

Il percorso italiano di Iole de Freitas, ai margini dell'arte femminista (1970-1978)

IRENE CARAVITA

Iole Antunes de Freitas nasce a Belo Horizonte nel 1945. Nella prima metà degli anni Sessanta studia design (alla Escola Superior de Desenho Industrial di Rio de Janeiro) e danza contemporanea, che pratica per quasi diciotto anni, interrompendosi solo nel 1967. Quest'ultimo è un dettaglio utile a inquadrare il ruolo chiave del corpo in tutta la sua ricerca artistica, dagli esordi ben oltre il confine cronologico preso in considerazione in queste pagine: «ancor prima di imparare a leggere, cioè prima di essere introdotta ai più istituiti codici di rappresentazione del pensiero e delle emozioni, l'artista si è trovata immersa nell'universo dove si concretizzano la forma della conoscenza del mondo e la rappresentazione della soggettività avendo come veicolo il corpo in spostamento nel tempo e nello spazio, sfiorando l'aria e la luce» (Chiarelli, 1994, p. D2). L'artista non ha ancora vent'anni quando i carri armati dell'esercito brasiliano si dirigono verso Brasilia e Rio de Janeiro, e il 15 aprile 1964 il maresciallo Humberto de Alencar Castelo Branco diventa presidente. Vengono così cancellate le forze politiche precedenti e creati *ex novo* due soli partiti, uno governativo e uno di opposizione ufficiale: il presidente assume poteri straordinari e liberalizza la persecuzione degli oppositori al regime. Iole de Freitas lascia il Brasile nel 1968 circa, insieme al compagno Antonio Dias, anch'egli artista. Viaggiano in Europa e si stabiliscono a Milano nel 1970, dove lei lavora per il gruppo Olivetti. Si affaccia al mondo dell'arte milanese attraverso l'esposizione di brevi film in Super 8 e sequenze fotografiche: l'attenzione che le riservano le critiche e curatrici Romana Loda, Anne Marie Sauzeau Boetti e Lea Vergine, unitamente alla sua partecipazione a mostre come *Magma* (1975), la collocano in quel contesto che, nella seconda metà del decennio, si interroga sulla relazione tra arte e femminismo, tra artiste e mondo dell'arte. È sembrato preferibile, tuttavia, utilizzare la parola "margini" nel titolo, poiché dare forma, voce

e corpo alle istanze femministe non è il principale obiettivo delle opere di de Freitas. Non è un'artista militante, sebbene le sue creazioni raccontino «un'idea femminista del mondo» (Muzzarelli, 2021, p. 42). Chiuso il periodo italiano si allontana da queste tematiche, tanto da non parlarne volentieri¹, eppure trova perfettamente posto nell'ampio e diversificato gruppo di artiste che lavorano a partire dal proprio corpo rivendicando per sé stesse la libertà di proporre nuove rappresentazioni, autonome da condizionamenti e tabù sociali. Il suo sguardo analitico restituisce al pubblico i risultati di un'indagine del Sé, in rapporto con pochi oggetti simbolici come gli specchi e il coltello, del quale viene valorizzata la superficie metallica riflettente, più della funzione potenzialmente violenta. Come sottolineava già vent'anni fa Elena Di Raddo (2003, p. 83), è piuttosto voluminosa la quota di arte femminile degli anni Settanta che sviluppa un profondo interesse per le «microstorie», lo scorrere quotidiano, la temperatura intima e privata del proprio corpo, di ambienti e gesti.

L'esordio

I due giovani brasiliani arrivano a Milano nel pieno della strategia della tensione, anni caratterizzati dalla progressiva intensificazione di attentati e altre forme di violenza, mirate a destabilizzare la popolazione italiana attraverso la paura, indebolendola e allontanandola dalla vita politica attiva. Sono i giorni che seguono la strage di Piazza Fontana del 12 dicembre 1969, la morte dell'anarchico Giuseppe Pinelli e il processo che ne conseguì, scanditi dalle tumultuose manifestazioni operaie e studentesche. Parallelamente la città è animata da una grande vitalità culturale, arrivano nel capoluogo lombardo galleristi e artisti stranieri, attirati dall'Accademia di Belle Arti di Brera e dal clima di apertura e possibilità. Tanti artisti scelgono di porre l'accento sul ruolo sociale e sul valore ideologico delle loro opere, sulla capacità di smuovere riflessioni e coscienze, attivare battaglie e rivoluzioni. In questa atmosfera febbrile, tante artiste indagano con coraggio temi, tabù e strutture che regolamentano il loro ruolo nella società, mutato poco sensibilmente anche dopo le rivoluzioni sessantottine, che pure hanno aperto la via alla conquista di nuovi diritti².

¹ In una conversazione con chi scrive (2022).

² Sono gli anni in cui vengono approvate la legge sul divorzio (riconfermata da un referendum) e sull'aborto, viene de-penalizzata la pubblicità degli anticoncezionali, sono aperti asi-

De Freitas inizia a dedicarsi all'arte nel 1971, ma espone i frutti del suo lavoro solo a partire dal 1973. Il suo esordio avviene in una stanza della galleria Diagramma, sita in un appartamento al terzo piano di un grande palazzo nel cuore di Brera³. De Freitas vi presenta due film, *Elements* e *Light works*, entrambi del 1972, della durata di circa 5'30", in Super 8 a colori e con traccia sonora (fig. 1). Prima di puntare apertamente il videoregistratore o la macchina fotografica verso il suo stesso corpo, la giovane artista si prepara, sperimenta il metodo e raffina la tecnica immortalando ombre, luci e riflessi che creano immagini quasi astratte. *Elements* è il suo primo film noto, e mostra il suo corpo, ancora irriconoscibile, entrare in contatto con diversi elementi, accompagnato da parole pronunciate dall'artista e dai rumori dei suoi gesti. «Il corpo visto come materia, la pelle come buccia, sostanze che si trasformano, si muovono, si alterano come l'acqua o il mercurio. Il punto principale è la trasformazione fisica delle sostanze, solidi o liquidi: un'immersione nel comportamento dei materiali» (Canongia, 1980, p. 13). Il successivo *Light works* racconta la dualità tra esterno e interno, contrapponendo ad una stanza chiusa i suoni che provengono dalla strada. Nello stesso periodo l'artista realizza un altro video, *Exit* (4', 1973), sempre in Super 8 a colori, che però viene esposto solo nel 1977 presso lo Studio Marconi, sempre a Milano. È girato tra New York e il capoluogo lombardo, dove è stato concluso, e a differenza degli altri due è narrativo e autobiografico. Infatti, ritrae una situazione realmente avvenuta, nel loft dove de Freitas e Dias alloggiavano a New York, che viene minuziosamente ripreso. Il video finisce con un'inquadratura del coltello, oggetto ricorrente nelle opere di quel periodo, che taglia in verticale un lenzuolo appeso. Parlando del video, de Freitas dichiara: «una sofferenza molto intensa: ero seduta e ho visto d'un colpo tutto lo spazio diagonale della stanza, che era lunghissima. Capita a volte che riesci a impadronirti di uno

li nido per agevolare le madri che lavorano, che sono tutelate da una nuova legge. Vengono inoltre aperti i primi consultori familiari e approvato il nuovo diritto di famiglia che stabilisce la parità giuridica di entrambi i genitori: il padre non è più il capofamiglia. Infine, vengono abrogati il matrimonio riparatore e il delitto d'onore.

³ Presso la galleria Diagramma, fondata a Milano da Luciano Inga-Pin nel 1969, non era inusuale l'esposizione di video e film. Nel 1971 è inaugurata la cosiddetta Video Saletta di Contro Informazione, con il supporto e la collaborazione di Luciano Giaccari e Maud Cerioti dello Studio 970.2 di Varese (cfr. Boyer, 2021, p. 83, Caravita, 2022, p. 141). La galleria è frequentata, in quegli anni, da un piccolo drappello di artisti sudamericani: oltre a de Freitas e Dias anche Luis Camnitzer e Liliana Porter vi fanno passaggi frequenti (Caravita, 2022, p. 142).

spazio, per un attimo. Ho capito quella stanza, fino alla porta. Dopo l'unico modo che ho avuto di... scaricare questa esperienza è stato con questo lenzuolo, attraverso lo spazio. L'ho ripercorso sfregiandolo» (Sauzeau Boetti, 1975b, p. 52). Le riprese sono libere e casuali, poi organizzate durante il montaggio. Anche quando inizia ad essere ella stessa il soggetto delle immagini, de Freitas ancora per qualche tempo organizza la sequenza solo in un secondo momento. Intorno al 1974 mette a punto il metodo di lavoro che prevede una fase propedeutica alla ripresa, con la progettazione minuziosa dei gesti poi replicati davanti all'obiettivo: ogni fotografia o ripresa verrà dunque immaginata prima dello scatto, pensata con un ruolo preciso nella sequenza.

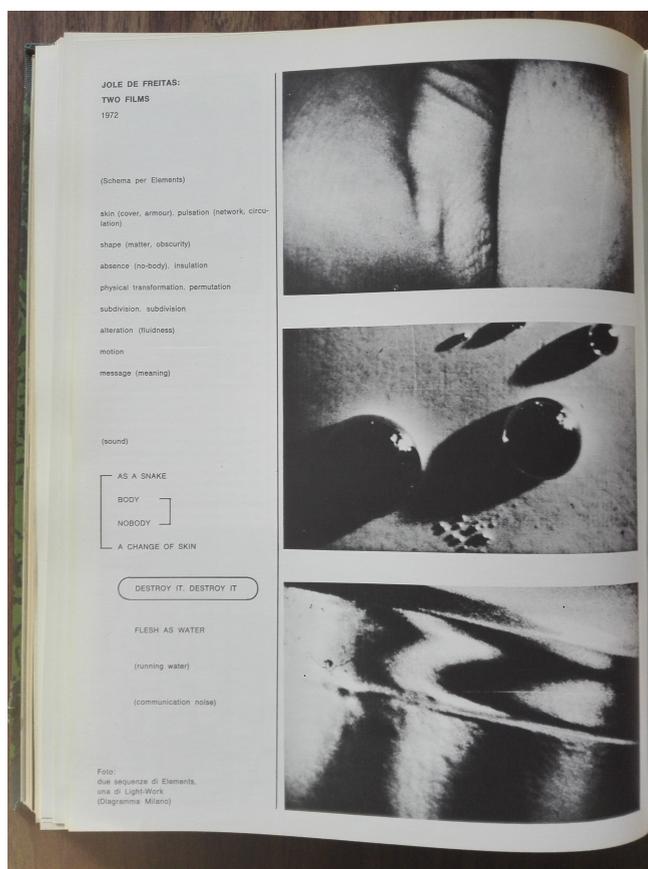


Fig. 1 – Iole de Freitas, due fotogrammi da *Elements* e uno da *Light works*, 1972

La valenza ideologica e politica dei mezzi di comunicazione di massa è largamente dibattuta negli anni in cui de Freitas si affaccia al mondo dell'arte, lavorando con video e fotografia. Negli anni Sessanta, con la presenza sempre più massiccia degli apparecchi televisivi nelle case private nel mondo occidentale, il fenomeno sta iniziando ad assumere dimensioni che giustificano le preoccupazioni e le domande a proposito della sua capacità soporifera sulle coscienze. Gli spettatori domestici, passivi, rimangono incoscienti della dimensione fisica e concreta della realtà, e delle sue condizioni socio-politiche: la televisione li ha tolti dalle piazze. Le indagini semiologiche sui media compiono i primi passi proprio in questi anni, e tra il 1967 e il 1969 la televisione entra anche nel mondo dell'arte, con gli Stati Uniti in prima fila. Per fare qualche esempio seminale, ricordiamo la mostra *Tv as a Creative Medium* (1969), organizzata dal gallerista Howard Wise, occasione in cui Nam June Paik e Charlotte Moorman mettono in scena *Tv Bra*, opera in cui corpo e tubo catodico coincidono. In questo caso lo strumento non è passivo, ma il suo funzionamento diventa un punto centrale nella costruzione dell'opera. In altra direzione si muove l'artista statunitense Bruce Nauman, che si filma mentre compie gesti banali e quotidiani, come in *Walking in an Exaggerate Manner around the Perimeter of a Square* (1968). Di Nauman il critico italiano Germano Celant (1977, p. 35; cfr. anche Grazioli, 2000, pp. 255-264) scrive che «vede nell'uso televisivo il sorgere graduale di una riflessione concreta sulla complessa fisicità del proprio status corporale». Fotografia, video e televisione sono strumenti usati in virtù della loro capacità di appiattire la terza dimensione, trasformando un corpo in un fenomeno puramente visuale, avulso da ogni rapporto fisico e spaziale con gli spettatori. De Freitas trova posto in questo orizzonte teorico e sperimentale, prendendo parte al gruppo di artisti e artiste⁴ che fanno dell'opera d'arte ciò che succede davanti alla telecamera, o alla macchina fotografica, chiaramente sfruttando la malleabilità degli strumenti tecnologici per restituire azioni private e solitarie. Nonostante i suoi lavori possano ricordare la documentazione di performance, grazie alla loro relazione con il corpo e il suo passato da

⁴ Sono numerose le artiste che negli anni Settanta si sono servite dei nuovi media soprattutto in relazione alla rappresentazione del corpo. Gli studi televisivi, le agenzie fotografiche o le redazioni dei quotidiani sono alcuni dei contesti di lavoro più accessibili alle donne, sebbene con ruoli di contorno (cfr. Di Raddo, 2003, pp. 79-85). Divenire autrici di fotografie e video le vede impegnate in una sfida storica all'appannaggio tutto maschile della tecnica (cfr. Casero, 2021, p. 27).

danzatrice, in realtà de Freitas non mette mai in scena azioni pubbliche⁵: al contrario porta avanti un lavoro il cui la solitudine di fronte alla camera è programmatica e importante. Precisa lei stessa, infatti, che la percezione di qualcun altro muterebbe completamente il significato psicologico della situazione preparata (de Freitas citata in Vergine, 1974b, p. n. n.). Quindi, sebbene il corpo non sia uno strumento di lavoro neutro, anzi, come ribadisce la critica Sônia Salzstein (2000, p. 52) «è un elemento strutturante, tocca temi legati all'identità femminile e all'organizzazione della propria immagine corporea», de Freitas sembra volerne in qualche modo sublimare i valori più fisici (il senso tattile, il peso, l'odore, la mobilità anche imprevedibile) attraverso rappresentazioni analitiche che lo registrano, limitandone movimenti e percettibilità, e restituendo immagini *fredde*⁶.

Dopo la mostra a Diagramma, de Freitas prosegue la sua carriera senza collocarsi con rigidità in una tendenza. Infatti, durante il resto del decennio la si ritrova tanto in quelle mostre che portano avanti indagini sul video e il cinema come strumento per gli artisti⁷, quanto nelle collettive dedicate alla fotografia⁸ o alla Body art⁹, fino a partecipazioni alle prime mostre italiane aperte esclusivamente ad artiste.

⁵ In una conversazione con chi scrive (2023).

⁶ Utilizzo il termine nell'accezione che ne dà Marshall McLuhan (1967, pp. 31-42, 339-340), che per "media freddi" intende quei canali di comunicazione, come telefono o televisione, che forniscono una bassa quantità di dettagli e pertanto chiedono maggiore attività dell'utente per colmare le lacune del messaggio – linguistico o visivo che sia, rispetto ai "media caldi" come la fotografia.

⁷ Per esempio, *Nuovi media*, quattro giornate organizzate presso il Centro Internazionale di Brera (1974), e la citata *L'occhio dell'immaginario* (GAM, Torino, 1978). Inoltre, per restare nell'ambito italiano, Vittorio Fagone, che in quegli anni cura sia *Arte e cinema* (Centro Internazionale di Brera, Milano, 1977) sia *Camere incantate* (Palazzo Reale, Milano, 1980), sembra proporsi di raccogliere un catalogo del cinema d'artista in Italia, e non dimentica mai di includere de Freitas, la quale trova posto anche in una rassegna dedicata specificatamente ai videotape e film d'artista brasiliani, curata da Antonio Dias e Ligia Canongia sempre per il Centro Internazionale di Brera, dal titolo di *Quasi cinema* (Milano, 1980).

⁸ Ancora, nel 1973, de Freitas cura la mostra *Fotolinguagem* per il Museo di Arte Moderna di Rio De Janeiro, collettiva in cui riunisce Duane Michals, Annette Messenger e Christian Boltanski, tra gli altri. Prende invece parte come autrice alle collettive italiane *Campo dieci* (galleria Diagramma, Milano, 1975), *Special on Photoworks* (Flash Art/Galleria Il Milione, Milano, 1975), *La fotografia come strumento per l'artista* (SICOF, Milano, 1975), *Foto & idea* (Nuova Galleria Comunale d'Arte, Parma, 1976) e *Fotografia come analisi* (Teatro Gobetti, Torino, 1977).

⁹ In particolare, *Körpersprache* (Francoforte e Berlino, 1975) e *Corpo e figura* (Permanente, Milano, 1977).

La relazione con il femminismo

Gli strumenti di lavoro favoriti da de Freitas al suo esordio, la fotografia e il video, sono media associati in modo molto stretto alle pratiche femministe degli anni Settanta, per diverse ragioni. Sono piuttosto diffusi in generale in quegli anni, quali fondamentali ausili alla documentazione di performance, visualizzazioni rapide ed economiche di progetti concettuali e canali privilegiati di riflessione sulle dinamiche della comunicazione e del consumismo. Della fotografia è anche apprezzato il valore scientifico, la sua capacità di bloccare lo scorrere dell'esperienza e permetterne l'analisi, e la sua invenzione relativamente recente, che ne fa una tecnica ancora poco inserita nelle rigide maglie delle strutture socio-culturali e del mondo dell'arte. Infine, non è affatto marginale nella scelta della fotografia da parte di tante autrici, sia fotografe sia artiste, l'obiettivo di costruire immagini alternative di sé e del mondo femminile in generale, contro le icone e i cliché proposti dalla comunicazione di massa attraverso i programmi televisivi, le pubblicità sulle riviste e i film. La studiosa Cristina Casero (2015, p. 9; cfr. 2021, pp. 24, 26) scriveva già alcuni anni fa che la fotografia, in mano alle artiste e fotografe, diventa un canale particolarmente efficace per condurre indagini sul sé, conoscersi e raccontarsi attraverso le immagini, contrastando i canoni visivi codificati. È proprio in questo frangente che si colloca il lavoro di de Freitas, condotto attraverso l'analisi delle superfici del suo stesso corpo, delle sue forme e la loro mobilità. «Non so se si tratta di ricerca d'identità» afferma l'artista in conversazione con la critica d'arte Anne Marie Sauzeau Boetti (1975b, p. 51), però prosegue: «so che per avere rapporti con me stessa e con il mondo devo *prima conoscermi*. Più mi conosco più questi rapporti crescono. Non è solo auto-coscienza, è coscienza e basta, il primo passo è nello specchio, il primo rapporto; per il passaggio a *un'altra conoscenza più sottile*». Rispetto ai modelli culturali trasmessi dai mass media de Freitas dichiara esplicitamente come, dal suo punto di vista, blocchino le donne e distorcano la comunicazione, concludendo:

È così importante la ricerca di me stessa, questa coscienza, questi atteggiamenti culturali, sono dei piccoli muri, che non portano da nessuna parte, dei paraventi. Il bisogno di una donna ha qualcosa di *particolarmente urgente*. Per arrivare a questa conoscenza, deve eliminare, arrivare al punto. È un bisogno. Come sentire che non c'è tempo da perdere. Riesci a rompere le barriere nel momento in cui più senti che ti si sta ostruendo la via. Ti si chiude un territorio di cui hai

bisogno. Anche gli uomini vivono questo processo, ma storicamente ha più urgenza, è più drammatico, nelle donne (de Freitas citata in Sauzeau Boetti, 1975b, p. 53, corsivo nel testo originale).

Il suo stesso corpo assurge di volta in volta a metafora di un valore personale. Per esempio, nell'opera fotografica *Roots - 27 years old* (fig. 2) le sue radici trovano espressione visiva in una sequenza di due fotografie dei suoi piedi. È un lavoro in cui de Freitas sembra voler affermare la propria autonomia, *io sono le mie radici*, messaggio che si espande da una dimensione di auto-affermazione ad una più storica e politica, considerando lo sradicamento territoriale e l'esilio a cui l'artista è andata incontro all'inizio del decennio. Parlando di quest'opera, de Freitas segnala l'importanza delle date: ogni suo lavoro è un anello di una catena che tiene traccia e documenta lo sviluppo della sua individualità, attraverso l'analisi personale (cfr. Venturi, 1974, p. 18). Per tutte queste le ragioni, de Freitas viene notata da critiche d'arte e curatrici molto coinvolte, in quegli anni, dalle problematiche relazioni tra produzione artistica, artiste e rivendicazioni socio-politiche del movimento femminista. Tra i primi contributi a lei dedicati spicca quello firmato da Barbara Radice, che torna in più occasioni sulla sua opera durante il 1974. Ciò che scrive di de Freitas appare formalmente in contraddizione con una lettera indirizzata ad un'altra artista che lavora a Milano negli stessi anni, Libera Mazzoleni, con la quale Radice polemizza, in virtù di una posizione piuttosto distaccata dalle battaglie femministe: «io me ne infischio dei maschi e delle femmine, mi interessano più le persone e sono convinta che certe rabbie, sacrosante, e certe ribellioni, sacrosante, valgono più se messe in atto senza tanta rabbia e con un poco di freddezza» (Radice citata in Perna, 2019, p. 81). Senza voler qui aprire qui un confronto tra l'opera di de Freitas e Mazzoleni, è interessante mettere in luce la diversa posizione assunta dalla voce critica di Radice, scrivendo di opere esplicitamente legate al genere delle loro autrici. Se con la lettera a Mazzoleni, Radice finisce per dare voce al diffuso disinteresse per le implicazioni politiche, culturali ed economiche che nascono dal considerare lo scarto della differenza di genere nella critica d'arte (Perna, 2019, p. 82), appena l'anno prima dimostra, scrivendo lungamente delle opere di de Freitas, un diverso atteggiamento, forse in virtù di lavori che, per quanto difficilmente epurabili dalle rivendicazioni femministe, più facilmente entrano in quella categoria di "freddezza" auspicata dalla giornalista. Ciò premesso, Radice (1974a, p. 80) firma uno dei più corposi

tra i contributi critici inerenti all'artista brasiliana, e lo apre così: «Eva fino ad un certo punto è stata la costola. Poi si è detto basta e lo si è detto in molti modi, con più o meno efficienza e buon senso» proseguendo poi con dichiarazioni che la collocano nel clima di pensiero della differenza. La chiave di volta è, per Radice, il distacco emotivo con il quale si cerca l'autonomia dai modelli sociali tradizionali, sfavorevoli al genere femminile, e si porta avanti l'autoanalisi, che diventa lo strumento per consolidare le proprie basi. Iole de Freitas nel 1975 si sta ancora occupando di sé, del suo corpo, conoscendolo e riconoscendolo attraverso la tecnica dell'autoscatto: per realizzare gli autoritratti si contorce come in una danza, tra specchi e obiettivi fotografici. Radice si sofferma infine sul coltello, primo strumento culturale, aggressivo, che intrude lo spazio intimo creato da Freitas intorno a sé (fig. 3). Sempre nel 1974, l'anno in cui il discorso sulla Body art deflagra a Milano, la critica d'arte Lea Vergine (1974b) firma il volume *Il corpo come linguaggio*, in cui, su una sessantina di artisti menzionati, non si contano che nove artiste¹⁰. Tuttavia, de Freitas è inclusa, in virtù della sua necessità di *mostrarsi* per *essere*. Precisamente, secondo Vergine, essa entra nella categoria delle «compiacenze mimetiche» (Vergine, 1974b, p. 30), in particolare tra quegli artisti che trovano conforto nell'identificazione speculare, come anche Lucas Samaras, Antonio Trotta e la danzatrice Joan Jonas, allieva di Trisha Brown (anch'essa inclusa nell'antologia). Come Narciso si proietta fuori di sé per amarsi, così de Freitas ricerca sé stessa e la propria coordinazione motoria negli specchi, nel coltello, attraverso l'obiettivo della macchina fotografica o della videocamera. L'io si falsifica nello sdoppiamento, o è solo raddoppiato? Le opere dell'artista brasiliana sembrano vivere nella tensione di questi transfert e identificazioni proiettive. Nel piccolo gruppo di artiste selezionate, oltre a Brown e Jonas che danzano, è largamente condivisa la scelta di media e tecnologie della comunicazione: Rebecca Horn e Valentina Berardinone propongono dei film, mentre si rivolgono alla fotografia Ketty La Rocca, Annette Messager, Gina Pane e Katerina Sieverding. Per quanto in alcuni casi il momento performativo sia il focus del progetto, è la sua documentazione il solo canale per prolungarne la vita e la diffusione. A questo proposito de Freitas è salda nel preferire il termine

¹⁰ Per il primo, maggiore, contributo di Vergine a sostegno delle artiste donne si deve aspettare *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, mostra organizzata presso il Palazzo Reale di Milano nel 1980, con il patrocinio delle istituzioni.

“registrazione” per quanto riguarda i suoi lavori, contro “documentazione”.



Fig. 2 – Iole de Freitas, *Roots – 27 years old*, 1972



Fig. 3 – Iole de Freitas, *Duelo*, 1973 (dett.)

L'anno successivo de Freitas è invitata dalla gallerista e curatrice Romana Loda¹¹ a prendere parte a *Magma*, la seconda mostra collettiva che dedica a sole donne, insieme a diverse altre artiste appena menzionate. A differenza della precedente *Coazione a mostrare* (1974), caratterizzata da una prospettiva storica, *Magma* presenta trentasei artiste emergenti, divise in due sezioni, intitolate *Le ultime tendenze* e *La donna: condizione/protesta*. Inclusa nel primo gruppo, de Freitas espone delle fotografie (fig. 4). La prima la mostra di spalle, davanti ad uno specchio

¹¹ Della mirabile attività di Loda per la diffusione e il sostegno dell'opera di artiste donne si è occupata alcuni anni fa la studiosa Raffaella Perna (2015), sottolineando la sua attenzione particolare per le pratiche legate al corpo.

che ne rivela il viso; un coltello le punta la gola ma non viene catturato dalla superficie riflettente. Il coltello fantasma rompe il patto di fiducia della fotografia con il suo pubblico, fallendo nella rappresentazione scientifica del reale. Il volto dell'artista è cupo, la bocca serrata, ma non sembra spaventata. La seconda fotografia mostra solo la sua mano, che regge il coltello davanti a due superfici specchianti sovrapposte: anche in questo caso la rappresentazione è deformata rispetto alle aspettative. Sono immagini che mettono in dubbio la capacità della fotografia di aderenza al vero, nella mancanza di coincidenza tra la realtà e il suo riflesso. Accanto alle immagini leggiamo che questa deformazione implica un lucido e attivo processo di autoanalisi e approfondimento delle condizioni della donna e dell'artista nella società (Loda, 1975, p. 26). Lavorano a partire dal proprio corpo altre artiste coinvolte, come Sieverding, che si esprime con azioni performative, poi fissate con videotape e sequenze fotografiche. Il focus è sulle qualità psicosomatiche, sul trasformismo e l'ambiguità tra i sessi; non prescinde dall'azione pubblica, a differenza di de Freitas. Si collocano in questo canale completamente performativo, sebbene poi restituito da fotografie, altre due artiste incluse, Marina Abramović e Franca Sacchi. Invece, riportando l'accento sulla rappresentazione del corpo attraverso il medium fotografico, de Freitas è affiancata da Messenger, che espone parti del ciclo *Collectioneuse*, come *La femme et la jeune fille par Annette Messenger Truqueuse* (1974), in cui due fotografie di corpi femminili nudi sono ritoccati dall'artista con un tratto nero, che ne ridisegna le forme, come correggendole. Frammenti del corpo di Ketty La Rocca sono riprodotti su una pellicola che ricorda le lastre e le radiografie mediche. L'artista le modifica aggiungendo a penna la parola inglese "you", dando vita ad un'opera dal forte valore autobiografico, carattere che condivide con de Freitas. Similmente contaminato con il linguaggio e la scrittura è il lavoro di Tomaso Binga (all'anagrafe Bianca Pucciarelli Menna), che in occasione di *Magma* presenta una serie di autoritratti in cui mima con il suo corpo nudo l'alfabeto: «Il corpo nudo esibito contro l'occultamento della fisicità, contro l'astrazione. [...]. Non vogliamo più sentirci entità astratte, ma PERSONE fisicamente, socialmente, politicamente umane», afferma Binga nel suo spazio in catalogo (Loda, 1975, p. 15), esplicitando tutta la carica militante del suo lavoro. Rispetto al gruppo riunito da Romana Loda, de Freitas mostra uno sguardo molto introverso, realizzazioni criptiche e un'espressione delle istanze femministe diluita in una dimensione individuale.



Fig. 4 – Iole de Freitas, *Untitled*, 1973

Non appena vengono organizzate le prime mostre dedicate *esclusivamente* ad artiste, si delinea la questione della ghettizzazione delle stesse autrici in questo sistema separatista. Se da un lato è largamente condivisa la necessità e l'urgenza di ridare spazio alle artiste, tanto storiche quanto emergenti, d'altro canto è meno pacifico il dibattito sulle modalità. A questo proposito, Loda stessa «solleva dubbi sull'opportunità e il valore stesso delle mostre di sole donne, prendendo le distanze sia dalle manifestazioni creative del movimento femminista» racconta Raffaella Perna (2015, p. 149), che conclude come la sua visione sia sintomatica della situazione italiana, dove il rapporto «difficile e irrisolto tra il mondo dell'arte e la militanza femminista» coinvolge anche le critiche e le artiste più vicine al movimento. La posizione di de Freitas sul tema è incarnata dalle sue opere e dalla loro ricezione critica, più che da dichiarazioni ideologiche esplicite. Prima e dopo *Magma* prende parte ad altre diverse mostre che valorizzano la presenza femminile nel mondo dell'arte contemporanea, in Germania e in Italia¹², ma non

¹² Per fare qualche esempio prende parte ad una data del ciclo *Pas de deux* (1977), iniziativa a cura di Anne Marie Sauzeau e Gian Battista Salerno, che si svolge presso la Galleria La Salita di Roma, in quattro giornate dell'agosto 1977, ognuna dedicata ad una coppia che

categorizza la sua opera esclusivamente come “arte femminista”, o “femminile”. In generale, i suoi lavori attirano contemporaneamente diverse etichette, eppure non trovano piena coincidenza in nessuna.

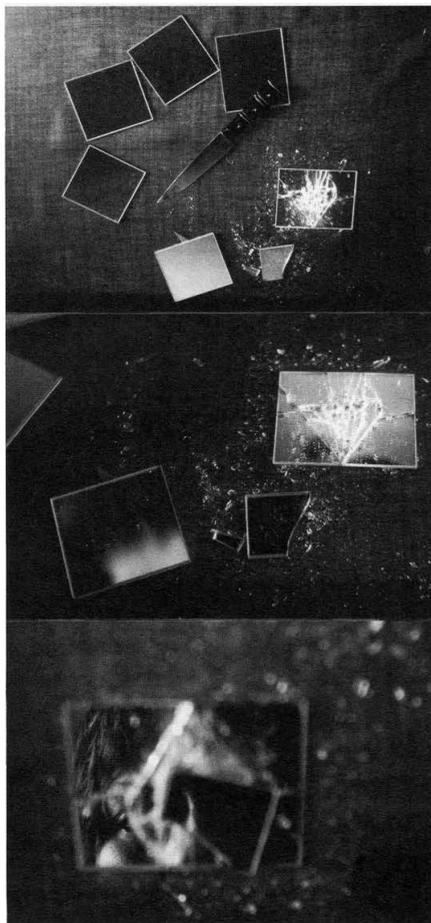


Fig. 5 – Iole de Freitas, *Glass pieces, life slices*, 1975 (dett.)

compie metaforicamente un passo a due. Aprono le danze Lisa Montessori e Francesco Clemente (martedì 9), seguiti da Berty Skuber e Alighiero Boetti (giovedì 11), Amalia Del Ponte e Sandro Chia (martedì 16), fino ai milanesi Iole de Freitas e Luciano Fabro (giovedì 18). Un'altra occasione è *Frauen in der Kunst* alla Neue Gesellschaft für Bildende Kunst di Berlino (1980). L'associazione, il cui nome si traduce in *Nuova società per le belle arti*, nasce nel 1969 con l'intento di sostenere le ricerche artistiche più sperimentali, giovani e impegnate. Tuttavia, il primo supporto ad artiste donne in un'ottica femminista si data al 1977, anno della mostra storica, quasi un inventario, *Künstlerinnen International 1877-1977*.

Sebbene si muova per lo più in Europa per tutto il decennio, de Freitas è già nota oltreoceano. «Ogni artista che cerca di districare la sua espressione personale e un femminismo universale dagli stili e dai pregiudizi di una cultura maschile sta intraprendendo un'impresa rischiosa e coraggiosa» dichiara la critica statunitense Lucy Lippard (1976a, p. 7) nell'introduzione della raccolta *From the center*, dove include il saggio *The Pains and Pleasures of Rebirth: Women Body Art*¹³. Si tratta di un sintetico *carousel* di artiste che hanno scelto il proprio stesso corpo come strumento per dare forma alla propria pratica artistica. Lippard include de Freitas (1976a, p. 137), soffermandosi sull'uso che fa del coltello, che a suo parere vuole combattere l'archetipica paura femminile dell'oggetto fallico, brandendone uno lei stessa in «meravigliose e criptiche fotografie, talvolta accompagnate da frammenti del suo corpo visti in frammenti di specchio, come cornice sul pavimento». Eppure, sarà la stessa artista a demistificare questa lettura del coltello, spiegandolo come oggetto che ferisce ma per aprire a nuove visioni e conoscenza¹⁴. Arrivando verso la fine del decennio, appena prima del rientro in patria dell'artista brasiliana, Vergine organizza la mostra *Corpo e figura* (1978); è una collettiva mista, non esclusivamente femminile, anzi, Franca Sacchi e de Freitas sono le uniche artiste incluse. Quest'ultima espone *Glass pieces, life slices* (1975). Si tratta di un'opera chiave della sua carriera nella seconda metà del decennio, installata in diverse occasioni fino ai primi anni Ottanta (figg. 5, 6, 7). Nelle pagine di pubblicazioni che ne parlano, compare spesso una poesia-sceneggiatura con la quale l'artista stessa descrive il movimento della macchina da presa. Recita:

Io, il centro / fissata in un asse, / giro intorno a me stessa / come una ballerina. / I piedi sono appoggiati / a un punto per terra. / La parte superiore del corpo / si muove indipendentemente, / mentre la camera / gira intorno a me / in senso longitudinale. / Partendo dai piedi, / sale in direzione della testa, / sfiorandola. / Scivola giù un'altra volta / seguendo il corpo. / Gira un angolo e / accompagnando il braccio / raggiunge la mano. / Allora, ritorna / al punto di partenza per terra, / adesso limitato, circondato, / da una catena di specchi. / L'immagine del corpo è / duplicata, invertita, ripetuta. / Un piede si alza, / si

¹³ Comparso anche sulla rivista "Art in America" (Lippard 1976b).

¹⁴ Si può mettere in relazione con la lametta usata dall'artista francese Gina Pane nella sua performance *Anziona sentimentale*, che ebbe luogo proprio presso la galleria Diagramma di Milano il 9 novembre 1973, appena qualche mese dopo la presentazione dei due film di de Freitas.

muove dentro il cerchio / creando un movimento circolare / che si riflette / nei pezzi di specchio. / Lentamente, alzo uno di loro. / L'immagine rispecchiata, / mentre viene su, / nasconde il resto del corpo / e raggiunge il viso. / Questa superficie / copre le sottostanti. / Il corpo è frantumato, / ripetuto, moltiplicato. / Una parte, un pezzo di specchio / un'altra superficie ancora, / migliaia, tutte ingoiate. / Allora, iniziò il viaggio / dentro me stessa (de Freitas, 1978, p. n. n.).

Come il corpo è «frantumato, ripetuto, moltiplicato» così il testo che racconta l'opera si spezzetta in tanti versi brevi, che descrivono la danza con cui la macchina da presa e l'artista ruotano l'una intorno all'altra, riportando sempre l'lo a contatto con i suoi riflessi. Secondo Lippard (1978, p. n. n.) è proprio questa tensione psicologica, questa riflessione esistenziale, a distinguere le opere di de Freitas dalla Body art minimalista. Gli specchi, sia rotti sia tagliati in modo regolare, sono forse gli elementi più significativi delle sue opere di quegli anni: i molteplici aspetti che l'lo può assumere si rivelano nella frammentazione del corpo nei riflessi che appaiono su in ognuno dei sette specchi usati (Canongia, 1980, p. 13). In conversazione con Sauzeau Boetti (1975b, p. 50) de Freitas lamenta, per esempio, un periodo senza contatto con lo specchio, presa da sviluppo di fotografie, montaggi, mostre, e «finalmente quando mi sono di nuovo guardata allo specchio, che bello, che calma», e in un altro punto lo definisce «mio amico» e addirittura «mia madre», sottolineando la radicalità della rinascita vissuta analizzandosi, guardandosi in profondità. Ancora, è sempre Sauzeau Boetti a citare degli appunti che l'artista ha portato già scritti, e legge:

Il corpo è una cosa fuori da me, indipendente. Lo critico e lo capisco, è come un *corpo-buccia*, autonomo, ma che non si stacca. Io sono lui, queste esperienze sono io che alla fine dei conti lo subisco. Anche se do ordini a me stessa. Come se ordinassi tutte queste cose che subisco. Sono io che ho passato tutto quel tempo nell'oscurità (il vetro frantumato in pezzi, l'atto di frantumare, uno specchio per ferirsi). Glass pieces, mirror pieces, life pieces, life slices (fette di vita) (Sauzeau Boetti, 1975b, p. 52).

Oltre al proprio corpo, e allo specchio, l'altro elemento costitutivo di questa triade di base per il lavoro di de Freitas è il coltello, che deve essere visto non tanto come gesto violento, masochista, o simbolo sessuale, quanto più come la porta attraverso cui si accede alla consapevolezza: infatti l'artista non lo usa mai per ferire sé stessa, ma

per tagliare lenzuoli, creando porte e passaggi, o come ennesima superficie riflettente (cfr. Sauzeau Boetti, 1976).

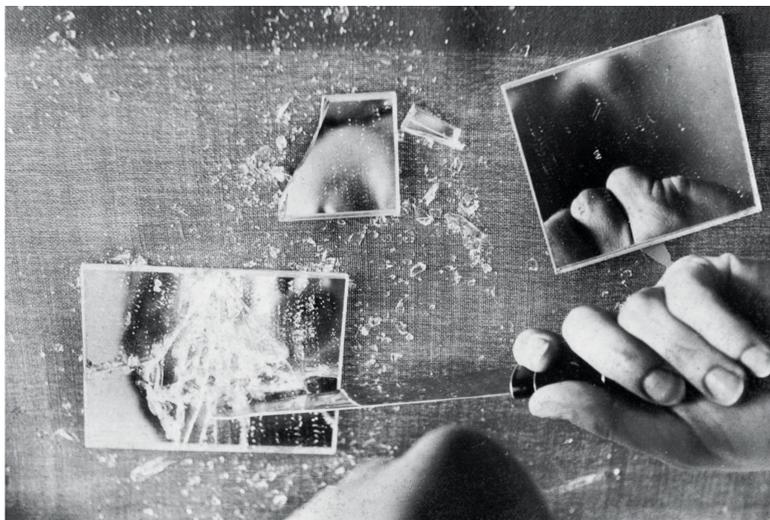


Fig. 6 – Iole de Freitas, *Glass pieces, life slices*, 1975 (dett.)

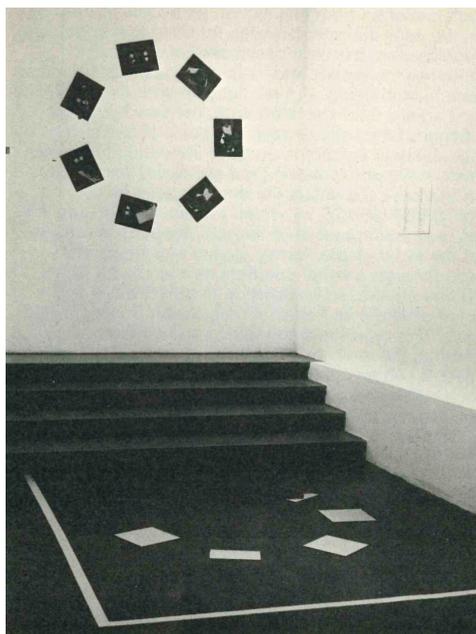


Fig. 7 – Iole de Freitas, *Glass pieces, life slices*, 1975 (dett.)

Il rientro in Brasile

Alla fine degli anni Settanta la sinistra brasiliana inizia a riorganizzarsi politicamente e la crescita delle tensioni sociali induce i militari ad avviare il ritorno graduale a un governo civile: nell'agosto del 1979 il nuovo presidente João Figueiredo promulga una legge di amnistia per i reati politici e consente la formazione di nuovi partiti. Iole de Freitas rientra in Brasile, stabilendosi a San Paolo intorno al 1978. Da quando ha iniziato a sperimentare con il Super 8, il mondo è rapidamente cambiato, anche in virtù di una sempre maggiore diffusione della televisione¹⁵. La percezione di questa macchina quadrata che mostra immagini in movimento è notevolmente mutata durante lo scorrere del decennio, e non sorprende che continuino ad essere necessarie indagini artistiche sul medium, che arrivano a essere sostenute da vere e proprie commissioni istituzionali¹⁶. Nonostante il ritorno in patria, alcune sue opere proseguono una vita espositiva in Europa, per esempio *Glass pieces, life slices* viene installata in una sala della grande collettiva *Camere Incantate*, organizzata da Vittorio Fagone a Milano nel 1980, che poi viaggerà fino a Rio De Janeiro. L'anno successivo la stessa opera è inclusa nella XVI Biennale di San Paolo¹⁷, ma per quanto de Freitas continui a esporre alcune opere realizzate nel periodo italiano, la sua ricerca artistica nei primi anni Ottanta prende una direzione diversa. Il suo stesso corpo non è più veicolo dell'opera, sostituito da un gesto che tesse e cuce volumi e cavità che costruiscono sculture e rilievi. Film e fotografie sono sostituiti da materiali plastici e un nuovo bisogno di modellare. Queste strutture di fili, tubi, reti metalliche e tessuti sono esposte per la prima volta nel 1984, con il titolo di *Aramões*. Dagli anni Novanta le sue sculture diventano sempre più fluide, le forme si dissolvono nello spazio, si espandono assumendo dimensioni ambientali, alla ricerca di un dialogo con le strutture architettoniche, o un conflitto con muri e soffitti dei luoghi espositivi che le accolgono. La critica contemporanea tende a valorizzare le caratteristiche che

¹⁵ Nel 1980 sono in uso circa trecento milioni di apparecchi televisivi, che raggiungono quasi un miliardo e mezzo di telespettatori, su una popolazione mondiale di quattro miliardi e mezzo.

¹⁶ Per esempio, de Freitas produce i lavori video *The Journey* e *Roots* su incarico della Radiotélévision belga nel 1978.

¹⁷ Con il titolo di *Cacos de vidro, fatias de vida*. Concepita nel 1975 e già esposta più volte, nel catalogo brasiliano è datata 1981 per sottolineare l'allestimento nuovo e diverso (da una conversazione con chi scrive, 2022).

mostrano la continuità nel percorso di de Freitas, a prima vista separato da una cesura tra anni Settanta e Ottanta. Non solo la frammentazione dei primi rilievi viene accostata alle fotografie (Naves, 2000), ma anche il corpo si considera rimanere centrale (Venancio, 2019). Infine, a proposito del rapporto con il femminismo, si esprime il curatore argentino Carlos Basualdo (1995) scrivendo che la strategia femminista di de Freitas è ancora visibile nei suoi lavori degli anni Novanta; riferendosi poi precisamente all'opera *Teto do Chão* (1994), composta da tre sculture che dialogano con l'architettura, sottolinea come miri a ribaltare le relazioni gerarchiche tra gli spazi e i volumi, metafora di una sovversione delle strutture precostituite. De Freitas realizza opere effimere quando è sradicata. Leggere, trasportabili, spedibili, duplicabili all'infinito. Quel corpo che è stato il perno intorno al quale ha costruito le opere degli anni Settanta, evapora per lasciare spazi vuoti, dove è la fisicità dei visitatori ad attivare l'opera. Dall'interno delle sue stesse membra, del suo sentire più intimo e personale, de Freitas è uscita e lavora nello spazio esterno, accogliendo l'altro.

Il contributo di de Freitas al contesto italiano nel quale esordisce, ai margini ma sempre in relazione alle artiste, critiche e curatrici coinvolte nel dibattito femminista, può essere focalizzato nell'attenzione al tema della narrazione personale. Ella sembra muoversi alla ricerca di una nuova identità personale costruita assorbendo le istanze femministe e restituita la mondo attraverso la proposta di nuove immagini di sé. Si tratta di un'eredità raccolta da tante autrici delle generazioni più giovani, che continuano a lavorare con tecnologie iperrealiste come la fotografia e il video in senso auto-analitico e auto-determinante, raccontando in prima persona la propria vita intima.

Bibliografia

Alfano Miglietti, F. (2008 [1999]), *Identità mutanti*, Mondadori Editore, Milano.

Basualdo, C. (1995), *Iole de Freitas. Gabinete de arte Raquel Arnaud*, in "Artforum International", pp. 98-99.

Bignamini, I. (a cura di) (1976), *Foto&Idea*, catalogo della mostra, Grafiche Step, Parma.

Boyer, I. (2021), *Luciano Giaccari e lo studio 970.2 di Varese (1967-1977)*, tesi dottorale, aa. 2021-2022, Sapienza Università di Roma.

Canongia, L. (1980), *Brasile - "Travelling"*, in Canongia, L., Dias, A. (a cura di), *Quasi cinema: video tapes e film d'artista in Brasile 1970-1980*, Centro Internazionale di Brera, Milano, pp. 6-20.

Caravita, I. (2022), *La fotografia nelle gallerie private di Milano (1967-1975)*, De Luca, Roma.

Casero, C. (2015), *Ci vediamo mercoledì. Gli altri giorni ci immaginiamo. La nuova immagine femminile nelle ricerche di alcune artiste e fotografe italiane negli anni Settanta del Novecento*, "Between", vol V, n. 10, pp. 1-18 (<http://www.betweenjournal.it/>).

Casero, C. (2021), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Un percorso nelle collezioni del MUFOCO, con qualche divagazione*, in Casero, C. (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica, testimonianza*, Postmedia books, Milano, pp. 23-39.

Celant, G. (1977), *Offmedia*, Dedalo Libri, Bari.

Chiarelli, T. (1994), *Artista coreografa formas espaciais: Iole de Freitas. O Estado de S. Paulo*, 15 settembre, São Paulo, p. D2.

Cotton, C. (2004), *The Photograph as Contemporary art*, Thames & Hudson

Ldt, Londra, trad. it. (2010), *La fotografia come arte contemporanea*, Einaudi Editore, Torino.

de Freitas, I. (1973), *Two films*, "Prospects", n. 6, ripubblicato e consultato in "Gala" n. 3-4, p. 68.

de Freitas, I. (1978), s. t., in Bertetto, P., Nespolo, U. (a cura di), *L'occhio dell'immaginario*, catalogo della mostra, Galleria d'arte Moderna, Torino, pp. 21-22.

De Sanna, J. (1974), *Appunti su un mezzo*, in Celant, G., De Sanna, J., Vergine, L., *Nuovi media*, Centro Documentazione e ricerche Jabik, Milano, p. n. n.

Di Raddo, E. (2003), *Arte declinata al femminile. Dalla Body Art alla rete*, in Boella, L. et al., *Femminile plurale*, Tre Lune Edizioni, pp. 79-85.

Fagone, V. (1976), *Arte e cinema*, Centro Internazionale di Brera, Milano.

Fagone, V. (1980), *Camere incantate*, catalogo della mostra, Comune - Ripartizione cultura e spettacolo, Milano.

Grazioli, E. (2000 [1998]), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Mondadori Editore, Milano.

Lippard, L. (1976a), *From the center. Feminist Essay on Women's Art*, Dutton Edition, New York.

Lippard, L. (1976b), *The pain and pleasures of rebirth: women's body art*, "Art in America" n. 3, pp. 73-81.

Lippard, L. (1978), *Iole de Freitas*, Art Global, Sau Paulo.

Loda, R. (a cura di) (1977 [1975]), *Magma*, catalogo della mostra, Editrice Magma, s. l.

Mcluhan, M. (1964), *Understanding media*, McGraw-Hill Book Company, New York, trad. it. (2002 [1967]), *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano.

Muzzarelli, F. (2021), *Fotografia, estetica femminista e pratiche identitarie*, in Casero, C. (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta. Rispecchiamento, indagine critica, testimonianza*, Postmediabooks, Milano, pp. 41-49.

Naves, R. (2001), *Entre lugar e paisagem*, in Asbaum, R. (a cura di), *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*, Rios Ambiciosos, Rio de Janeiro, p. 413.

Perna, R. (2015), *Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta*, "Ricerche di S/Confine", vol VI, n. 1, pp. 143-154.

Perna, R. (a cura di) (2018), *La collezione Donata Pizzi: la fotografia delle donne dagli anni Sessanta ad oggi*, catalogo della mostra, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI).

Perna, R. (2019), *Il femminismo come "recupero di un soggetto celato": l'opera di Libera Mazzoleni, 1973-1979*, "Palinsesti" n. 8, pp. 75-89.

Radice, B. (1974a), *Iole de Freitas. Dall'altra parte dello specchio*, "Data" n. 13, pp. 80-82.

Radice, B. (1974b), *Significante e significado*, in Duarte, P. S., de Freitas, I., Radice, B., *Iole de Freitas*, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro, p. n. n.

Salzstein, S. (2000), *Iole de Freitas*, Centro de Arte, Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, p. 52.

Sauzeau Boetti, A. M. (1975a), *L'altra creatività*, "Data" n. 16-17, pp. 54-59.

Sauzeau Boetti, A. M. (1975b), *Lo specchio ardente*, "Data" n. 18, pp. 51-55.

Sauzeau Boetti, A. M. (1976), *Negative Capability as Practice in Women's Art*, "Studio Internatinal", n. 191, pp. 24-25.

Venancio, P. F. (a cura di) (2019), *Iole de Freitas. Corpo/espaco*, Cobogó Editora, Rio de Janeiro.

Venturi, L. M. (1974), *Artifices, arrogance et imaginaire*, "Artitudes" n. 12-14, pp. 16-25.

Vergine, L. (1974a), *Usi e abusi della body art*, in Celant, G., De Sanna, J., Vergine, L., *Nuovi media*, Centro Documentazione e ricerche Jabik, Milano, p. n. n.

Vergine, L. (a cura di) (1974b), *Il corpo come linguaggio*, Giorgio Prearo Editore, Milano.

Vergine, L. (a cura di) (1978), *Corpo e figura*, catalogo della mostra, Museo della Permanente, Milano.