

Introduzione

di Giorgia Gastaldon e Silvia Bottinelli

Il 2020 segna l'anno del cinquantesimo anniversario della pubblicazione del Manifesto di Rivolta Femminile. Scritto da Carla Lonzi, Elvira Banotti e Carla Accardi, questo foglio, questa dichiarazione d'intenti – affissa ai muri di alcune città italiane nel luglio 1970 – era il risultato finale dei primi incontri che avevano visto riunirsi a Roma, nei mesi precedenti, alcune donne accomunate dall'entusiasmo per l'insorgere del femminismo nel mondo. Il testo – che replicava nei toni, nei modi, nel titolo la pratica fondativa di tante avanguardie artistiche – sancì la nascita dei primi gruppi femministi italiani. Le tre autrici presentavano prospettive diverse: Banotti, una scrittrice di origine etiopio-italiana, guardava al nascente femminismo come un'opportunità per integrare la lotta femminista con la lotta al razzismo. Lo sguardo di Accardi, un'artista, e Lonzi, una critica e storica dell'arte, era influenzato dall'esperienza del mondo dell'arte, un contesto in cui il residuo di idee sia romantiche che moderniste attribuiva alla figura del genio maschile un ruolo predominante. La provenienza di Accardi e Lonzi dal mondo dell'arte segnò certamente, in maniera inequivocabile e irreversibile, il rapporto arte-femminismo nel contesto italiano. È da queste basi che nasce dunque l'idea della rivista *Palinsesti* di dedicare, proprio quest'anno, due numeri al tema dell'arte e della critica delle donne nell'Italia del secondo dopoguerra.

Il titolo di questi due fascicoli – preso in prestito da un articolo di Cloti Ricciardi che evoca parallelismi con il pensiero della storica dell'arte femminista Linda Nochlin – prende infatti spunto dall'idea che le artiste operanti nel contesto italiano del secondo novecento – anche quando attive dagli anni settanta in avanti – siano figure ancora troppo marginalizzate – negli studi, nelle mostre, nel collezionismo pubblico e privato – proprio per il perdurare, *in primis*, della categoria operativa e ontologica del “genio creatore”. Questo paradigma risulta infatti valevole e ancora predominante, nel contesto italiano odierno, sia per quel che riguarda la figura dell'artista, che per ciò che concerne il ruolo del critico, dal momento che in Italia la narrazione dei maggiori avvenimenti artistici riconducibili a un canone – storico o contemporaneo, poco importa – è ancora del tutto accentrata nelle mani di pochi protagonisti, tra cui non paiono spiccare nomi femminili.

Non va poi nemmeno trascurata la circostanza per la quale i maggiori fenomeni artistici del secondo dopoguerra italiano si organizzarono attorno a

figure critiche carismatiche come Enrico Crispolti, Giulio Carlo Argan, Germano Celant, ed Achille Bonito Oliva, formando gruppi e movimenti – Informale, Arte Programmata, Arte Povera, Transavanguardia – che, salvo rarissime eccezioni, non includevano membri femminili. Per questo motivo, le artiste donne operavano quasi sempre con modalità da outsider, elemento che non le rendeva certamente “facili” da studiare, esporre, commercializzare. La loro ricerca finiva così troppo spesso per passare inosservata all’epoca, dimenticata in seguito.

Partendo da queste premesse, il call for paper su cui si basano i due numeri di *Palinsesti* dedicati all’arte delle donne ha tenuto le sue maglie larghe, al fine di raccogliere contributi che potessero abbracciare ampi orizzonti, sia tematici che metodologici.

Il notevole numero di articoli ricevuti conferma l’attualità del tema. Tra i testi selezionati tramite la consueta *double-blind peer review*, emergono collegamenti e sintonie che permettono di cominciare a delineare un panorama dei temi e dei soggetti sentiti come più urgenti da parte delle critiche e artiste della seconda metà del ventesimo secolo in Italia. In questo primo volume, soprattutto tramite i saggi di Cristina Casero, Raffaella Perna e Maria Bremer, verificiamo un forte interesse, negli anni settanta, nei confronti della fotografia, un mezzo che permetteva alle donne di svincolarsi dalla lunga storia patriarcale peculiare alle prassi della pittura e della scultura, per poter documentare aspetti della storia personale e delle relazioni vissute dalle artiste. Meno studiato in ambito storico-artistico ma altrettanto rilevante è il contributo delle architetture d’interni, che Imma Forino lascia emergere affrontando in particolare il design delle cucine domestiche. Lo spazio e le attività domestiche risultano un tema importante con cui si relazionano artiste come Clemen Parrocchetti – tramite le sculture e pitture studiate da Caterina laquinta – così come le fotografe Anna Candiani, Carla Cerati, Paola Mattioli e Giovanna Nuvoletti, il cui lavoro esposto alla mostra *Dietro la Facciata* (1975) viene analizzato da Cristina Casero. Altre tematiche ricorrenti, in questi ultimi saggi così come nel contributo di Raffaella Perna su Libera Mazzoleni, riguardano l’intimità e la sessualità, che arrivano a mettere in questione l’univocità dei rapporti eterosessuali per contemplare il potenziale dell’omosessualità come forma totale di indipendenza dalla sfera maschile. L’idea di separarsi dal sistema patriarcale emerge anche nelle discussioni accese sul ruolo dell’arte come forma di espressione femminile e sul ruolo delle donne nel sistema dell’arte. Di questa problematica cruciale, il saggio di Giovanna Zapperi offre una lettura critica acuta su cui si impernia la linea narrativa di questo numero.

Il prossimo volume di *Palinsesti* continuerà ad esplorare gli ambiti discussi in

questo numero, introducendo ulteriori argomenti. Nel loro complesso, i saggi di “Ma il genio chi è?” sfidano ogni schematizzazione ideologica e pregiudizio, rispecchiando invece la sfaccettata complessità della produzione e dell’identità femminile nel contesto dell’Italia del dopoguerra.

Molte sono state le persone che hanno contribuito alla realizzazione di questo numero. Ci teniamo dunque a ringraziare il comitato editoriale e scientifico della rivista, e in particolare Denis Viva ed Elizabeth Mangini, gli autori e revisori, e tutti coloro che ci hanno aiutato a far circolare il call for paper. In aggiunta, e in particolare in questo momento delicato, un ringraziamento speciale va a tutti gli archivi e alle biblioteche, per il supporto alle ricerche, e alle artiste, per la concessione delle immagini e la generosa collaborazione.

Introduction

by **Giorgia Gastaldon and Silvia Bottinelli**¹

2020 marks the fiftieth anniversary of the *Manifesto di Rivolta Femminile* (Manifesto of Feminine Revolt). Written by Carla Lonzi, Elvira Banotti and Carla Accardi, this declaration of intent was posted on the exterior walls of urban buildings in select Italian cities in July 1970. The text was the final outcome of the first meetings that brought together in Rome women with a shared enthusiasm for the burgeoning international feminist movement. The manifesto – which echoed the tone, modes, and foundational practice of many art avant-garde groups – sanctioned the birth of Italian feminism. The three female authors presented diverse perspectives: Banotti, a writer of Ethiopian-Italian origin, looked to integrate the beginning feminist movement with the struggle against racism. The view of Accardi – an artist – and Lonzi – an art historian and critic – was influenced by the experience of the art world, a context in which persisting romantic and modernist ideas attributed a prominent role to the figure of the male artist genius. The participation of Accardi and Lonzi in the art system certainly marked – in unequivocal and irreversible ways – the relationship between art and feminism in Italy.

It is based on this premise that *Palinsesti* decided to dedicate a double issue to women’s art and criticism in postwar Italy. Our title “Ma il genio chi è?” (“Yet Who is the Genius?”) is borrowed from a homonymous 1970s article by artist Cloti Ricciardi, showing parallelisms with the writings of American art historian Linda Nochlin. Our volumes recognize that women who worked in the second half of the twentieth century continued to be marginalized – in art historical studies, exhibitions, as well as public and private collections – because of the enduring idea of the “creative genius” at the practical and ontological levels.

In today’s Italian context, this paradigm is indeed still valued and predominant, and applies to the figure of both the artist and the critic: mainstream narratives of artistic movements continue to be reduced to canons – art historical or contemporary, for that matter – that revolve around a few protagonists, usually not including women.

Furthermore, women rarely participated in the most recognized postwar Italian art movements – such as Informale, Arte Programmata, Arte Povera, and Transavanguardia – which counted on the support of charismatic male art

¹ English translation by Silvia Bottinelli and Giulia Puppini.

critics like Enrico Crispolti, Giulio Carlo Argan, Germano Celant, and Achille Bonito Oliva.

For these reasons, almost without exception, women artists were outsiders, and this reality did not facilitate their visibility in the art system: they were less likely to be studied, exhibited and marketed. Their practice remained unseen by contemporaneous publics and was subsequently forgotten.

With the goal of collecting an inclusive range of contributions that expand beyond established thematic and methodological limits, our double issue casts a large net. The high number of proposals that we received shows the urgency and relevance of the topic. Cross-references and threads connect the accepted essays, which were selected through a double-blind peer review process. Recurring concerns help to map out core subjects and issues that characterized the landscape of women's art and criticism in postwar Italy.

In this first volume, a strong if not exclusive interest in photography emerges especially through the essays by Cristina Casero, Raffaella Perna e Maria Bremer: photography allowed women to distance themselves from traditional art media – which were perceived as imbued with patriarchal histories – to document aspects of the artists' personal histories and lived experience instead. Less studied in art historical contexts, yet just as relevant, is the contribution of women to interior design, as demonstrated by Imma Forino's analysis of postwar kitchens.

Domestic spaces and activities are frequent subjects for women artists like painter and sculptor Clemen Parrocchetti – discussed here by Caterina laquinta – and photographers Anna Candiani, Carla Cerati, Paola Mattioli e Giovanna Nuvoletti – whose work for the exhibition *Dietro La Facciata (Behind the Facade, 1975)* is analyzed by Cristina Casero.

laquinta and Casero's essays also address intimacy and sexuality, another theme that emerges as pivotal and is central to Raffaella Perna's contribution on Libera Mazzoleni: reflections on intimacy and sexuality put into question heterosexual normativity to contemplate the potential of homosexuality as a form of independence from the masculine sphere.

The idea of separation from the patriarchal system emerges in broader and passionate discussions on the role of women within established art systems, and on the role of art itself, which for some Italian feminist thinkers and artists cannot fully function as a form of female expression due to its patriarchal language and legacy. Expanding on these premises, Giovanna Zapperi's article offers a critical reading of separatism, a grounding and influential paradigm around which the narrative of this whole number is built.

The second volume of our double issue will continue to explore themes like domesticity, intimacy, sexuality, separatism, and artistic expression, while

introducing additional threads. Overall, the essays included in the two issues of “Ma il Genio Chi È?” (“Yet, Who is the Genius?”) challenge schematic ideological stances, to mirror the multifaceted complexity of women’s identity and art production in postwar in Italy.

This issue was made possible by the support of many individuals and institutions. We would like to thank the journal’s editorial and scientific committee – and in particular Denis Viva and Elizabeth Mangini. Many thanks to the authors and peer-reviewers, and to those who helped with the promotion of our call for papers. In addition, we would like to express our gratitude to the archives, libraries, foundations, museums and artists that facilitated the authors’ research towards this issue during this exceptionally difficult time. Finally, many thanks to the image copyright owners that granted us permission to publish their work.