

Fotografia, modulo, disegno: Elisa Montessori negli anni Settanta

LAURA IAMURRI

Elisa Montessori (1931) è nota soprattutto per la sua ininterrotta attività pittorica e grafica, per i dipinti e i mosaici, per le carte e le ceramiche. L'esercizio quotidiano del disegno e della pittura, nella continua sperimentazione tecnica e formale, distingue il suo lavoro nelle realizzazioni più diverse, dalle grandi superfici ai piccoli taccuini, dal dialogo con gli elementi naturali al confronto costante con la letteratura. Negli anni Settanta, tuttavia, la fotografia ha assunto una presenza decisamente rilevante all'interno di alcune serie di opere note per lo più come *Tropismi* e *Morfologie*. Nelle pagine che seguono cercherò di analizzare il ruolo specifico assunto dalla fotografia in quella stagione dell'opera di Montessori, e di rispondere agli interrogativi che l'uso limitato di questo strumento nel tempo e nella tipologia di opere inevitabilmente suscitano, come per esempio per quale ragione un (') artista con una formazione pittorica possa decidere di sperimentare la fotografia e di introdurla temporaneamente nella sua opera; ed eventualmente quale carattere teorico, pratico, performativo venga attribuito al mezzo fotografico in un contesto modellato sul gesto manuale. Per le ragioni che cercherò di mostrare, la mia ricerca si è svolta in buona misura nell'atelier dell'artista, tra i collages di fotografie e disegni degli anni Settanta, e le opere precedenti e successive, diverse per tecniche, dimensioni, intenzioni, che tuttavia costituiscono lo sfondo unitario di una vicenda artistica sempre di qualità altissima.

1.

Elisa Montessori non ha avuto una formazione artistica regolare, non ha frequentato né il liceo artistico né l'accademia di belle arti; nata in una famiglia borghese a Genova, a diciotto anni si è trasferita a Roma, dove si è laureata alla facoltà di magistero della Sapienza, un titolo di studio che

all'inizio degli anni Cinquanta lasciava presagire un futuro di insegnamento scolastico. Invece, Montessori si è dedicata a una sorta di informale apprendistato a diretto contatto con gli artisti, frequentando gli studi di Afro, Mirko, Cagli, Leoncillo (Montessori, 2021), personalità diverse tra loro ma tutte caratterizzate da una attitudine alla sperimentazione tecnica. Questa formazione "sul campo" ha probabilmente facilitato l'esordio espositivo a soli vent'anni, con la prima personale alla Galleria Fiorani di via del Babuino a Roma in cui Montessori presentava i suoi monotipi (Velani, 2006, p. 12); e alcuni altrettanto precoci episodi di collaborazione diretta a committenze importanti, come nel caso del grande soffitto e della balconata a mosaico realizzati da Mirko per la Sala dell'assemblea plenaria della FAO a Roma, un episodio rimasto poco noto ma significativo del carattere operativo della formazione in atelier e del coinvolgimento pressoché immediato delle giovani generazioni in imprese di grande respiro¹. Tutt'altro che trascurabili sono alcune conseguenze di lungo periodo di questa educazione irregolare e squisitamente pratica: in primo luogo, una sostanziale indifferenza a tutte le questioni relative all'opposizione di carattere ideologico tra arte astratta e arte figurativa, oggetto di brucianti polemiche soprattutto negli anni Cinquanta; e in secondo luogo una straordinaria capacità di apprendimento delle tecniche più diverse², accompagnata da una manualità costantemente e quotidianamente applicata al disegno e alla pittura.

In assenza di un catalogo ragionato dell'opera di Montessori, e a fronte di una bibliografia piuttosto lacunosa, non è sempre agevole ricostruire con la precisione necessaria cronologie e passaggi talvolta rilevanti, né identificare con esattezza i confini tra le diverse serie di lavori; le fonti dirette sono piuttosto scarse, talvolta coincidono con le opere stesse o si limitano alla fortuita documentazione fotografica di alcune rare esposizioni; suppliscono, in una certa misura, le conversazioni con l'artista, fondamentali per la comprensione degli itinerari di ricerca messi in atto

¹ Montessori, 2021. Mirko cominciò nel 1951 a lavorare alla decorazione della grande sala assembleare della FAO, poi eseguita nel 1952 nella ex sede del Ministero delle Colonie riconvertita l'anno precedente a sede dell'agenzia ONU per il cibo e l'agricoltura. Il bozzetto per il soffitto è riprodotto in Appella, Reale, 2007, p. 81, ai quali si rimanda anche per un inquadramento generale dell'opera dello scultore; sulla «impresa "decorativa"» di Mirko si veda Crispolti, 1974, p. 113.

² Si veda ad esempio la testimonianza dell'artista in Sauzeau, 2014, p. 74: «Da ragazza avevo aiutato Mirko Basaldella nel mosaico, ero l'apprendista ma mi occupavo dell'insieme del processo, ho rifiutato allora di specializzarmi nella sola esecuzione, ma grazie a quell'esperienza ora posso fare direttamente gli esecutivi del mosaico!».

nelle diverse fasi della produzione artistica, benché poco utili dal punto di vista delle precisazioni cronologiche; infine, le «discontinuità» segnalate da Annemarie Sauzeau nel suo fondamentale libro su e con Elisa Montessori (2014, p. 51) – la prima breve serie di mostre sgranate tra anni Cinquanta e Sessanta, e una lunga interruzione, dal 1966 al 1974, nella partecipazione a esposizioni collettive e personali – accrescono le difficoltà di un lavoro analitico capace di individuare all'interno del percorso creativo dell'artista il succedersi eventuale di fasi, predilezioni tecniche, orientamenti stilistici.

È però sicuramente agli anni Settanta che risale l'inizio dell'uso della fotografia in combinazione e in dialogo con il disegno e con la pittura, come tratto precipuo di alcune serie di opere. Questi lavori sono accomunati dal ricorso alla tecnica del collage, dal modulo quadrato, dall'uso combinato del disegno e delle stampe fotografiche, e dalla soppressione del colore a favore del bianco e nero. Su un supporto in genere fragile (un cartoncino di spessore variabile, in seguito incollato su tela), l'esercizio del disegno appare condotto dall'artista in risposta e in contrappunto alle immagini fotografiche, come «due ordini visivi» (Montessori in Sauzeau, 2014, p. 43), in una sorta di indagine visuale sulla natura e sugli interventi umani. Le opere così composte appaiono molto diverse tra loro ma allo stesso tempo parte di un discorso riconoscibile attraverso le già ricordate caratteristiche comuni. Una di queste è, con ogni evidenza, il formato quadrato delle fotografie scattate dalla stessa artista con la sua Rolleiflex. La confidenza con il mezzo fotografico derivava a Montessori da suo padre, un appassionato dilettante che aveva allestito in casa una piccola camera oscura, e che in questo modo aveva trasmesso alla figlia il senso dello stupore – ogni volta rinnovato – all'apparire dell'immagine nel corso del processo di stampa, della meraviglia per il momento del suo emergere dal fondo alla superficie, quando «l'immagine riaffiora e tutte le fotografie, dico tutte, hanno un istante di bellezza incomparabile» (Montessori, 2021). L'interesse per il formato quadrato invece, apparentemente legato alle caratteristiche tecniche dello strumento fotografico, si iscrive in una più vasta riflessione su questa forma geometrica avviata dall'artista e sviluppata con coerenza lungo tutti gli anni Settanta, in un gioco di continue risonanze tra la pratica del disegno e della pittura da una parte, e della fotografia dall'altra, che dal singolo elemento tende a espandersi fino a dettare il formato dell'intera opera e a entrare in relazione con lo spazio. Non va dimenticato infatti che negli stessi anni Montessori lavora a stretto contatto con lo studio di

architettura di Costantino Dardi, e se le suggestioni reciproche restano tutte da indagare, non c'è dubbio che nei progetti di quest'ultimo e nelle opere di Montessori si ritrovi spesso un'idea comune dello spazio, della forma in generale e della forma architettonica in particolare. Il modulo quadrato, lo «spazio uniforme e uniformante del quadrato» (Sauzeau, 2014, p. 34) nella sua assertività appena temperata dalla relazione con la fragilità del supporto, diventa misura e regola della composizione, secondo un ritmo che con poche eccezioni si presenta come regolare, senza interruzioni e senza sfasature.

Dall'inizio del decennio Montessori lavorava a una sorta di azzeramento dei mezzi espressivi, abolendo il colore e utilizzando esclusivamente il bianco e il nero, anzi il bianco della carta e il nero dell'inchiostro dei *Fogli*, la serie esposta nel 1974 alla Galleria Centrosei di Bari a cura di Italo Mussa, composta di «sottili quadrati di cartone bianco sui quali incolla cartoncini più sottili pieni di segni neri» (Velani, 2006, p. 14). Pochi mesi dopo la mostra di Bari, una selezione più ampia di opere della stessa serie fu allestita a Roma, alla Galleria Seconda Scala, con una presentazione di Filiberto Menna; in coerenza con il discorso interpretativo che portava avanti da qualche tempo e che recentemente si era concretizzato in un importante saggio di rilettura storica (Menna, 1975a), il critico sottolineava la capacità di «costruire il "quadro" e di esporre, con chiarezza analitica, il modo della costruzione» (1975b), evidenziando una attitudine riflessiva del lavoro di Montessori sovente nascosta dietro la presenza fisica e la qualità manuale del segno, ma al tempo stesso cogliendo la capacità di articolare lo spazio insita in quelle opere, esposte nelle tre sale della galleria (fig. 1).

È nelle serie successive, variamente indicate come *Morfologie* e *Tropismi*, che disegni e fotografie cominciano a convivere nello spazio della stessa opera. Se la confidenza con lo strumento fotografico appare legato, come si è detto, a una consuetudine familiare, e alla capacità di sviluppare e stampare le fotografie in autonomia, negli anni centrali del decennio Settanta la macchina sembra cambiare di statuto e diventare uno strumento di lavoro quale fino a quel momento non era mai stato. Sono del resto questi gli anni del nuovo protagonismo dei fotografi sia sul piano della riflessione teorica che su quello della presenza espositiva³; sono anche gli anni in cui la fotografia dilaga sulla scena dell'arte contempo-

³ La bibliografia sul tema è ormai molto vasta, a titolo di esempio si ricordano le verifiche di Ugo Mulas (Mulas, 1973), e la partecipazione di Paolo Mussat Sartor alla VII Biennale di Parigi (Bonito Oliva, Corà, 1971; cfr. Cappelletti, 2020).

ranea, innescando così la possibilità concreta e quasi quotidiana di un confronto con il lavoro di artisti e artiste che già da tempo ne avevano colto il potenziale linguistico nelle sue più diverse declinazioni⁴. Vale la pena anche di sottolineare come nell'esperienza singolare di Elisa Montessori sia opportuno considerare la dimestichezza con l'uso della fotografia all'interno delle pratiche architettoniche, dove in effetti il disegno nelle sue varie declinazioni coesiste con immagini di varia provenienza, incluse evidentemente le stampe fotografiche.

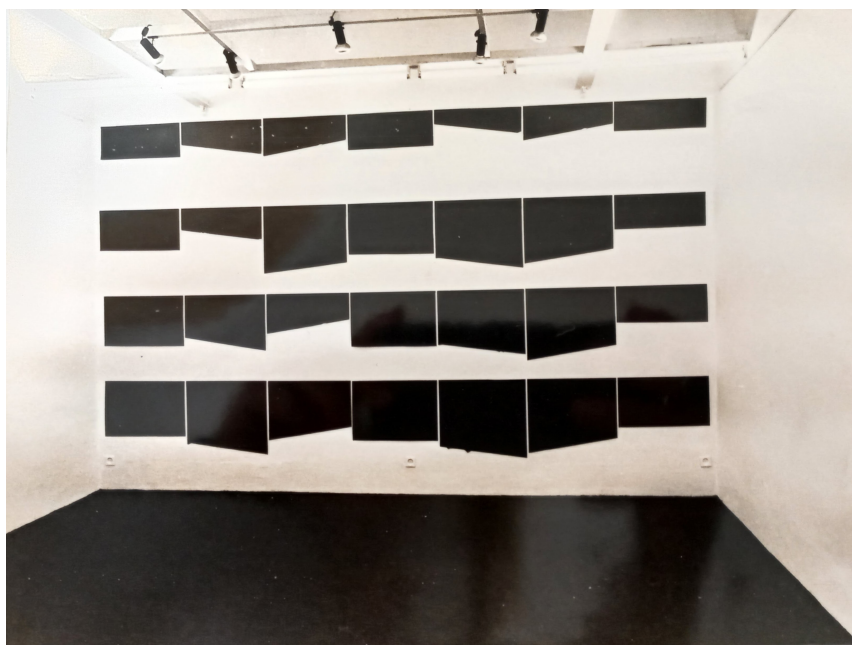


Fig. 1 - *Elisa Montessori*, Galleria d'Arte Seconda Scala, Roma, 1975

Nei *Tropismi* e nelle *Morfologie* la relazione tra esercizio manuale e registrazione meccanica della luce appare come la manifestazione visibile di una dualità costante all'interno dell'opera di Montessori: dualità tra cultura occidentale e cultura orientale, tra pieno e vuoto, tra astrazione e realtà (Montessori, 2021); è un principio teorico che regge per così dire il pensiero dell'artista sul proprio lavoro ma che si ritrova anche nelle opere e fin nei dettagli, questa tensione continua tra elemento naturale e di-

⁴ Oltre alla già ricordata Biennale di Parigi si vedano i cataloghi delle numerose mostre istituzionali e, per il panorama espositivo romano, Lancioni, 1995.

segno, tra supporto e superficie, tra matita e inchiostro, tra segno grafico e segno fotografico, tra carte di diverso spessore; e che è dunque suscettibile di assumere forme e declinazioni diverse tra disegni e fotografie di mano dell'artista, ma anche, come si vedrà a breve, tra disegno fatto dall'artista e fotografie aeree trovate per caso.

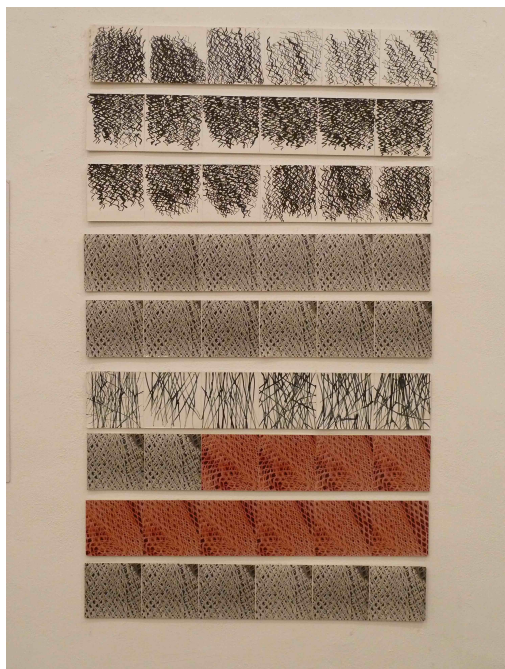


Fig. 2 – Elisa Montessori, *Tropismi*, 1976

Nel primo caso appare evidente come dalla fotografia di un elemento insignificante del paesaggio antropizzato, una rete di recinzione, possa svilupparsi una serie di variazioni che giocano sulla iterazione del motivo geometrico irregolare e insieme sul mutare incessante dei segni, continuamente diversi nello spessore e nella materia con cui sono tracciati, vale a dire inchiostro di china e matite di varia durezza; o come la fotografia di una spessa rete da pesca, eccezionalmente ripresa in bianco e nero e a colori, possa trovare rispondenza in due diverse sequenze di disegni a inchiostro, entrambe capaci di evocare il ritmo insieme regolare e irregolare della rete, regolare nella sua fattura concreta ma irregolare nell'immagine fotografica a causa della flessibilità del materiale e della sovrapposibilità delle trame (fig. 2). Più spesso il termine di confronto

del disegno appartiene al mondo vegetale perché, come dice l'artista, «un filo d'erba è già una linea» (Montessori, 2021), svelando in un certo senso: una contiguità visiva che costituisce di per sé un invito al disegno, come si vede chiaramente in un collage in cui è una incannucciata di bambù a dettare il ritmo del segno nei quadrati sottostanti (fig. 3), ma anche la possibilità di una vicinanza fisica tra le forme della natura e le forme dei nostri corpi, che l'artista sviluppa in alcune opere di poco successive composte di sole fotografie.

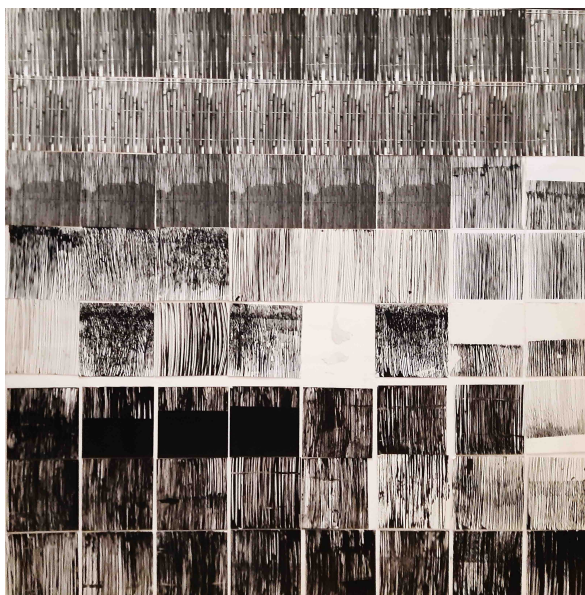


Fig. 3 – Elisa Montessori, *Tropismi*, 1976

2.

Le serie di Montessori non si succedono necessariamente secondo una linea cronologica rigorosa, e diversi filoni di ricerca possono coesistere e procedere parallelamente. Tuttavia, è probabilmente proprio con la serie dei *Tropismi*, avviata intorno al 1976, che la fotografia entra in dialogo serrato con il disegno, prima su una scala contenuta, con composizioni su masonite o su cartoncino quadrato di circa 80 cm di lato, poi su dimensioni più ambiziose come nel collage su tela $14142 \times 14142 = 2 \text{ square meters of art}$ (fig. 4), che apre anche a una diversa ricerca sul ritmo ge-

nerato dalla disposizione dei disegni (in alto) e delle fotografie (in basso) con degli intervalli significativi per quanto concerne la prima sequenza, e l'inserimento del titolo dell'opera manoscritto sullo stesso quadrato su cui compare la firma, a presentare una ulteriore declinazione del segno in scrittura e in calligrafia.

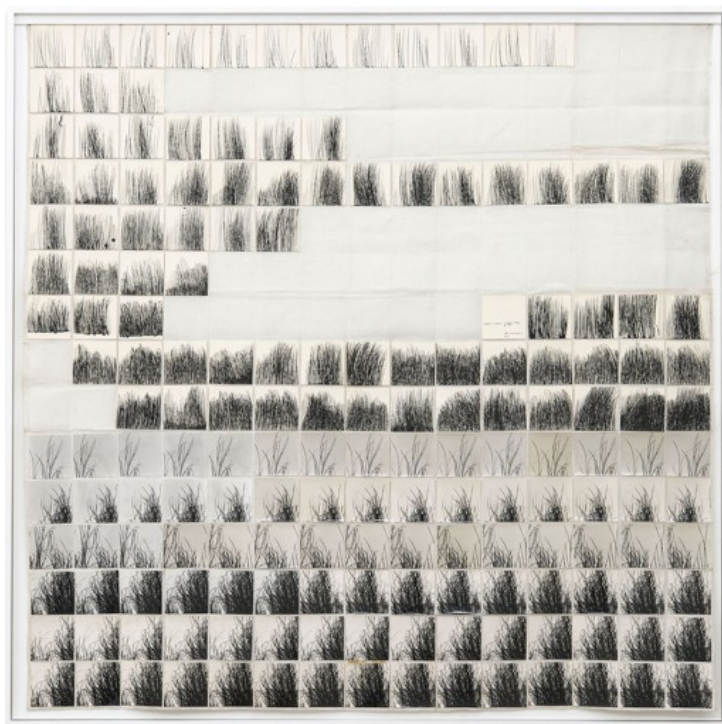


Fig. 4 – Elisa Montessori, *14142 x 14142 = 2 square meters of art, 1976*

Qui, grazie alle dimensioni e alla eleganza della composizione, appare in maniera particolarmente evidente l'equivalenza visiva tra il segno tracciato a mano e la registrazione fotografica dei singoli fili d'erba e dei loro intrecci, e al tempo stesso il gioco sottile di variazioni tra i segni e la materia di cui sono fatti, tra le diverse intensità dei contrasti tra segno e sfondo, tra le diverse qualità dei neri e infine tra i diversi spessori delle carte e la loro relazione con il supporto; ma nell'interruzione del ritmo ordinato della disposizione dei quadrati, nell'introduzione di alcune pause nella sequenza delle forme incollate sulla garza, risuona anche l'affermazione dell'artista secondo la quale «con il ritmo il disegno si au-

togenera» (Montessori in Sauzeau, 2014, p. 55). Con ogni evidenza l'artista lavora a un'indagine formale giocata su un piano che riesce a essere concettuale e sensuale allo stesso tempo, che sposta il livello di riflessione astratta sul segno senza recedere dal gesto materiale dello scegliere la carta, e del tracciare una linea e poi un'altra in un intreccio di volta in volta ordinato o scomposto. Non è un caso che nello stesso periodo in cui realizza i suoi collage di disegni e fotografie, Montessori abbandoni la pittura analitica e le sue partizioni geometriche più o meno regolari a favore di un ritorno al paesaggio e ai primi studi sulle montagne, condotti sempre nella forma del disegno a inchiostro nero su carta bianca⁵: è anche la riscoperta di un rapporto con la natura di carattere però «antinaturalistico», marcato da «una profonda indifferenza ed estraneità al codice della natura» (Montessori in Sauzeau, 2014, p. 61), quello che si esercita tramite il ricorso a un rinnovato gusto per la libertà del segno sulla superficie, appena temperato dal confronto serrato con la distaccata meccanicità dell'immagine fotografica.

Come si è accennato, in almeno una serie di opere le stampe non fanno riferimento a fotografie scattate dall'artista; si tratta per lo più di fotografie aeree trovate in un mercatino, *objets trouvés* inseriti nella trama del collage realizzato sulla implacabile griglia sviluppata sul modulo quadrato, che articolano sotto forma di veduta zenitale una sorta di inchiesta visiva sulle forme della natura e sugli interventi umani. Anche in questi collage l'elemento materico, dato dai diversi spessori delle stampe fotografiche e della carta dei disegni, innesca una relazione singolare con la superficie fragile – sovente una garza sottile – sulla quale le immagini sono incollate. Ma la veduta del mondo dall'alto, con le realizzazioni e le trasformazioni dovute all'agire umano, è di nuovo un modo per mostrare, in una versione distante e raggelata, la contiguità con il vivente e assumere all'interno dell'opera una diversa cadenza grafica, affidata all'occhio meccanico e messa in diretta relazione con la raffinata manualità del disegno, questa volta declinato in reticolati che sembrano evocare i tracciati stradali urbani, o le geometrie dei terreni agricoli, e trasformano la terra in immagine astratta e distante. La qualità della ricerca formale all'opera nei grandi *Tropismi* appare evidente nel loro allestimento nella galleria di Lia Rumma a Napoli nel 1977 (fig. 5):

⁵ Questo passaggio è evidente nel catalogo della personale *Elisa Montessori Paesaggio in una stanza. Opere 1975-1985*, Roma, Galleria AAM Architettura Arte Moderna, Roma 1985, con presentazione di Francesco Moschini.

tre grandi insiemi murali, di garze, 180 x 180 cm ciascuna, con tanti cartoncini quadrati incollati leggermente distanziati. Alcuni erano coperti di trame astratte, reti, disegnate a inchiostro di china, altri erano aerofotogrammetrie. Disegni e foto formavano come dei reperti visti dall'alto, morfologie di terreni tra minerali, vegetali e... segni manuali. L'insieme era appeso su fili, staccati dal muro, e la distanza creava giochi d'ombra attraverso il tessuto (Montessori in Sauzeau, 2014, p. 30).

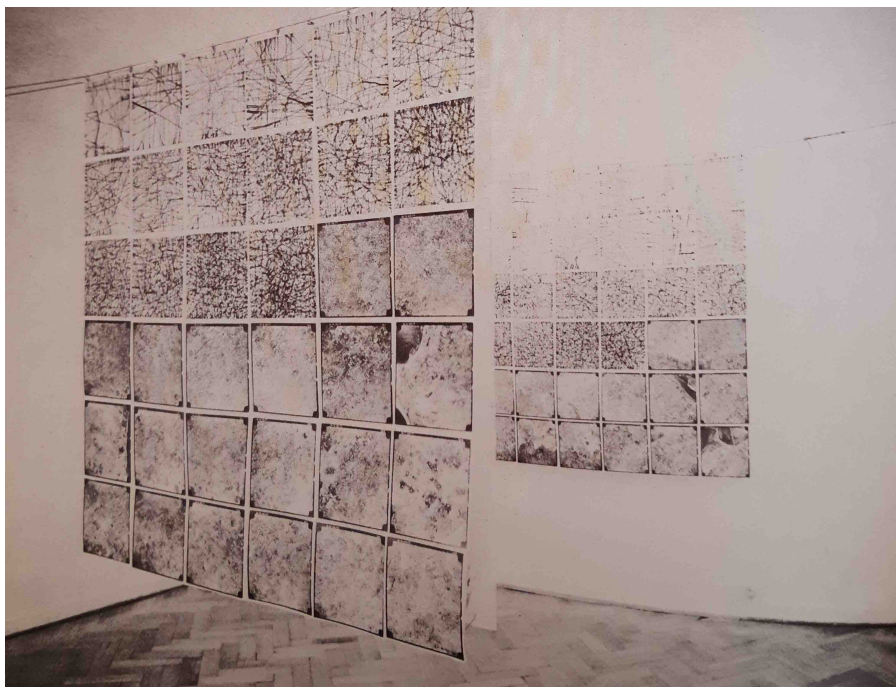


Fig. 5 - Elisa Montessori, *Tropismi*, Galleria Lia Rumma, Napoli, 1977, photo Pino Grimaldi (da *Intorno al disegno*, catalogo della mostra a cura di Italo Mussa, Il Grifone Arte, Messina 1979)

Sospesi nelle sale come oggetti tridimensionali, leggeri e reattivi alla circolazione dell'aria, i collage diventano elementi di articolazione ritmica dello spazio senza perdere la loro caratteristica grafica, il loro carattere di proposta di una relazione inedita tra carte disegnate e stampe fotografiche. Sebbene il termine "tropismo" fosse e sia tuttora utilizzato soprattutto negli studi di biologia, non sfuggiva a Annemarie Sauzeau un'altra accezione del termine, quella che rivela la cultura «poetica e musicale» di Montessori perché legata alla «monodia vocale medievale basata su segmenti minimali» (Sauzeau, 2014, p. 32), dunque di nuovo a un

aspetto che scarta dalle regole usuali della composizione e rimanda a territori poco frequentati dalla cultura figurativa contemporanea. Non è peraltro da escludere che nella scelta di un vocabolo decisamente inconsueto risuonasse anche l'eco della prima opera letteraria di Nathalie Sarraute, *Tropismes*, ([1957] 1959)⁶, in cui il termine di origine scientifica è piegato a significare un movimento interiore ai limiti della coscienza, dovuto a cause esterne.

Si è fatto riferimento al senso di contiguità con il mondo vegetale che appare in alcuni collage in cui convivono «due differenti serie di segni: segni prodotti entro il sistema dell'arte con tecniche tradizionali e segni tratti dal sistema della natura»⁷. È necessario precisare che il senso della contiguità con il vivente non appartiene solo alle opere che vedono la compresenza di disegno e fotografia, e si ritrova invece con maggiore enfasi nei fogli in cui a un piccolo ramo si affianca il suo doppio disegnato, come nella serie *Erbario* del 1976, o nelle grandi foglie di palma allestite accanto ai disegni di dimensioni contenute che ne riecheggiano o ne indagano la natura, come quelle esposte da Ugo Ferranti a Roma nel 1979⁸. Del resto, il principio di dualità può ben esercitarsi anche all'interno di un solo medium, come in un altro foglio in cui l'alternanza è tra i segni a tratti paralleli e quelli realizzati con un tratteggio incrociato, capaci di evocare per certi versi la tecnica incisoria, il tutto sempre eseguito a mano libera con uno strumento dalla punta sottile. E ancora la dualità può darsi nelle opere in cui al segno manuale si sostituisce il *ready made* di un cartone ondulato applicato su una tela quadrata, in avviendamento spaziale con tele quadrate «parzialmente ricoperte di colore nero a olio o acrilico» (Menna, 1975b); o nei grandi fogli esposti nel Palazzo Comunale di Ravenna nel 1976, nei quali si alternano le tecniche del segno, in una esplorazione della superficie sempre rispondente a

⁶ La prima edizione di *Tropismes* era uscita in realtà nel 1939 da Denoël; nel 1957 le Éditions de Minuit pubblicarono una nuova edizione con modifiche significative (la soppressione di un testo e l'aggiunta di sei nuovi), poi inclusa nella raccolta di scritti pubblicata in traduzione italiana da Feltrinelli nel 1959 con prefazione di Jean-Paul Sartre. A questa seconda edizione si fa riferimento in bibliografia.

⁷ La citazione proviene da una intervista rilasciata nel 1977 da Montessori a Mariantonietta Picone Petrusa, cit. in Sauzeau, 2014, p. 30.

⁸ La personale *Elisa Montessori* fu inaugurata il 3 maggio 1979 (Lancioni, 1995, p. 131). L'archivio della galleria Ugo Ferranti è oggi depositato al Maxxi di Roma, dove è stato oggetto di una mostra documentaria: Alicata, 2021. La mostra di Elisa Montessori non risulta documentata all'interno dell'archivio, ma il suo effettivo svolgimento è accertato tramite il cartoncino di invito, tre fotografie e un foglio di provini di Mimmo Capone, reperiti nello studio dell'artista.

una regola interna, a una cadenza grafica dal ritmo ora più serrato ora più arioso.

3.

Quando lavora ai suoi collage modulari di disegni e fotografie, Montessori è già da diversi anni impegnata nel movimento femminista a Roma, ma non, come è stato erroneamente scritto citando fonti che appaiono ora fallaci⁹, a partire dai primi incontri di Rivolta Femminile organizzati da Carla Accardi e Carla Lonzi. L'avvicinamento di Montessori al movimento femminista è avvenuto qualche tempo dopo attraverso il laboratorio della Maddalena, uno spazio al centro di Roma dove coesistevano e cooperavano la redazione della rivista "effe"¹⁰, Maddalena Teatro¹¹, e la Maddalena libri, la libreria destinata in pochissimo tempo a diventare uno dei centri propulsori del femminismo romano. Conoscendo la vasta cultura di Montessori e la sua profonda passione per la letteratura, l'approdo al femminismo attraverso la frequentazione di un gruppo legato a una libreria sembra in effetti più aderente a una fisionomia anche sociale e alla sua figura di artista, così come la successiva consuetudine con il collettivo «Donne e cultura» di via Pomponazzi; mentre è difficile immaginarla nel radicale processo di deculturazione cui aspirava Lonzi per finirla una volta per tutte con la cultura patriarcale¹². Questa differenziazione di posizioni politiche e culturali non equivale, evidentemente, a sostenere che l'impegno di Montessori e delle altre donne gravitanti

⁹ La notizia è riportata ad esempio da Marta Seravalli sulla scorta di una testimonianza, evidentemente imprecisa, di Simona Weller: cfr. Seravalli, 2013, pp. 24-25 e, per l'intervista con Simona Weller, pp. 225-226. Va detto che mettendo a confronto le memorie di molte protagoniste del tempo si percepisce, soprattutto agli inizi del movimento, una mobilità piena di curiosità e di desiderio, che giustifica ampiamente le sovrapposizioni di ricordi a distanza di decenni.

¹⁰ Come ricorda Adele Cambria (2010, p. 197), «il primo magazine femminista in vendita in edicola in Europa» uscì con un numero zero nel febbraio 1973, per poi interrompere subito le pubblicazioni e tornare come mensile nel novembre dello stesso anno. Sulla cura per la costruzione visiva della rivista, sulla collaborazione con le artiste e sull'ampio spazio riservato alle fotografie cfr. Seravalli (2013, pp. 28-36), e Iamurri (2017).

¹¹ La Maddalena Teatro era una "cantina", voluta e allestita in particolare da Dacia Maraini per le pratiche teatrali di movimento. Sull'attività teatrale di Maraini si vedano ora i saggi raccolti in Fortini (2023).

¹² Nel Manifesto di Rivolta Femminile, scritto da Carla Lonzi con Carla Accardi e Elvira Bagnotti, si legge: «La forza dell'uomo è nell'identificarsi con la cultura, la nostra nel rifiutarla» (Lonzi, 1974 [1970], p. 17).

intorno alla Maddalena fosse meno determinato o meno radicale: come è noto, il movimento delle donne ha rimesso in discussione e ribaltato in quegli anni costumi e costruzioni sociali secolari, e l'apertura di luoghi come la Maddalena ha significato una importante, anzi direi fondamentale estensione pubblica del lavoro autocoscienziale condotto nella misura dei piccoli gruppi¹³.

È in questo contesto che prendono forma le serie dei collage. A giudicare dalla riproduzione pubblicata a corredo della recensione di Annemarie Sauzeau (1977), almeno una *Morfologia* era esposta alla mostra allestita alla Galleria Giulia in occasione della presentazione del libro di Simona Weller *Il complesso di Michelangelo* (1976); se la mostra si configura come la prima esposizione storica dedicata alle artiste attive in Italia nel XX secolo (Iamurri, 2019), il contesto di aperta ed entusiasta messa in valore del lavoro delle artiste appare in plateale contrasto con le coeve posizioni di Lonzi, che proprio dalla metà del decennio aveva inasprito e ulteriormente radicalizzato le sue riflessioni sulla creatività femminile nell'ambito della cultura patriarcale, e aveva pesantemente criticato – sebbene in forma ancora privata, nel diario pubblicato tuttavia di lì a poco – figure come quella di Dacia Maraini (Lonzi, 1978, pp. 1174-1175, 3 dicembre 1975).

Ovviamente, non è da credere che le opere di Montessori circolassero solo nelle mostre di donne, allora già guardate con sospetto proprio da molte artiste che le definivano senza incertezze “mostre-ghetto”. Come si è visto, i *Fogli* erano stati esposti alla Galleria Seconda Scala, in quegli anni un punto di riferimento importante della scena romana, e al Palazzo Comunale di Ferrara; *Tropismi* e *Morfologie* erano state esposte da Lia Rumma nel 1977, come documentato anche da una fotografia ritrovata da Annemarie Sauzeau nel periodo in cui lavorava alla sua monografia sull'artista (Sauzeau, 2014, p. 28); gli studi di paesaggio e di montagne alla Galleria Forma di Genova nel 1978 e ancora altre opere da Ugo Ferranti e via via nel circuito delle gallerie di tendenza e nelle grandi rassegne come *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980*, dove Montessori

¹³ Sull'autocoscienza si vedano Lonzi, ([1972] 1974) 141-147; [Frabotta], ([1978] 2002); Boccia (1990, pp. 191-201); Cavarero (1997, pp. 79-83); Ellena (2011, pp. 117-143); Lussana (2012, pp. 32-39); Iamurri (2021). La testimonianza dell'artista su questo punto conferma l'importanza cruciale di questa pratica: «Nell'autocoscienza io ho parlato, ho preso parola. Nella condizione borghese si parlava solo se ti facevano delle domande» (Montessori, 2021). Sulla Maddalena: Cambria (2010, pp. 195-215); Stelliferi (2015, pp. 49-55); Fortini (2023).

presentava, nella sezione di pittura analitica, una «installazione di carta nera e disegno su muro» del 1974 dal titolo *Parete nera (Linee della ricerca artistica*, 1981, pp. 206 e 211); e alla Biennale di Venezia del 1982, dove nella sezione Aperto, curata quell'anno da Tommaso Trini, esponeva quattro opere di dimensioni monumentali, che sancivano il definitivo abbandono della struttura modulare e il ritorno del disegno espanso sulla superficie, libero nelle movenze e nelle declinazioni cromatiche (*Biennale Arti Visive*, 1982, p. 200)¹⁴.

Ma tornando alle opere degli anni Settanta, e alla dualità interna tra disegno e fotografia, tra segno manuale e segno meccanico, è opportuno sottolineare come nel lavoro di Montessori, come del resto nell'opera della maggioranza delle artiste italiane, è difficile se non impossibile individuare tracce esplicite della militanza femminista, come se l'autonomia del linguaggio artistico fosse ormai un dato definitivamente acquisito, e come fosse semmai una risemantizzazione della propria cifra stilistica, unitamente alla riflessione sulla condizione femminile e all'interrogazione del contesto, a lasciare eventualmente filtrare un aspetto politico, giocato tuttavia su un terreno lontano da qualsiasi caduta illustrativa o narrativa. Questo certo non esclude le domande sul proprio posto nella storia e sul confronto con una storia dell'arte fino a quel momento apparentemente popolata quasi solo da artisti¹⁵. In questo senso la pratica della fotografia da parte delle artiste, come del resto il protagonismo femminile nella performance e nella videoarte, rimanda anche al desiderio di sperimentare uno strumento meno segnato dal peso della tradizione maschile¹⁶. Nel caso di Elisa Montessori la sperimentazione tecnica, determinata o no dall'assenza di storia, si accompagna a un uso incoraggiato, come si è detto, da una confidenza con il mezzo di origine familiare. Se l'artista ha più volte affermato di non aver mai riflettuto su questo aspetto, è certo che il ricorso alla fotografia è iscritto cronologicamente negli anni Settanta, e che Montessori ha

¹⁴ Le opere esposte erano tutte disegni a carboncino, gesso e pastelli su carte telate: *Dafne*, 1981 (cm 200 x 350 e 160 x 400); *Paesaggio della Mancuria*, 1982 (cm 200 x 300); *La montagna di Seghers*, 1982 (cm 200 x 150); *Le terre dei Masai*, 1982 (cm 200 x 340).

¹⁵ Il saggio di Linda Nochlin (1971) fu tradotto in italiano da Maria Grazia Paolini: *Perché non ci sono state grandi artiste?*, "DWF", n. 4, 1976, pp. 149-157; la traduzione era accompagnata da una nota di Paolini (1976). Una nuova traduzione del saggio fu poi inclusa in Gormick, Moran ([1971] 1977). Si veda ora Trasforini, 2014.

¹⁶ La presenza massiccia di artiste in ambiti meno segnati dalla storia rispetto alla pittura è stata segnalata da Bordini (1995) fin dal suo studio pionieristico *Videoarte & arte. Tracce per una storia*. Cfr. Perna, 2013.

sempre rivendicato con decisione la sua appartenenza alla generazione che ha fatto il femminismo; salvo poi, con il suo tipico *understatement*, limitare la curiosità per la fotografia all'attenzione verso quello che definisce «un mezzo che sembrava facile, molto economico, che non esigeva spazio» (Montessori, 2021).

Come che sia, nelle composizioni degli anni Settanta giocate sul rapporto tra segno pittorico e segno fotografico, e tra supporto e superficie, il carattere della riflessione sembra inscrivere in un contesto più ampio, in sintonia da una parte con il lavoro di altri artisti sul mezzo fotografico e dall'altra con alcune esperienze pittoriche di segno concettuale, e però segnato dalla relazione tra disegno e fotografia che insieme al collage costituisce un tratto di originalità nel pur vasto orizzonte della pittura analitica.

Uno scarto notevole rispetto alla rarefazione dell'immagine ottenuta con il disegno, pur restando nella impostazione modulare a base quadrata, è individuabile in una composizione di sole fotografie: qui la dualità si esercita all'interno delle immagini nel dialogo tra le forme della vegetazione mediterranea e i particolari del corpo dell'artista, in un autoritratto per frammenti dal titolo infinitamente suggestivo di *Dafne*, oggi conservato nella Collezione degli Autoritratti degli Uffizi (fig. 6). Come conferma Montessori, per un'artista educata a Roma il nome *Dafne* evoca sempre, inevitabilmente e quasi involontariamente, *l'Apollo e Dafne* di Bernini, quella violenza voltata nel processo metamorfico, reso incredibilmente palpitante nel marmo, che trasforma la pelle in corteccia, le dita dei piedi in radici e le mani in rami (Montessori, 2021). Ma l'evocazione dell'episodio mitologico, nel quale *Dafne* per sfuggire agli ardori erotici di *Apollo* chiede aiuto alle divinità dell'Olimpo e viene trasformata in una pianta di alloro, serve in realtà per riconfermare un percorso autonomo: la *Dafne* di Montessori, grazie al gioco tagliente delle luci e delle ombre proprie e portate, non si fonde con la natura, al contrario suggerisce equivalenze e affinità segrete tra le ciocche dei capelli e il fogliame degli alberi, tra le mani e un ramo di ginepro o di fichi di mare.



Fig. 6 – Elisa Montessori, *Dafne*, 1977

I dettagli delle mani e del seno dicono la femminilità della figura, ma la frammentazione dei particolari ne rende inconoscibili le sembianze. È un autoritratto mascherato, quello di Elisa Montessori, che mostra ancora una volta come la duttilità della tecnica fotografica, qui utilizzata con l'autoscatto per i dettagli del corpo e del viso, permettesse l'erompere di una figuratività estranea alle opere in cui si alternano disegni e stampe fotografiche, e insieme una inaspettata incursione in un genere poco frequentato dall'artista come l'autoritratto. Ancora, è la fotografia che permette di portare sulla superficie di garza sottile una fisicità troppo presente per non contenere al suo interno anche una istanza politica di appropriazione e liberazione del corpo nudo, sottratto allo sguardo ero-

tizzante maschile, avvicinato con consapevole ironia alla natura ma anche reso riconoscibile nella sua identità sessuale. Se, come dice l'artista, «le donne hanno sempre per prima cosa fatto se stesse» (Montessori, 2021), *Dafne* affida allo «sguardo meccanico frontale» della macchina fotografica l'indagine sulla contiguità tra mondo vegetale e corpo umano, ma soprattutto afferma, nella restituzione frammentaria, la non conoscibilità del proprio volto (Montessori in Iamurri, 2007, p. 36).

Dopo *Dafne* – di cui esiste anche una versione minore, di circa 50 cm di lato e di sole 9 fotografie¹⁷ – e dopo la fine del decennio Settanta, la fotografia sembra lentamente scomparire dalle opere di Montessori: alla soglia degli anni Ottanta il ritorno prepotente del colore inaugura una nuova straordinaria ricerca e insieme sancisce la fine di una stagione molto ricca nella esplorazione antinaturalistica del rapporto tra codice della natura e codice della pittura, tra fragilità del supporto e assertività del modulo quadrato, tra segno pittorico e segno fotografico.

¹⁷ Questa seconda versione di *Dafne* è stata esposta in forma di installazione, accompagnata da una foglia di palma, in occasione della mostra *M/AG/MA. Body and Works in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present*, Vilnius, Lithuanian Art Museum, 14 aprile-4 giugno 2017 / Roma, Istituto Centrale per la Grafica, 25 gennaio-2 aprile 2018. Si veda Carpi De Resmini, Kreiviyté, 2018, pp. 56-57 e 247.

Bibliografia

Alicata, M. (2021), *Archivio Ugo Ferranti. Roma 1974-1985*, Maxxi Arte Collection / Quodlibet, Roma e Macerata.

Appella, G., Reale, I. (2007), *Mirko. Opere dal 1933 al 1969*, Edizioni della Cometa, Roma.

Biennale Arti Visive (1982), Edizioni «La Biennale di Venezia», Venezia.

Boccia, M.L. (1990), *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga, Milano.

Bonito Oliva, A., Corà, B. (a cura di) (1971), *7a Biennale di Parigi. Italia*, Centro Di, Firenze.

Bordini, S. (1995), *Videoarte & arte. Tracce per una storia*, Lithos, Roma.

Cambria, A. (2010), *Nove dimissioni e mezzo*, Donzelli, Roma.

Cappelletti, G. (2020), *Un cambio di passo: la partecipazione italiana alla VII Biennale di Parigi del 1971*, "Studi di Memofonte", n. 24, pp. 115-144.

Carpi De Resmini, B., Kreiviyté, L. (a cura di) (2018), *M/AIG/MA. Body and Works in Italian and Lithuanian Women's Art from 1965 to the Present*, Quodlibet, Macerata.

Cavarero, A. (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti*, Feltrinelli, Milano.

Ellena, L. (2011), *Carla Lonzi e il neo-femminismo radicale degli anni '70: disfare la cultura, disfare la politica*, 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. 117-143.

Crispolti, E. (1974), *La scultura di Mirko*, Bora, Bologna.

[Frabotta, M.G.] (1978), *Pratica dell'autocoscienza*, in Fraire, M., *Lessico politico delle donne: teorie del femminismo*, Gulliver, Milano; nuova ed. (2002), Fondazione Badaracco/Franco Angeli, Milano, pp. 95-108.

Iamurri, L. (2007), *L'impronta e il corpo / l'ombra e lo specchio*, in Iamurri, L. (a cura di), *autobiografia/autoritratto*, Palombi, Roma, pp. 31-38.

Iamurri, L. (2017), *Agnese De Donato, il movimento femminista e la rivista "effe"*, in Casero, C., Di Raddo, E., Gallo, F. (a cura di), *Arte fuori dall'arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, postmedia books, Milano, pp. 137-144.

Iamurri, L. (2019), *Femmes artistes italiennes au XXe siècle: Il complesso di Michelangelo, 1977*, "Artl@sBulletin", vol. 8, n. 1, pp. 243-254.

Iamurri, L. (2021), *Dalla parte delle artiste. Appunti su militanze femministe e storie dell'arte a Roma*, in "Palinsesti. Contemporary Italian Art On-line Journal", n. 10, pp. 130-151.

Lancioni, D. (1995), *Roma in mostra 1970-1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, Edizioni Joyce & Co., Roma.

Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980 (1981), De Luca Editore, Roma.

Lonzi, C. (1972), *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi*, in Lonzi, C. (1974), pp. 141-147.

Lonzi, C. (1974), *Sputiamo su Hegel, La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

Lussana, F. (2012), *Il movimento femminista in Italia. Esperienze, storie, memorie*, Carocci, Roma.

Menna, F. (1975a), *La linea analitica dell'arte moderna*, Einaudi, Torino.

Menna, F. (1975b), *Elisa Montessori*, Galleria d'Arte Seconda Scala, Roma.

Montessori, E. (2021), *conversazione inedita con l'autrice*, Roma, 14 aprile 2021.

Mulas, U. (1973), *La fotografia*, a cura di Paolo Fossati, Einaudi, Torino.

Nochlin, L., (1971), *Why Have There Been No Great Women Artists?*, "Art-News", vol. 69, n. 9, pp. 22-71; trad. it., (2014), *Perché non ci sono state grandi artiste?*, a cura di Jessica Perna, Castelvechi, Roma.

Paolini, M.G. (1976), *Note della storia dell'arte*, "DWF", n. 4, pp. 158-168.

Perna, R. (2013), *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, postmedia books, Milano.

Sarraute, N. (1957, *Tropismes*, Éditions de Minuit, Paris; trad. it. (1959), *Ritratto d'ignoto; Tropismi; Conversazione e sottoconversazione*, Feltrinelli, Milano.

Sauzeau, A. (1977), *Le finestre senza la casa*, "Data", n. 27, pp. 32-37.

Sauzeau, A. (2014), *Sotto il segno di Dafne. Indagine sull'opera di Elisa Montessori*, Punctum, Roma.

Stelliferi, P. (2015), *Il femminismo a Roma negli anni Settanta*, Bononia University Press, Bologna.

Trasforini, M.A. (2014), *Perché non ci sono state grandi artiste? Ovvero come stupide domande richiedano lunghe risposte*, in Nochlin, L., ([1971] 2014), pp. 5-19.

Velani, L. (2006), *La montagna di zucchero*, in Velani, L. (a cura di), *Elisa Montessori. Shanghai Blues*, Electa, Milano.

Ventrella, F., Zapperi, G. (2020), *Feminism and Italian Art in Postwar Italy. The Legacy of Carla Lonzi*, Bloomsbury, London.

Weller, S. (1976), *Il complesso di Michelangelo*, La Nuova Foglio, Pollenza.