasce come punto di confluenza di alcuni motivi e contenuti da me vissuti nell'elaborazione e analisi del rapporto tra conscio e inconscio, madre e figlia. Esso appartiene alla sfera del linguaggio visivo, ma non puramente ottico o celebrativo, piuttosto allusivo nella sua sottolineata armonia, ad un utopico raggiungimento di liberazione di tali conflitti. Il mio lavoro si pone in quella sfera della poesia e del gioco che indica il momento necessario e alternativo in cui si riposa l'accanimento di una ricerca di soluzione razionale: pausa per trovare il distacco o il respiro. Ho seguito il tema del rapporto tra madre e figlia, in prima persona (ho una madre anziana e una figlia adulta) in forma di osservazione che mi ha fatto prendere coscienza più corretta del problema. L'opera allude a diversi piani, motivi e riflessioni, rifiutandone la drammaticità non perché sottovaluta la sua esistenza, ma quale scelta affettiva e di scaramanzia».