

laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

FIGURE DELL'ARTISTA

a cura di Eloisa Morra, Giacomo Raccis

giugno 2021

rivista elettronica

<https://elephantandcastle.unibg.it/>

SILVIA CUCCHI

Dall'autoritratto all'autocoscienza: la scrittura del riconoscimento di Carla Lonzi

Voglio essere
nella Storia
e voglio essere
assente dalla Storia.
Voglio essere riconosciuta
e voglio l'onore
di non esserlo
(C. Lonzi, *Taci, anzi parla*).

Figura centrale del femminismo italiano degli anni Settanta, Carla Lonzi (1931-1982) è stata per molti anni trascurata dalla critica,¹ nonostante sia stata la fondatrice di Rivolta Femminile e autrice di saggi importanti per l'epoca, come *Sputiamo su Hegel* (1970) e *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971). Lo scarso interesse nei suoi confronti è in gran parte dovuto alla componente esistenzialista e radicale del suo femminismo, incentrato sulla pratica dell'au-

¹ Solo negli ultimi anni la figura di Lonzi ha attirato l'attenzione di alcune studiose, come dimostra la pubblicazione nel 2002 di *Carla Lonzi: la duplice radicalità* a cura di Laura Conte, Vinzia Fiorino, Vanessa Martini (Pisa, ETS), la ripubblicazione di alcuni suoi saggi (gli *Scritti sull'arte* nel 2012 e *Autoritratto* nel 2010), la traduzione in francese di quest'ultimo nel 2013, la pubblicazione delle monografie di Giovanna Zapperi *Carla Lonzi. Un'arte della vita* (2017) e di Laura Iamurri *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia (1955-1970)* e del recentissimo *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi* (a cura di Francesco Ventrella e Giovanna Zapperi, 2020). Da poco inoltre è stato digitalizzato parte dell'Archivio di Carla Lonzi presente alla Galleria Nazionale di Arte Moderna e Contemporanea (GNAM) di Roma, con più di 16 000 documenti tra cartoline, appunti, bozze, fotografie, riproduzioni di opere d'arte consultabili online.

tocoscienza e sul separatismo, che ha condotto lei e il suo gruppo ad astenersi da ogni forma di attivismo politico. Il pensiero di Lonzi si fonda sul concetto di differenza, fondamentale per ripensare il rapporto tra i generi: la lotta femminista non deve infatti condurre all'uguaglianza e alla parità di diritti tra uomo e donna – poiché ciò implicherebbe avallare la superiorità del modello maschile come orizzonte da raggiungere – ma deve tradursi piuttosto nell'assunzione della differenza tra i generi e nella fuoriuscita della donna dal dominio patriarcale. Molti elementi del femminismo di Lonzi ricordano quelli di Luce Irigaray, psicanalista francese che negli anni Settanta aveva scritto *Speculum. L'altra donna* (1974), opera fondativa di quello che in seguito verrà definito il *pensiero della differenza*.² Tuttavia, se Irigaray giunge all'affermazione della necessità della differenza sessuale attraverso una critica puntuale della psicanalisi e della filosofia occidentale (da Platone a Hegel), Lonzi giunge a conclusioni simili tramite l'arte. Come si tenterà di dimostrare in questo articolo, l'esperienza nel mondo dell'arte e il femminismo non devono essere considerate come due esperienze opposte e separate, ma in continuità e in compenetrazione profonda tra loro. Infatti, l'approdo al femminismo e al rifiuto del sistema culturale, inteso come massima espressione del dominio maschile, è strettamente connesso all'esperienza di Lonzi nel mondo della critica d'arte, tanto che alcune riflessioni sviluppate in questo ambito (come l'opposizione alla figura del critico tradizionale, la contestazione del mancato riconoscimento reciproco tra artista e spettatore e la conseguente analogia di rapporti istituita tra artista/fruitoro e uomo/donna) saranno propedeutiche alla formulazione di alcuni elementi teorici del suo femminismo.

1. Prima di fondare Rivolta Femminile, Carla Lonzi si afferma come una delle voci più rilevanti della critica d'arte italiana degli anni Sessanta. Dopo aver frequentato la facoltà di Lettere a Firenze³ ed

2 Per questa definizione cfr. *Le filosofie femministe* (2002) e *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale* (2003).

3 Per un resoconto dettagliato delle vicende biografiche di Lonzi si veda la *Biografia* posta in apertura a *Scacco ragionato (Poesie dal '58 al '63)* (1985) scritta da

essersi laureata nel 1956 con una tesi, supervisionata da Roberto Longhi, sui rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800, la giovane studiosa, benché incoraggiata dal maestro, rifiuta di proseguire la carriera accademica per tentare di affermarsi nel mondo della critica d'arte. Inizia così a viaggiare in Italia (a Roma, a Firenze, a Forte dei Marmi, a Torino) e in Europa (con soggiorni in Germania, in Olanda e in Francia), conoscendo numerosi artisti nazionali e internazionali (come Pino Pascali, Giulio Paolini, Mario Nigro, Cy Twombly, Antoni Tapies) grazie ai quali entrerà in contatto con le nuove correnti artistiche che si stavano diffondendo in quegli anni, come l'arte informale e l'arte povera. Oltre a presentare e a organizzare mostre, Lonzi inizia a collaborare con diverse riviste, tra cui *L'Approdo letterario*. È Longhi stesso che, nel 1958, la fa entrare nel comitato scientifico della rivista, affidandole la rubrica sulle arti figurative. Nonostante l'interesse della studiosa fosse rivolto alle forme più innovative e sperimentali dell'arte di quegli anni – contrariamente a Longhi, che invece privilegiava l'arte figurativa su quella astratta – la collaborazione con *L'Approdo letterario* non presenta intoppi fino al 1963, data in cui il rapporto tra allieva e maestro si incrina. Il critico d'arte, infatti, che da tempo non approvava i giudizi entusiastici di Lonzi sull'arte informale, prima tenta di osteggiare la pubblicazione di alcuni suoi articoli (come quello su Pinot Gallizio e quello sulla Biennale di Venezia del 1960),⁴ poi sceglie di affiancarle un altro critico d'arte (Roberto Tassi) per gestire la rassegna sulle arti figurative. Questo gesto simbolico di perdita di autonomia nella redazione segna così la rottura ufficiale tra i due. Allontanatasi dall'*Approdo*, dal 1964 al 1969 Lonzi intraprende una nuova collaborazione con *Marcatré*, rivista in cui invece potrà sperimentare nuove

.....
Marta Lonzi e Anna Jaquinta.

4 Longhi per diversi anni (fino al 1958) partecipò a vario titolo all'organizzazione della Biennale di Venezia, sempre prediligendo artisti figurativi e opponendosi in modo deciso a ogni forma di astrattismo e di ingerenza politica all'interno della manifestazione. Il fatto che una sua allieva si esprimesse favorevolmente verso le nuove forme di arte informale su una rubrica da lui diretta venne considerato un atto critico che non poteva passare inosservato. Cfr. (Martini 2002: 11-43; 2012: 671-684; e Baldini 2009: 115-130). Per un'analisi più dettagliata di questo primo periodo di Lonzi come critica d'arte cfr. Iamurri (2016: 59-101).

tecniche di scrittura e di interazione con gli artisti, soprattutto tramite i "Discorsi". Tra il 1965 e il 1967, infatti, la studiosa realizza con Carla Accardi, Luciano Fabro, Philip King, Jannis Kounellis, Pino Pascali delle "conversazioni" sull'arte che tentino di rinnovare, sia a livello formale che contenutistico, il rapporto tra critica e universo artistico, uscendo dalla dimensione puramente accademica dello scambio e della scrittura, sperimentata negli anni precedenti:

Non sono esercizi di stile ma altrettanti modi per cercare di riprodurre, nello spazio un po' fisso e limitato della pagina scritta, il filo dei ragionamenti e dei dialoghi con gli artisti. Lavorando sulla struttura stessa della scrittura, è come se Lonzi avvertisse la possibilità di trasformazione degli strumenti, sull'esempio di quanto vanno ora facendo gli artisti con i propri (Bertolino 2002: 60).

La lettura dei "Discorsi" in senso cronologico mostra un'evoluzione dalla forma tipica dell'intervista (con domanda e risposta) a una modalità espressiva sempre più libera e svincolata dai ruoli, fino a giungere, nel dialogo con Pascali (l'ultimo) alla completa omissione degli interventi di Lonzi, sostituiti dai puntini di sospensione. Se da un lato questa scelta lascia all'artista il ruolo di protagonista nel testo, dall'altro la punteggiatura e le tracce del dialogo riportano per contrasto l'attenzione sulla studiosa e sulla sua scelta di autocensurarsi.⁵ Questo momento di sperimentazione è estremamente importante nel percorso di Lonzi, poiché favorisce una serie di interrogativi teorici sulla funzione della critica d'arte nella società e sul legame impari che sussiste tra critico⁶ e artista. Una parte di queste considerazioni erano già state formalizzate nell'articolo "La solitudine del critico", pubblicato su *L'Avanti* nel 1963, in cui la studiosa si opponeva fermamente al modello critico "statalista e autoritario" (Zapperi 2017: 67) incarnato da Argan, accusato di proporre un'idea di storia dell'arte fondata su un esercizio di potere da parte del critico, che determina il canone estetico offuscando in molte occasioni le intenzioni

5 Cfr. anche lamurri (2012: 715-720; 2016: 107-165).

6 L'uso di *critico*, a partire da questo momento, rispetta l'uso non problematico del maschile universale che ne farà Lonzi all'interno del proprio discorso teorico.

dell'artista.⁷ Dalla sinergia tra questo momento di sperimentazione formale e di riflessione teorica scaturirà *Autoritratto*,⁸ da intendersi non tanto come un'opera critica quanto più come "un congegno", un "libro inteso come pratica", uno "spazio operativo adatto alla creazione soggettiva e alla riflessione del sé" al fine di "dar conto dei cambiamenti maturati in seno alla professione critica" (Bertolino 2002: 60).

2. Pubblicato nel 1969, *Autoritratto* è un'opera cerniera nel percorso di Lonzi perché segna al contempo l'esaurirsi della sua esperienza come critica d'arte (dopo il 1969 abbandonerà completamente questa professione) e l'apertura al femminismo, di cui il libro porta già *in nuce* alcuni elementi. In continuità con i "Discorsi" pubblicati sul *Marcatré*, l'opera raccoglie diversi dialoghi (alternati a foto) che l'autrice realizza con quattordici artisti attivi negli anni Sessanta: 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. Lonzi registra le interviste separatamente tra il 1965 e il 1969 e poi le monta insieme, creando una sorta di convivio immaginario in cui gli artisti dialogano tra loro sia su questioni prettamente legate alla loro professione e alle loro opere, sia sui fatti storici di quegli anni (in particolare sui movimenti studenteschi e sulla cultura *hippy* diffusasi prima negli Stati Uniti e poi in Europa). Benché la maggior parte delle interviste fosse stata realizzata molti anni prima, Lonzi lavora alla sbobinatura delle registrazioni e alla composizione di una buona parte del libro nel 1968, durante un viaggio negli Stati Uniti assieme al marito Pietro Consagra, invitato a Minneapolis per insegnare alla Minneapolis School of Art. In *Autoritratto* la forma e il contenuto convergono nell'operazione di contestazione della funzione sociale del critico d'arte, considerato come una figura di po-

7 Per approfondire il dibattito suscitato dalle posizioni di Argan durante il *Convegno internazionale artisti critici e studiosi d'arte di Verrucchio* cfr. lamurri (2016: 99-104).

8 Alcuni degli artisti dei *Discorsi* faranno parte anche di *Autoritratto* (Pascali, Fabro, Accardi, Kounellis).

tere in grado di influenzare il gusto dello spettatore, determinando il canone e spesso deformando il messaggio dell'artista:

In questi anni ho sentito crescere la mia perplessità sul ruolo critico, in cui avvertivo una codificazione di estraneità al fatto artistico insieme all'esercizio di un potere discriminante sugli artisti. [...] Chi è estraneo alla creazione artistica può avere un ruolo critico socialmente determinante solo in quanto fa parte di una maggioranza anch'essa estranea all'arte, e che si avvale di questo *trait-d'union* (sic) per trovare in qualche modo un punto di contatto. Si determina così un falso modello nel considerare l'opera d'arte: un modello culturale. Il critico è colui il quale ha accettato di misurare la creazione con la cultura dando a quest'ultima la prerogativa dell'accettazione, del rifiuto, del significato dell'opera d'arte. La nostra società ha partorito un'assurdità quando ha reso istituzionale il momento critico distinguendolo da quello creativo e attribuendogli il potere culturale e pratico sull'arte e sugli artisti (Lonzi 1969: 3-4).

La scelta di registrare su nastro magnetofono le interviste – una tecnica profondamente innovativa sperimentata già sul *Marcaté* (cfr. lamurri 2012: 707-711) – risponde alla volontà sia di decostruire l'immagine della critica come atto di potere, sia di dimostrare come in realtà "l'atto critico completo e verificabile è quello che fa parte della creazione artistica" (Lonzi 1969: 3). Nel processo di sbobinatura e di trascrizione del testo, Lonzi sceglie infatti di mantenere la dimensione orale degli scambi, lasciando zeppe linguistiche, pause, reticenze, formule tipiche della conversazione, tutti elementi capaci di trasporre in forma scritta l'autenticità del pensiero di ogni artista: "a me personalmente cosa mi attrae del registrare? Mi attrae proprio un fatto elementare: poter passare da dei suoni a una punteggiatura, a uno scritto, trovare una pagina che non sia una pagina scritta, ma una pagina che... Insomma, come nei processi chimici, quando c'è la condensazione... che da un suono si condensa in segno, ecco, come da un gas va in liquido" (ivi: 29).⁹ Particolarmente interessante risulta anche la riflessione sui ruoli sviluppata nelle prime pagine dell'opera. Secondo Lonzi l'umanità si dividerebbe tra coloro che sono animati

⁹ Sulla centralità della registrazione in *Autoritratto* cfr. Ventrella (2020: 45-73).

da una componente creativa, fonte primaria di autenticità, cioè gli artisti, e coloro che la commentano e la fruiscono, cioè lo spettatore e il critico. Questa seconda parte di umanità, tuttavia, benché non produca opere d'arte, dovrebbe comunque riuscire a trovare una forma di creatività nella propria esistenza, in modo tale da osteggiare i modelli culturali imposti dalla società. Questo stesso proposito è quello che l'autrice cerca di realizzare "nella pratica" con *Autoritratto*: negando la funzione canonica del critico e tentando di avvicinarsi, attraverso questa diversa concezione della scrittura, all'autenticità emanata dall'artista. Inserendosi come presenza paritaria all'interno di un discorso a più voci (in cui il peso delle sue riflessioni equivale a quello degli altri artisti), Lonzi non rinnega la sua azione critica, ma la traduce in un'altra forma, non autoritaria e attiva. In particolare, l'operazione stessa di montaggio e di intreccio delle varie conversazioni (originariamente realizzate in sedi separate), rappresenta un gesto a metà strada tra il critico e il creativo, nonché il luogo astratto in cui la voce dell'autrice si manifesta maggiormente. Il montaggio permette non solo di dare vita a una narrazione diversa dall'originale, prodotta dall'interazione dei singoli discorsi, ma anche di opporsi simbolicamente alla temporalità lineare della storia dell'arte e alla pretesa obbiettività del critico, mettendo in risalto invece la soggettività e la parzialità insita in ogni processo interpretativo:

registrazione e montaggio permettono a Carla Lonzi di parlare di arte a partire dal proprio posizionamento, in opposizione ad un modello lineare e compilativo cui rimandano tanto la storia dell'arte come disciplina accademica, quanto il museo come luogo di accumulazione, selezione ed esposizione, in cui nomi e opere d'arte vengono allineati e collezionati in previsione di ciò che sarà la loro posterità [...]. Al contrario, in *Autoritratto* le temporalità si sovrappongono e si intersecano al ritmo delle voci e delle immagini. Il montaggio conferisce al libro una dimensione spaziale dai contorni incerti, nella misura in cui non si tratta di produrre un sapere sistematico sugli artisti che prendono la parola, ma di sperimentare un coinvolgimento soggettivo con il sapere (Zapperi 2015: 68).¹⁰

¹⁰ A questo proposito interessante è notare come in *Autoritratto* Lonzi scelga di inserire anche le domande che aveva inviato a Twombly, da cui non ha mai

In questa operazione di riconfigurazione del tempo tramite il montaggio è possibile intravedere già uno degli elementi costitutivi del femminismo di Lonzi, ossia l'opposizione alla progressività della Storia intesa come incarnazione precipua della cultura patriarcale.

In linea con il rifiuto di una dimensione cronologica è da interpretare anche la presenza delle 105 fotografie, raffiguranti Carla Lonzi, i 14 artisti e le loro opere. La loro funzione è innanzitutto quella di potenziare l'effetto di realtà in relazione agli eventi o alle opere evocate nel testo, testimoniandone l'autenticità (come ricorda Barthes, in una foto "il potere di autenticazione dell'evento supera il potere di raffigurazione", Barthes 1980: 90). Le foto compongono una sorta di testo complementare a quello scritto, in cui l'alternarsi di immagini pubbliche e private degli artisti e dell'autrice rappresenta il corrispettivo visivo di ciò che avviene nella prosa, ossia un discorso sull'arte e sull'artista che non può prescindere dalla soggettività e dall'interconnessione tra dimensione pubblica e privata (Iamurri 2016, 196). Delle 105 fotografie presenti, circa la metà raffigura le opere d'arte e gli artisti nei loro atelier o in contesti pubblici. Questi scatti, se da un lato non fanno che rappresentare visivamente ciò che viene evocato dalle voci dei parlanti (cosa che secondo Iamurri giustifica anche la scelta di Lonzi di non inserire le didascalie alle immagini, *ivi*: 200), dall'altro si pongono in continuità con una tendenza dell'epoca alla costruzione di un'immagine pubblica dell'artista fondata su una "studiata e consapevole retorica dell'informalità e dell'accesso alla sfera creativa" (*ivi*: 195). L'altra metà delle foto, invece, rappresenta gli artisti e Lonzi in momenti di vita privata presente o passata (numerose sono le foto d'infanzia inserite nel testo), permettendo al lettore di avere accesso alla profondità e all'intimità dei rapporti tra i partecipanti del convivio. In particolare, attraverso questa scelta, l'autrice propone un'immagine non "oggettificata" (Kittler 2020: 191) dell'artista e della sua creatività, radicandola all'interno di un passato e di una ramificazione di rapporti interpersonali

ricevuto risposta. Essendo stata una delle prime interviste pensate, le domande risentono ancora di quel modo "accademico" di fare critica d'arte e rappresentano una sorta di modello in negativo da cui partire e da superare.

che influenzano attivamente le scelte estetiche di ognuno.¹¹ Nell'interazione con le immagini pubbliche dell'artista, lo spazio privato evocato dalla foto si politicizza e diventa un luogo fondamentale per lo sviluppo della creatività, che merita di essere rappresentato.¹² In modo speculare al montaggio, l'inserimento delle fotografie in *Autoritratto*, permette inoltre a Lonzi di dare vita ad una temporalità frammentata e opposta a quella progressiva e lineare del tempo storico, poiché lo scatto fotografico consente di eternizzare e rendere riproducibile un istante, annullandone la deperibilità (Barthes 1980: 5). In linea con questa concezione antiproggressiva e soggettiva del tempo sono da leggere le prime pagine del libro, in cui i vari artisti iniziano a prendere parola l'uno dopo l'altro con frasi sospese, interrogandosi su come iniziare la conversazione e su quale momento prediligere, a cui fa immediatamente seguito la riproduzione di un'opera di Paolini del 1965, intitolata *174*, che raffigura una linea del tempo dei principali movimenti artistici dal 1900 al 1970 [Fig. 1]. L'immagine e il testo rappresentano le due diverse modalità attraverso cui si può parlare d'arte: "in ordine di tempo", come viene espresso dall'opera di Paolini (e più in generale dalla storia dell'arte), o "in ordine di stimolo", come suggerisce Accardi. La scelta portata avanti da Lonzi con *Autoritratto* andrà verso questa seconda direzione, fondando il discorso critico sull'arte a partire da associazioni personali, svincolate da relazioni di causa-effetto e da un approccio storicista. La presenza delle foto in dialogo con il testo permette quindi all'autrice di tradurre formalmente una nuova e diversa concezione della critica d'arte, che abbandoni il gergo e il linguaggio formattante dell'accademia e in cui venga lasciato spazio di espressione all'autenticità dell'artista, anticipando delle pratiche che in seguito verranno sviluppate con il femminismo (in primis l'autocoscienza).

¹¹ Per un'analisi approfondita della funzione della fotografia in *Autoritratto* e, più in generale, sulla costruzione dell'immagine pubblica e privata dell'artista tramite la fotografia cfr. Kittler (2014 e 2020: 181-208).

¹² Sugli effetti che questo tipo di rappresentazione produce rispetto alle altre rappresentazioni dell'avanguardia artistica di quegli anni cfr. Zapperi (2017: 134-135) e Kittler (2014: 202 e sgg.).

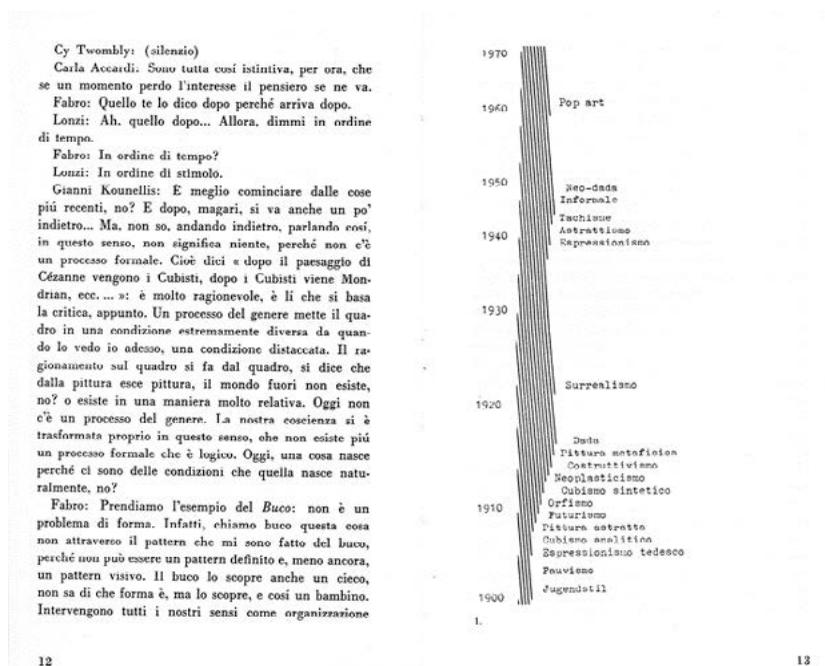


Fig.1
 Riproduzione della pagina di *Autoritratto* (1969), De Donato, Bari.

3. L'operazione di decostruzione della funzione del critico portata avanti con *Autoritratto* viene confermata l'anno successivo ne *La critica è potere* (1970), articolo che segna il congedo definitivo di Lonzi dal mondo dell'arte, giudicata nella sua inautenticità e riletta esplicitamente come strumento di potere e di dominio in mano al sistema culturale:

ciò che è vero per l'artista non è affatto vero per la società: né la cultura né la società vivono sull'autenticità, semmai speculano su quella degli altri, cioè vivono su un piano di potere, di gestione indiscriminata dell'autentico e dell'inautentico. Il critico, in quanto fa dell'opera d'arte una costruzione di idee, punta sulla connivenza cultura-società all'interno della quale non vige alcuna distinzione tra operazione autentica (e perciò immune dalla ricerca di potere) e operazione mediatrice (e perciò alla ricerca di potere, di persuasione), dunque inautentica (Lonzi 1970a: 647-648).

Tuttavia, se la critica d'arte si rivela incapace di rispondere al bisogno di autenticità che anima la ricerca di Lonzi, ugualmente illusoria e fallace si rivela la possibilità, esplorata con *Autoritratto*, di trovare nella figura dell'artista un possibile polo di dialogo e di riconoscimento. La presa di coscienza di questa illusione viene esplicitata nelle pagine del diario, *Taci, anzi parla* (1978) in cui, a distanza di anni, l'autrice passa in rassegna le diverse esperienze della sua vita che hanno preceduto il femminismo. In questa sede, Lonzi approfondisce la riflessione sull'opposizione artista-spettatore, rendendo esplicite le ragioni che dalla critica l'hanno condotta al femminismo. Se con *Autoritratto* si credeva possibile una forma di riconoscimento reciproco tra artista e spettatore, fondato sull'accettazione delle diverse forme di creatività che animano entrambe le "parti" in cui si divide l'umanità ("l'adesione agli artisti è stata per me fin dall'inizio una sensazione di affinità a cui ho dato fiducia", ivi: 650), nel diario questa posizione viene completamente rivista e rinnegata:

in *Autoritratto* dicevo che tutti devono essere creativi, non è immaginabile che si accetti una parte di umanità tagliata fuori. Non mi accorgevo che quella aspirazione esulava ormai dalla creatività poiché, se non si ipotizza più lo spettatore, siamo in un'altra forma di realizzazione. La personalità creativa, intanto che sembra dare agli altri, toglie loro la possibilità di fare centro su di sé e di mirare a una liberazione in proprio. L'artista accetta la liberazione di riflesso che egli elargisce, anche se non si accorge che il sospetto che egli ha verso lo spettatore è un risultato inconscio di questa operazione ambigua. Quando ho capito che mi si chiedeva di immedesimarmi nello spettatore ideale, mi sono sentita a disagio. Che funzione era quella? D'altra parte, l'ambiguità dell'artista verso lo spettatore viene anche dal fatto che lui ne ha bisogno e perciò deve sentirsi autorizzato a procurarselo: lo cerca, lo allatta, lo adopera, lo ricaccia lontano dalla ricerca di sé. Nonostante tutto l'artista fa il vuoto di creatività intorno a sé (Lonzi 1978: 44-45).

Quella che viene descritta in queste pagine è una versione rivisitata della dialettica hegeliana, in cui spettatore e artista ricoprono rispettivamente i ruoli del servo e del padrone: mentre lo spettatore con la sua stessa presenza riconosce e garantisce l'esistenza dell'artista

e della sua creatività, non avviene il contrario. Anzi, l'artista contribuisce alla creazione di un "vuoto di creatività" attorno a sé, impedendo allo spettatore di affermarsi in quanto individuo. Seppur con *Autoritratto* Lonzi tenti di "rendere operante la sua presenza in modo diverso" (ivi: 49), le sarà sempre più evidente l'impossibilità di un mutuo riconoscimento e, per usare le parole di Maria Luisa Boccia, "di sperimentare la possibilità che, abbandonata la posizione del critico e dello spettatore, l'altro sia dall'artista riconosciuto nella autenticità del suo *diverso* apporto creativo" (Boccia 1990: 58). L'acquisizione di questa consapevolezza produrrà in Lonzi l'allontanamento dal mondo dell'arte e un lento avvicinamento al femminismo. Il sentimento di esclusione e di mancato riconoscimento dello spettatore da parte dell'artista, infatti, se generalizzato a livello sociale, ricorda all'autrice la condizione della donna, che riconosce l'uomo ma non viene da esso riconosciuta. Questo parallelismo rappresenta per Lonzi un'epifania:

questa scoperta, quando avviene, attribuisce un diverso spessore al senso di fallimento da lei provato rispetto al tentativo di oltrepassare nell'arte, e nella relazione con l'artista, il ruolo del critico. La necessità di mantenere ferma la distinzione di ruoli tra chi realizza la creatività nell'opera e chi la vive passivamente, come spettatore, risulta strutturata su una distinzione di base tra uomo e donna. L'uomo cioè è da sempre abituato a realizzare la sua opera, fruendo dell'apporto misconosciuto della donna e potendo contare su di lei per vederne riconosciuto il valore (ivi: 60).

Una volta compresa la fonte del suo costante sentimento di inadeguatezza, Lonzi aderisce al femminismo, ponendosi come obbiettivo quello di contrastare il dominio maschile, e fonda nel 1970 Rivolta Femminile, insieme a Carla Accardi (la sola artista donna inserita in *Autoritratto*) ed Elvira Banotti. Alla scelta separatista di "comunicare solo con donne" (Lonzi 1970b: 18), dichiarata a conclusione del *Manifesto* che espone i principi ideologici fondativi del gruppo, segue quella, ugualmente radicale, di boicottare la cultura dominante in ogni sua forma ed espressione, resa esplicita nell'articolo *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa*

maschile (1971). Le donne di Rivolta considerano come massima espressione del patriarcato il sistema artistico-culturale dell'epoca, fondato su principi che relegano la donna a un ruolo sussidiario ed esterno a ogni forma di creatività. Poiché infatti "la creatività maschile ha come interlocutore un'altra creatività maschile, ma come cliente e spettatrice di questa operazione mantiene la donna, il cui stato esclude la competitività", l'unica soluzione per invertire questo rapporto "esclusivamente ricettivo" è che la donna abbandoni il suo ruolo di spettatrice: "l'uomo, l'artista stesso, si sente abbandonato dalla donna nel momento in cui essa abbandona il ruolo e l'archetipo di spettatrice: la solidarietà fra loro poggiava sulla convinzione che, come spettatrice gratificata dalla creatività, la donna avesse raggiunto il traguardo delle reincarnazioni concesse alla sua specie" (Lonzi 1971a). Una volta presa coscienza di questa condizione rispetto alla creatività maschile, la donna può scegliere o di aderire al modello culturale patriarcale, tentando di eguagliarlo – ma riaffermando così ideologicamente la superiorità dell'uomo –, oppure, ed è la strada percorsa dalle femministe di Rivolta, di recuperare una creatività femminile esterna ad esso.¹³ Il rifiuto di partecipare ai momenti celebrativi dell'universo creativo maschile consente alla donna di contestare il modello culturale imposto dall'uomo, che, in assenza del riconoscimento univoco ed unilaterale da essa fornito, entra in crisi: "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" (ivi: 65).

Come si può osservare già da queste riflessioni, il femminismo di Lonzi è strettamente connesso alla sua precedente esperienza nel mondo dell'arte, con cui condivide quello che può considerarsi il *fil rouge* di tutto il suo pensiero critico, ossia la questione del riconoscimento. Essere riconosciuta in quanto individuo attraverso la relazione (paritaria) con l'altro (o meglio con l'altra) diventa infatti

.....
13 Cfr. anche sulla questione il saggio di Zapperi (2019: online), che mostra come alcune artiste di quell'epoca (Accardi, Santoro e Campagnano) che frequentano gruppi femministi separatisti, riescono a integrare nel loro lavoro artistico alcune pratiche femministe, considerate ed assunte come uno stimolo alla loro creatività.

l'obiettivo principale di Rivolta Femminile, traducendosi nella pratica dell'autocoscienza, che, a differenza dell'arte e, più in generale, del sistema di produzione culturale dominante, garantisce questa possibilità. L'autocoscienza è il corrispettivo italiano del *consciousness raising*, una pratica già diffusa nei gruppi femministi americani degli anni Sessanta e consistente in un processo di ricerca di sé a partire dal confronto con le proprie simili:

L'esperienza dell'autocoscienza [...] è un *quantum* di pratiche di cui possiamo osservare come la presa di coscienza passi attraverso la costruzione di una teoria che si trasforma attraverso le fasi storiche e le diversità delle donne che si aggregano in uno spazio collettivo, e che non vuole essere perciò solo miglioramento della vita personale di ciascuna (Fraire 2002: 95).¹⁴

Le donne di Rivolta si incontrano in luoghi chiusi e, attraverso la presa di parola individuale e l'ascolto reciproco, danno vita a uno spazio unicamente femminile dove riconoscersi mutualmente in quanto donne e sancire così la loro autonomia rispetto all'universo maschile. Come scrive Lonzi nel diario, infatti, "l'autocoscienza di una è incompleta e si blocca se non ha riscontro nell'autocoscienza di un'altra. Ognuna ha bisogno di spazio perché il suo momento è manifestarsi, non ascoltare, che è importante, ma che ha il suo coronamento nel parlare di sé" (Lonzi 1978: 49). Parallelamente a questa pratica l'autrice svilupperà una densa riflessione teorica finalizzata alla ridefinizione dell'immagine della donna, trovando nella scrittura la modalità espressiva a lei più congeniale. I due saggi più importanti, pubblicati per *Scritti di Rivolta Femminile*, prima casa editrice femminista in Italia, sono *Sputiamo su Hegel* (1970) e *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971). Il primo realizza una critica del sistema ideologico e filosofico occidentale, giudicato come fautore di ideali patriarcali e identificato simbolicamente nel marxi-

14 Nonostante Lonzi abbia soggiornato negli Stati Uniti durante il periodo di espansione dei movimenti femministi, non vi sono prove che testimonino un contatto diretto con le femministe americane. Oltre a Fraire, sulla questione dell'autocoscienza nei gruppi femministi cfr. anche Cavarero-Restaino (2002: 97-98) e Ossanna (2011: 65 e sgg.)

smo, nell'idealismo hegeliano e nella psicanalisi. Al marxismo Lonzi contesta l'aver assimilato l'opposizione uomo-donna all'opposizione classista servo-padrone affermatasi con il materialismo storico, non tenendo conto della subordinazione *di genere* della donna all'uomo (soprattutto all'interno del sistema-famiglia) e riaffermando in questo modo un modello culturale di tipo patriarcale. A Hegel, invece, Lonzi critica l'aver "razionalizzato il potere patriarcale nella dialettica tra un principio divino femminile e un principio umano maschile" (Lonzi 1970c: 25), definendo la differenza tra i sessi non come una condizione umana ma come un dato metafisico, dunque immutabile. Ciò ha consentito di non riconoscere l'origine umana dell'oppressione della donna e quindi di non interrogarla criticamente. L'altra figura contestata dall'autrice è Freud. Il padre della psicanalisi, infatti, avrebbe contribuito all'affermazione dell'inferiorità della donna, costruendo una teoria della sessualità in cui il piacere femminile e l'immaginario sessuale sono pensati in funzione dell'uomo e, più precisamente, del fallo. L'invidia del pene, che secondo Freud costituirebbe uno dei momenti chiave dello sviluppo della sessualità femminile, per Lonzi non farebbe altro che riaffermare la centralità sessuale dell'universo maschile, ignorando completamente il sesso femminile, tanto che psicanaliticamente "il rapporto tra maschio e femmina non è un rapporto tra due sessi, ma tra un sesso e la sua privazione" (ivi: 45). La critica alle tre principali forme di pensiero che hanno accolto teoricamente la questione della differenza consente a Lonzi di mostrare che "proprio dove [...] è stata vista e 'pensata', essa è stata in realtà negata" (Boccia 1990: 122). A un anno di distanza da *Sputiamo su Hegel*, l'autrice scrive *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971), un testo in cui viene affrontata nello specifico la questione della sessualità femminile, riconosciuta come il luogo principale di assoggettamento e di esercizio del potere maschile. Lonzi riprende alcune questioni accennate nel saggio precedente e critica la teorizzazione freudiana sul piacere femminile. Identificando l'orgasmo clitorideo con una sessualità infantile e quello vaginale invece con una sessualità adulta che si realizza nella penetrazione, Freud non ha fatto altro che affermare il dominio maschile a livello sessuale. Per Lonzi, invece, non solo "il piacere

clitorideo deve il suo discredito al fatto di non essere funzionale al modello maschile” (Lonzi 1971b: 81), ma è necessario che la donna ne acquisisca la consapevolezza e lo rivendichi nel suo rapporto con l'uomo.¹⁵ Lonzi distingue la donna vaginale, ossia colei che incarna l'immagine del dominio patriarcale adeguandosi a una sessualità fallocentrica, e la donna clitoridea, ossia colei che vive il proprio piacere sessuale in modo sconnesso dall'idea patriarcale della penetrazione. Quest'assunzione di consapevolezza rappresenta una tappa fondamentale nel processo di liberazione femminile e di affermazione della propria identità:

La donna vaginale è quella del patriarca e la sede di ogni mito materno, la donna schiava che tramanda la catena delle soggezioni da cui il dominio maschile è stato reso permanente in qualsiasi mutamento storico. L'imprevisto del mondo non è la rivoluzione sessuale maschile, cioè il disinibirsi che porta a un rinnovato prestigio del coito nella coppia, nel gruppo, nella comunità o nell'orgia universale, ma la rottura del modello sessuale pene-vagina. In questo imprevisto sta il possibile scioglimento dei nodi insolubili creati dalla cultura patriarcale che ha soggiogato la donna nella sacralità del rapporto emotivo superiore-inferiore (ivi: 140).

La riflessione teorica portata avanti durante gli anni di Rivolta Femminile rappresenta l'apice del percorso di emancipazione e di coscienza femminista di Carla Lonzi. Un percorso coerente che, come abbiamo cercato di dimostrare, si origina nell'ambito di una riflessione sull'arte, fondamentale per il conseguente approdo al femmini-

¹⁵ La riflessione di Lonzi sulla donna vaginale e sulla donna clitoridea è molto simile a quella che, sempre in quegli stessi anni, propone la femminista americana Anne Koedt nel saggio *The Myth of The Vaginal Orgasm*. Oltre a criticare la prospettiva freudiana sul piacere della donna, Koedt sottolinea la minaccia rappresentata per il dominio eterosessuale dall'assunzione della centralità dell'orgasmo clitorideo nella sessualità femminile, anticipando una serie di riflessioni che verranno riprese poi dal femminismo degli anni Novanta: “[l'orgasmo clitorideo] starebbe a indicare che il piacere sessuale è ottenibile sia da uomini sia da donne, rendendo così l'eterosessualità non un assoluto ma un'opzione. Esso in tal modo porterebbe l'intera questione delle relazioni sessuali *umane* al di là dei confini dell'attuale sistema di ruoli maschile-femminile” (Koedt 1995: 342).

smo. Nonostante molti elementi del pensiero dell'autrice siano stati estremamente innovativi e stimolanti per molte donne degli anni Settanta, numerosi sono tuttavia i limiti posti dal suo femminismo esistenzialista e separatista. Per esempio, la scelta dell'autoesclusione dal sistema culturale aveva suscitato pareri contrastanti all'interno di altri gruppi femministi, soprattutto di quelli maggiormente politicizzati (come Lotta Femminista), che puntavano ad agire attivamente nella realtà per sovvertire gli schemi patriarcali. Lonzi stessa fatica ad essere coerente con la propria radicalità: come ha notato Boccia, benché inciti le donne a estraniarsi dalla realtà (intesa come universo maschile), è lei stessa ad ambire a lasciarvi un segno attivo: “tutta la vita di Carla Lonzi, e tutto il suo femminismo, è stretto in questa tenaglia, tra l'aspirazione a segnare di sé il mondo e la rinuncia ad esso, pur di non tradirsi, di non venir meno alla sua verità” (Boccia 1990: 160). Oltre a questa *impasse* ideologica, l'autrice vive un paradosso pratico, che è quello della dipendenza economica dal sesso maschile. La sua critica al patriarcato si scontra infatti con uno stato di cose che la vede capace di sperimentare, scrivere e “fare il femminismo” (Lonzi 1978: 40) principalmente grazie alla presenza del marito, Pietro Consagra, artista che le dà sostentamento e con cui, nonostante le numerose crisi, resterà sposata per tutta la vita.¹⁶ Anche l'autocoscienza suscita perplessità: da un lato viene contestata dalle attiviste perché considerata una pratica pre-politica che rischia di relegare la donna a un ruolo ancora più marginale di quanto già non ricopra;¹⁷ dall'altro, come sottolineato da Cavarero in *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, essa sovrappone il discorso individuale a quello collettivo dell'essere *donna* (“chi sono io e chi sei tu sembra poter cedere all'urgenza della domanda che cos'è la donna”, 1997: 80-81), allontanandosi così dall'obiettivo principale della ricerca, che è la costituzione del sé individuale a partire dal confronto con l'altra. Dopo qualche anno di pratica attiva, Lonzi stessa smetterà

¹⁶ Sul rapporto con Consagra, particolarmente interessante è il testo *Vai pure* (1980), un dialogo che rende conto della crisi che i due vivono poco prima della morte di Lonzi e in cui confluisce una buona parte della riflessione femminista dell'autrice.

¹⁷ Cfr. Ossanna 2011: 67 e sgg.

infatti di frequentare i gruppi di autocoscienza, ritenendoli ricorsivi e poco utili alla propria crescita personale. Ad essi preferirà la stesura del diario (*Taci, anzi parla*), una sorta di corrispettivo scritto dell'autocoscienza, in cui "l'io si dice, narra di sé, e così facendo occupa il suo posto nel mondo e aspira a incidere il proprio segno nel grande racconto umano" (Boccia 1990: 32). La scrittura si afferma dunque come la vera protagonista del percorso creativo dell'autrice, un percorso che nasce in seno all'arte, prosegue nel femminismo e trova nel diario il più valido strumento di riconoscimento e di affermazione dell'individualità femminile: "adesso esisto: questa certezza mi giustifica e mi conferisce quella libertà in cui ho creduto da sola e che ho trovato il mezzo di ottenere" (Lonzi 1978: 9).

BIBLIOGRAFIA

- BALDINI M. (2009), "Le arti figurative all'Approdo'. Carla Lonzi, un'allieva dissidente di Roberto Longhi", in *Italianistica*, XXXVIII, 3, 2009, pp. 115-130.
- BARTHES R. (1980), *La camera chiara. Nota sulla fotografia* [2003], Torino, Einaudi.
- BERTOLINO G. (2002), "Carla Lonzi: discorsi. Dai testi sull'art outre al lavoro della scrittura. 1960-1969", in CONTE L., FIORINO V., MARTINIV. (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di rivolta*, ETS, Pisa, pp. 45-65.
- BOCCIA M. L. (1990), *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano.
- CAVARERO A. (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano.
- Ead., RESTIANO F. (2002), *Le filosofie femministe*, Mondadori, Milano.
- CONTE L., FIORINO V., MARTINIV. (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di rivolta*, ETS, Pisa.
- DIOTIMA (2003), *Diotima. Il pensiero della differenza sessuale*, La Tartaruga, Milano.
- FRAIRE M. (2002), *Lessico politico delle donne. Teorie del femminismo*, Franco Angeli, Milano.
- IAMURRI L. (2012), "Carla Lonzi sul Marcatré", in LONZI C., *Scritti sull'arte*, Et al./ Edizioni, Milano, pp. 707-711.
- Ead. (2016), *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia (1955-1970)*, Quodlibet, Macerata.
- IRIGARAY L. (1974), *Speculum. L'altra donna* [1995], Feltrinelli, Milano.
- KITTLER T. (2014), *Living Art and the Art of Living: Remaking Home in Italy in the 1960s*, Ph.D. Diss., University College London.
- KITTLER T. (2020), "Reimagining the family album: Carla Lonzi's *Autoritratto*", in VENTRELLA F., ZAPPERI G., *Feminism and Art in Post-war Italy: The Legacy of Carla Lonzi*, Bloomsbury, London, pp. 181-208.
- KOEDT A. (1970), "The Myth of The Vaginal Orgasm", in SCHEIR M. (1995), *The Vintage Book of Feminism*, Vintage, London, pp. 341-342.

LONZI C. (1970a), "La critica è potere", in LONZI C. (2012), *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Et al./ Edizioni, Milano, pp. 647-650.

Ead. (1970b), "Manifesto di Rivolta Femminile", in Ead. (1974), *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e a altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, pp. 11-18.

Ead. (1970c), "Sputiamo su Hegel", in Ead. (1974), *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e a altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, pp. 19-61.

Ead. (1971a), "Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione creativa maschile", in Ead. (1974), *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e a altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, pp. 63-65.

Ead. (1971b), "La donna clitoridea e la donna vaginale", in Ead. (1974), *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e a altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano, pp. 67-140.

Ead. (1978), *Taci, anzi parla*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Ead. (1980), *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra* [2011], Et al./ Edizioni, Milano.

Ead. (1985), *Scacco ragionato (Poesie dal '58 al '63)*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Ead. (1995), *Rapporti tra scena e arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di M. Bucci, Olschki, Firenze.

Ead. (2010), *Autoritratto* [1969], Et al./Edizioni, Milano.

MARTINI V. (2002), "Gli inizi della 'straordinaria stagione' di Carla Lonzi: 1953-1963", in CONTE L., FIORINO V., MARTINI V. (a cura di), *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di rivolta*, ETS, Pisa, pp. 11-43.

Ead. (2012), "La collaborazione di Carla Lonzi alla rubrica *Arti figurative de 'L'Approdo'*", in LONZI C., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, Et al./ Edizioni, Milano, pp. 671-684.

OSSANNA M. (2011), *Il politico è personale: percorsi di femminismo nelle donne di nuova generazione*, Carocci, Roma.

VENTRELLA F., ZAPPERI G. (2020), *Feminism and Art in Postwar Italy:*

The Legacy of Carla Lonzi, Bloomsbury, London.

ZAPPERI G. (2015), "Il tempo del femminismo. Soggettività e storia in Carla Lonzi", in *Studi Culturali*, XII, 1, pp. 63-81.

ZAPPERI G. (2017), *Un'arte della vita*, DeriveApprodi, Roma.

SITOGRAFIA

ZAPPERI G. (2019), "We Communicate only with Women": Italian Feminism, Women Artists and the Politics of Separatism", in *Palinsesti*, 8, <https://www.palinsesti.net/index.php/Palinsesti/article/view/139>, ultima consultazione: 6 maggio 2021.