

Arte e femminismo nel pensiero critico di Anne Marie Sauzeau tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta

ANGELA MADERNA

Anne Marie Sauzeau detiene il merito di aver portato il pensiero femminista all'interno della discussione critica sull'arte italiana negli anni caldi del neo-femminismo e in quelli del cosiddetto riflusso, continuando perlopiù a mantenere uno sguardo femminista sulle opere.

In mancanza di un'antologia che ne raccolga i testi, non è semplice oggi reperire i suoi scritti e ancor più complesso è averne una visione d'insieme, anche per via della poliedricità del suo operato e per la varietà dei canali attraverso cui sono stati diffusi i suoi contributi. Si è occupata di critica d'arte (oltre che di letteratura) scrivendo per riviste periodiche e specialistiche come "DATA" e quotidiani come "Il Manifesto", ha collaborato anche con la Rai, in particolare con alcuni programmi di RadioTre¹ e sporadicamente con testate di movimento². Anne Marie Sauzeau ha inoltre scritto testi per cataloghi e mostre³ e prefazioni e postfazioni ad alcuni volumi delle Edizioni delle donne (casa editrice che contribuì a fondare). Ancora, uno dei suoi testi più noti è l'introduzione al capitolo sulle *Arti visive*, da lei curato, per il sesto volume del *Lessico politico delle donne* (1979), collana a cura di Manuela Fraire. Alla molteplicità delle fonti bisogna aggiungere la difficoltà data dai tanti modi in cui i suoi contributi sono stati firmati, pubblicati e archiviati, a volte riportando entrambi i cognomi (da nubile e da sposata Sauzeau Boetti), a volte solo uno dei due, a volte con il nome unito, altre staccato, questione che non rende parti-

¹ Per questo studio è stata fatta una ricerca approfondita nelle Teche Rai e sono state interamente ascoltate, e parzialmente trascritte, le puntate di: *L'arte in questione. Esperienze e voci del dibattito artistico* contemporaneo del 3 giugno 1978, *Noi, voi, loro, donna* del 17 ottobre 1979, del 30 novembre 1981, dell'1, 2 e 3 dicembre del 1981, tutte andate in onda su RadioTre.

² Sono stati rintracciati nel corso di questo studio anche vari articoli apparsi su riviste di movimento come *NoiDonne* e *L'Orsaminore*.

³ Come per il catalogo di *Avanguardia-Transavanguardia* curata nel 1982 da Achille Bonito Oliva o la serie di mostre *Pas de deux* di cui si parlerà più avanti.

colarmente agevole la ricerca bibliografica⁴. Nell'analisi generale della sua produzione scritta è inoltre da considerare il contesto di pubblicazione poiché è evidente che l'approccio a un testo per la stampa generalista abbia delle peculiarità (strutturali e linguistiche) molto diverse rispetto a quelle di un articolo per una rivista specialistica o di movimento o di un saggio.

Ciononostante l'analisi dei suoi testi, raggruppati in modo non esaustivo⁵ in occasione di questo studio e inerenti alla questione delle relazioni tra le arti visive e il femminismo, consentono di tracciare un primo profilo rispetto all'evoluzione del pensiero e dell'attività critica sviluppata da questa intellettuale che risulta coerente col mutare del clima culturale dell'epoca.

Il fatto che Anne Marie Sauzeau fu una femminista militante rende la sua posizione diversa per esempio da un'altra sua contemporanea come Lea Vergine, critica molto ben inserita nel sistema dell'arte ma che, pur occupandosi di artiste in modo rigoroso, mantenne sempre un rapporto distaccato rispetto al movimento delle donne. La posizione di Sauzeau poi è peculiare anche rispetto a quella di un'altra pensatrice femminista originariamente proveniente dal sistema dell'arte come Carla Lonzi⁶. Si potrebbe dire che il pensiero di Anne Marie Sauzeau si collochi tra queste due posizioni pressoché opposte, poiché si tratta dell'unica critica che in quegli anni fu capace di far convivere il pensiero teorico femminista e la disciplina artistica, rivelandone spesso, senza timore, anche le contraddizioni più insidiose. Scrisse nel 1977: «Devo costantemente fare i conti con la mia parziale emancipazione (esprimermi mimeticamente nella cultura egemone) con la mia estraneità specifica femminile (che vorrei vivere in positivo) e la mia solidarietà (= responsabilità) verso un'altra donna (quando mi pongo come tramite intelligibile tra lei e l'istituzione)» (Sauzeau, 1977, p.72).

⁴ Questo contributo non intende essere un approfondimento esaustivo sull'intera e complessa produzione di Anne Marie Sauzeau. In questa sede viene presa in considerazione soltanto la sua attività critica limitatamente alla cronologia e alle tematiche indicate nel titolo dell'articolo. Il rapporto di collaborazione professionale che Sauzeau ebbe con il marito Alighiero Boetti e con la sua vicenda artistica non è oggetto di questo testo poiché richiederebbe uno studio a se stante.

⁵ Attualmente è pressoché impossibile pensare di raggruppare tutti gli scritti dell'autrice, l'Archivio Alighiero Boetti non dispone ancora di una raccolta consultabile dei testi dell'autrice, è però in corso un riordino della produzione di Sauzeau.

⁶ Si vedano a questo proposito: Iamurri, 2016; Conte, Fiorino, Martini, 2009.

Non era evidentemente facile fare i conti con l'emancipazione per una militante degli anni Settanta che, come dichiara lei stessa in un testo tardo pubblicato postumo su *Arte e Critica*, ha sempre avuto Carla Lonzi come una presenza alle proprie spalle (Sauzeau, 2014)⁷. In un contesto come quello italiano degli anni Settanta, in cui la corrente del femminismo differenzialista stava tracciando un percorso molto rigido, l'emancipazione era vista dalle pensatrici più radicali, Lonzi inclusa, come un tradimento al processo di liberazione.

Il contesto della militanza e l'aggiornamento rispetto al panorama internazionale

Negli anni Settanta il movimento delle donne in Italia fu un organismo assai eterogeneo e complesso ed ebbe un'abilità attrattiva in grado di mobilitare e coinvolgere trasversalmente una molteplicità di donne di posizioni ed estrazioni sociali diverse tra loro (Calabrò, 1985).

Bisognerà quindi collocare la figura di Anne Marie Sauzeau in questo contesto. La critica nacque nel 1938 nella cittadina francese di Surgères, si formò a Parigi, laureandosi in letteratura alla Sorbonne con una tesi su Jane Austen. Nel 1964 sposò l'artista Alighiero Boetti trasferendosi a Torino e instaurando con lui anche un sodalizio artistico-intellettuale (Sauzeau per esempio collaborò poi ad alcuni progetti di Boetti come la schedatura dei mille fiumi più lunghi del mondo). La coppia si stabilì a Roma a partire dal 1972 e, due anni dopo, nella capitale, Sauzeau fu tra le frequentatrici del teatro della Maddalena, luogo in cui si riuniva il collettivo femminista comunista di via Pomponazzi. Qui Sauzeau partecipava in particolare alla commissione Donne e cultura insieme a Elisabetta Rasy, scrittrice e giornalista laureata in storia dell'arte e Manuela Fraire, architetta e psicanalista (Seravalli, 2013). Insieme a queste ultime e a Maria Caronà, (all'epoca segretaria di redazione di *Tempi moderni*) Sauzeau fondò nel 1974 le Edizioni delle donne (Caronà, 2009). L'intento era quello affrontare il tema della creatività femminile, l'iniziativa prese avvio sull'esempio dell'esperienza francese delle Edition des femmes (Navarrà, 2019).

Se la prima pubblicazione, che arrivò nel 1976 a due anni dalla fondazione, fu *L'occupazione fu bellissima*, nello stesso anno venne data alle stam-

⁷ Nello stesso testo Anne Marie Sauzeau dichiarò di non aver mai incontrato Carla Lonzi personalmente.

pe anche l'edizione dello *S.C.U.M. Manifesto* di Valerie Solanas, tradotta e curata dalla stessa Anne Marie Sauzeau. Un testo fortemente ideologico che affondava le proprie radici nel mondo dell'arte americana. Si trattava di un manifesto scritto e distribuito autonomamente nel 1967 da Solanas, frequentatrice della Factory di Andy Warhol che nel 1968 impugnò una 32 automatica e gli sparò con tre colpi di pistola. Nella sua postfazione, dal titolo *L'amazzone solitaria*, Anne Marie Sauzeau propose una lettura interessante rispetto alla connessione tra le tesi di Solanas e il suo rapporto con Warhol, l'artista maschio di fatto più vicino a lei che, per quanto omosessuale e quindi anch'egli proveniente da una situazione di marginalità, comunque godeva del potere e del privilegio dell'essere uomo.

Tra il 1975 e il 1978 inoltre Sauzeau scrisse per DATA e con soli sei interventi introdusse i temi del femminismo all'interno dei canali della critica d'arte italiana, ponendo questioni che all'epoca comparivano solo sulla stampa militante.

L'articolo d'esordio, dal titolo *L'altra creatività*, fu scritto nel 1975, a seguito di una residenza di oltre un mese a New York e riportò in Italia la situazione d'oltreoceano. Non si trattava però di un semplice reportage cronachistico, bensì di una personale visione dei fatti, un testo dichiaratamente di parte. Il contributo per prima cosa rendeva conto delle azioni intraprese dalle artiste e critiche americane fin dalla fine degli anni Sessanta con l'obiettivo di ottenere il proprio spazio all'interno del sistema dell'arte. Sauzeau distinse due piani d'azione che definì "radicale e militante", il primo, e "creativo", il secondo. Nell'ambito di quest'ultimo individuò due distinte tipologie d'approccio nei confronti del linguaggio visivo, che vedeva schierate da una parte coloro che, pur essendo impegnate in prima persona nella rivendicazione femminista, ritenevano l'arte un fenomeno asessuato e legato all'intelletto più che alla sfera biologica (per esempio Agnes Denes) e dall'altra chi invece portava avanti una ricerca proprio a partire dal genere, sviluppando un'iconografia femminile o "female imagery" (su tutte si veda il lavoro di Judy Chicago). Ciò che è forse più interessante è il modo in cui, in questo testo, Sauzeau riuscì a trasmettere il plurisfaccettato volto del femminismo espresso dall'ambiente artistico americano. All'interno e a corredo del saggio infatti inserì anche una serie di dichiarazioni di artiste che confermavano una pluralità di pensiero ancora piuttosto assente in Italia. Nel nostro paese in questi anni la situazione era probabilmente più acerba, infatti si erano

da poco aperte le prime e ancora sporadiche mostre di artiste⁸. In ogni caso in quel decennio non prese piede alcuna pratica collettiva organizzata di rivendicazioni in ambito artistico, al contrario, vennero portate avanti prevalentemente ricerche individuali (Perna, 2013).

Ne *Lo specchio ardente*, testo uscito sul numero successivo di "DATA", Sauzeau proseguiva questa indagine riportando nel testo introduttivo una serie di brani di pensatrici femministe internazionali come Julia Kristeva, Luce Irigaray e Juliet Mitchell che agivano come spunti di riflessione utili ai lettori dell'arte italiani per inquadrare la situazione nazionale. Accanto a queste riportava le testimonianze dirette di tre artiste: Carla Accardi, Iole de Freitas e Marisa Merz. «Individui donne, emancipate certo ma non "falliche" (né donne-virili, né donne-ombra), concentrate sulla propria interiorità e sul difficile processo di portarla alla luce» (Sauzeau, 1975, p. 50). Questo dare parola alle artiste era anche la conferma dell'incrollabile e dichiarata fiducia di Sauzeau nei loro confronti:

Non c'è dubbio che oggi l'artista-donna può fare molto per il movimento delle donne perché è lei l'alchimista alla ricerca di sé e di tutte. L'esercizio delle sue facoltà creative può diventare un'indicazione di punta, una concentrazione della "presa di coscienza" secondo la prassi analitica femminista; quando lei riuscirà a combaciare con se stessa, a identificare la sua sostanza, il suo colore, il suo linguaggio, sarà oro per tutte (Sauzeau, 1975, p. 58).

È condensata qui l'enorme differenza con Carla Lonzi, che ha più volte sostenuto la necessità per la donna di abbandonare il sistema di valori proprio della cultura maschile⁹, condannando le artiste per la loro volontà di competere in un ambito che non apparteneva loro. Al contrario Sauzeau identificò nel lavoro delle artiste, non un mettersi in competizione con la ricerca maschile, bensì un viatico in grado di aprire una strada a tutte le altre donne. Le artiste per Anne Marie Sauzeau erano fondamentali nel processo di liberazione femminile.

⁸ Tra le prime e più interessanti esperienze ci furono *Esposizione internazionale operatrici visuali* del 1972 curata da Mirella Bentivoglio presso il Centro Tool di Milano e *Coazione a mostrare* organizzata da Romana Loda e apertasi nel settembre del 1974 presso il palazzo comunale di Erbusco.

⁹ Scrive per esempio in *Taci, anzi parla*: «Se l'uomo dovesse abbandonare la creatività come arte, non ci sarebbero più donne artiste» (Lonzi, 1972, p. 75)

Arte e femminismo

Se per il femminismo l'arte non fu in nessun modo una priorità ma semmai un ambito guardato con sospetto, addirittura rifiutato, in un'ottica separatista e di presa di distanza rispetto ai sistemi maschili codificati (Seravalli, 2013), per Sauzeau invece il femminismo fu (anche) uno strumento funzionale alla messa in discussione dell'arte stessa, poiché le permise d'introdurre dall'interno uno sguardo nuovo, capace di scardinare le «sicurezze monumentali della cultura dominante» (Sauzeau, 1979, p. 137).

In questo sta invece la distanza rispetto a Lea Vergine che nel 1980, mettendo in evidenza il problema della rappresentatività delle artiste nella storia, dichiarò di essere stata una "ladra onesta" (Vergine, 1980, p. 9) nei confronti del femminismo, eppure da questo non pensò mai di trarre gli strumenti per una rilettura della disciplina storico artistica. Lea Vergine dichiarò infatti a più riprese di voler trattare il lavoro delle artiste con gli stessi criteri utilizzati per interpretare il lavoro degli artisti. Sauzeau invece, con uno sguardo aperto dalle consapevolezze acquisite attraverso il femminismo, iniziò (come vedremo) in quegli stessi anni a guardare anche all'arte del passato con occhi rinnovati.

Un documento fondamentale per capire la prospettiva da cui Sauzeau partiva all'epoca è la già menzionata sezione dedicata alle *Arti Visive* nel *Lessico politico delle donne* del 1979, di cui fu curatrice e autrice dell'introduzione e di tre paragrafi.

Organizzò un capitolo diviso in tre parti: la prima¹⁰ era un affondo didattico nella storia dell'arte che mirava a evidenziare i limiti e i confini cui le artiste vennero sottoposte nel passato, la seconda¹¹ e la terza parte¹² invece (nelle quali intervenne lei stessa rispettivamente con due paragrafi nella seconda e uno nella terza) affrontavano i linguaggi dell'arte, evidenziando come certe pratiche derivassero direttamente da un vissuto femminile sublimato nella ricerca artistica e in grado di produrre codici specifici. Per Sauzeau infatti, in quell'epoca di distacco nei confronti dalla rappresentazione, le artiste avevano accesso a una libertà e a una ricchezza espressive mai avute prima. Questo però non significava per lei

¹⁰ I paragrafi furono rispettivamente scritti da: Angela Cipriani, Daniela Fonti ed Eva Menzio.

¹¹ Con due interventi della stessa Anne Marie Sauzeau (*La traccia del corpo* e *La memoria delle mani*) e uno di Barbara Tosi.

¹² I paragrafi sono stati scritti da Lea Vergine, Anne Marie Sauzeau (*L'arte del diario*), Paola Mattioli e Anna Oberto.

che il “femminile” fosse «una visione uterina del mondo, l’arte delle donne non è l’illustrazione di una loro esistenza biologica ossessiva che produce una “sexual imagery”» (Sauzeau, 1979, p. 155). Nei tre paragrafi non consecutivi a sua firma infatti, Sauzeau evidenziò piuttosto come l’esperienza femminile dell’arte permettesse di introdurre nella pratica artistica per esempio il ritrovato potere espressivo di un corpo che non era più quello della modella inerte (con un rimando al lavoro per esempio di Joan Jonas); una diversa visione del tempo: ciclico, ripetitivo, processuale (come nelle opere di Renata Boero a cui fece riferimento), o della storia non universale ma composta dalla ricostruzione di frammenti (come nei diari di Berty Skuber).

In questo progetto editoriale si manifestò chiaramente il modo in cui arte e femminismo convissero nel pensiero critico di Sauzeau che riuscì in questo contesto, con possibilità di argomentazione, a sistematizzare la convinzione secondo cui l’artista donna era il “soggetto imprevisto” (per usare le parole di Lonzi) della disciplina. Qui tracciò il percorso che portò appunto dalla costruzione di una nuova soggettività (quella della donna) alla conseguente riappropriazione degli strumenti critici attraverso cui mettere in discussione le convinzioni più radicate sull’arte. Un discorso valido sia per le artiste sia per coloro che erano chiamate a guardare le opere:

Ma cosa succede quando l’artista o la spettatrice dell’arte propone come luogo di riferimento e di senso il suo sguardo diverso, il suo corpo, e la sua estraneità ai significati attribuiti finora alle parole e alle cose? Succede [...] che [...] tenta di dire il non detto, di far vedere il non visto, cancellando, ribaltando, limitando i criteri significanti disponibili, per iscrivere dei valori in certi aspetti del reale rimasti finora insignificanti (Sauzeau, 1979, p.134).

C’erano però delle premesse dentro cui questa concezione si muoveva. Una era la netta distinzione tra arte e creatività diffusa, concetto che andava affermandosi proprio nell’ambito del movimento delle donne. Si tratta di una differenziazione importante per comprendere il clima dell’epoca e le contraddizioni che una critica d’arte, militante in entrambi i sistemi, si trovava ad affrontare con il rischio costante di inciampare sia da una parte (femminismo) sia dall’altra (arte).

Anne Marie Sauzeau difese sempre l’importanza di una precisa professionalità delle artiste, intesa cioè come un percorso di studio e di esperienza che non poteva basarsi sulla semplice spontaneità creativa ma, al contrario, doveva essere coltivata all’interno di una seria carriera artisti-

ca. Lo precisò sia nel suddetto testo sulle *Arti Visive* sia nel corso di un suo precedente intervento (del 1978) nella trasmissione *L'arte in questione. Esperienze e voci del dibattito artistico contemporaneo*. Per lei la creatività diffusa era una possibilità espressiva appartenente a tutti gli esseri umani (anche agli uomini) ma era da considerarsi una sorta di pre-linguaggio.

Un'altra distinzione che Sauzeau chiedeva di tener presente, anche nel *Lessico politico delle donne*, era quella tra "arte femminista" e "arte femminile". Se la prima esprimeva un'ideologia precisa e veicolava dei messaggi (in forme diverse, dal volantino, alla tela, alla performance) al servizio di una causa, la seconda era un fenomeno più complesso che faceva riferimento a un presunto specifico immaginario femminile o all'evocazione di un mondo altro rispetto a quello maschile.

Le artiste contemporanee

Tra le sue contemporanee coloro a cui Sauzeau rivolse maggiormente la propria attenzione furono le artiste culturalmente cresciute con lei, sia sul piano della consapevolezza femminista, sia dell'esperienza artistica. In particolare si occupò del lavoro di Carla Accardi, Iole de Freitas, Amalia del Ponte, Gioietta Fioroni, Titina Maselli, Marisa Merz, Elisa Montessori, Suzanne Santoro e Berty Skuber.

A molte di loro dedicò articoli e approfondimenti sulla stampa specializzata e su quella generalista. Scisse su *DATA* del lavoro di Carla Accardi, Iole de Freitas, Amalia del Ponte, Marisa Merz e Suzanne Santoro tra il 1975 e il 1977. Per tutti gli anni Ottanta poi sulle pagine de *Il Manifesto* continuò tenacemente a recensire le mostre di artiste come Gioietta Fioroni, Elisa Montessori e Titina Maselli, mentre sul mensile culturale femminista "L'Orsaminore"¹³ nel 1982 tornò nuovamente sul lavoro di Amalia del Ponte. È necessario tenere conto del fatto che gli anni Ottanta furono un momento di ritorno ai linguaggi più tradizionali come la pittura e la scultura e non è quindi un caso che su un quotidiano¹⁴ Sauzeau trovasse spazio per recensire (oltre a mostre di artisti) esposizioni di artiste che continuavano ad avere un seguito anche grazie alla loro pratica pittorica (Accardi, Fioroni, Maselli).

¹³ Gli altri due interventi su questa rivista riguardavano una mostra di disegni di moda e la recensione di un'esposizione della pittrice Giovanna De Sanctis.

¹⁴ In questi anni su "Il Manifesto" Sauzeau scrisse, oltre che d'arte, anche di letteratura ed editoria.

Si trattava comunque di artiste che, per dirla con le parole che la stessa Sauzeau¹⁵, portavano avanti progetti che offrivano “the only means of objectivising feminine existence: not a positive avant-garde subversion but a process of differentiation. Not the project of fixing meanings but of breaking them up and multiplyng them” (Sauzeau, 1976, p. 25). Donne che come già aveva scritto ne *Lo specchio ardente*¹⁶ portavano nella pratica artistica un’alterità, un’incongruità che ha chiamato anche negatività, eterogeneità o discontinuità rispetto al percorso culturale maschile, non inteso come qualcosa che debba restare ai margini o al di fuori, ma come una possibilità di trasgressione in grado di portare linfa vitale e ricchezza ai linguaggi artistici. Su questa idea di devianza rispetto alla normalità che l’artista donna porta con sé all’interno del sistema e dell’arte stessa tornò ancora nel 1980 recensendo *L’altra metà dell’avanguardia* sempre su “Il Manifesto”. In questo caso la riflessione era legata alla progressione del tempo lavorativo e parlando dei percorsi professionali delle artiste si soffermò sull’incongruenza «delle carriere artistiche femminili rispetto allo sviluppo lineare (ascendente o discendente che sia) di quelle maschili. Certe carriere di artiste sono segnate da emblematiche interruzioni, amnesie, zone cicatriziali, sbalzi convalescenziali – tutto un precario tessuto attorno a opere perfettamente sane» (Sauzeau, 1980).

Ancor più importante quindi, per via di queste probabili sospensioni, era la diffusione del lavoro di queste professioniste. Fino al 1979 i libri delle Edizioni delle donne erano caratterizzati da una copertina in cartoncino colorato con testo, all’interno però, spesso in apertura del volume, si trovava un’immagine in bianco e nero. Scorrendo tutti i volumi che è stato possibile reperire nel corso di questo studio si è constatato che queste immagini rappresentano opere di artiste vicine o affini al pensiero e alla sensibilità di Sauzeau. Già dal secondo volume, *Donne povere e matte* di Lieta Harrison del 1976, troviamo un’opera di Iole de Freitas; il quinto, *Da donna a donna. Poesie d’amore e d’amicizia* (a cura di Laura di Nola), inizia con un’immagine di Elisa Montessori; *Il corpo lesbico* di Monique Wittig si apre con l’immagine di una performance di Marina Abramović; ancora *La casalinga di Cristo* con un’opera di Nilde Carrabba; *Il taglio femminile* di Eugénie Lemoine-Luccioni con la foto di un’opera di Carla Accardi; *I semi*

¹⁵ Nel 1976 uscì su “Studio International” l’articolo di Anne Marie Sauzeau dal titolo *Negative Capability As Practice in Women’s Art*, un testo che faceva il punto sulla ricerca delle artiste italiane: Carla Accardi, Iole de Freitas, Ketty La Rocca e Marisa Merz.

¹⁶ Anche in questo caso le artiste trattate furono Carla Accardi, Iole de Freitas e Marisa Merz.

neri di Rosa Cappiello con una di Amalia del Ponte. Nelle edizioni successive al 1979 la copertina dei volumi cambia, ospitando di volta in volta un'immagine a colori. In questi casi per esempio il libro *Zeta o le zie* di Laura Lilli reca un'opera di Edita Broglio, mentre *L'icona* di Lucia Drudi Demby si apre con un'immagine di Giosetta Fioroni. Sappiamo che delle quattro fondatrici delle Edizioni delle donne Anne Marie Sauzeau non era la sola ad avere un bagaglio culturale legato all'arte ma era certamente la più inserita nel sistema ed è assai probabile che, come scrisse poi molti anni dopo in un testo pubblicato postumo nel 2014,¹⁷ fosse proprio lei a scegliere le immagini per le pubblicazioni.

Un'altra tappa significativa nella costruzione del percorso che si sta tracciando è stata poi la curatela, insieme a Giovan Battista Salerno, di *Pas De Deux* (1978) presso la galleria La Salita di Roma. Si trattò di un susseguirsi di quattro appuntamenti espositivi in cui la coppia curatrice/curatore invitava a confrontarsi nello spazio un'artista donna e un artista uomo. Una dialettica che ha visto protagoniste nell'ordine: Lisa Montessori e Francesco Clemente (9 maggio), Berty Skuber e Alighiero Boetti (11 maggio), Amalia del Ponte e Sandro Chia (16 maggio), Iole de Freitas e Luciano Fabro (18 maggio). Il titolo della rassegna, come spiega il testo di presentazione, gioca su un'ambiguità: se da una parte il primo e più immediato significato è quello legato alla danza, col richiamo al "passo a due" generalmente agito da una coppia uomo/donna, dall'altra quel "pas", che in francese oltre a "passo" indica anche una negazione, fa sì che un'altra traduzione possibile sia "non c'è due", alludendo al fatto che l'arte non si muove all'interno di un sistema binario (come lo chiameremo oggi) ma che deve fare i conti con delle individualità autoriali che non rispondono a una semplice differenziazione sessuale. Questa esperienza permette di aprire una breve parentesi di riflessione rispetto all'avvio degli anni Ottanta: nonostante l'inclusione di artisti di un'altra generazione come Clemente, non ci sono qui e non ne troveremo neppure dopo, artiste italiane della generazione emergente e quindi successiva rispetto a quelle di cui Sauzeau si era già occupata.

¹⁷ Scrive infatti nell'articolo *Carla Lonzi. Una presenza alle mie spalle* pubblicato postumo nell'ottobre del 2014 su "Arte e Critica": «Ma ho anche contribuito a creare un'editoria autonoma di donne con le Edizioni delle donne, tra le cui pagine di narrativa ho spesso inserito immagini di opere di artiste contemporanee» (Sauzeau, 2014).

Il femminismo diffuso degli anni Ottanta e lo sguardo femminista sull'arte

La spinta aggregativa del movimento delle donne si spense gradualmente a partire dal 1978 a seguito dell'emanazione della legge sull'interruzione di gravidanza e con il progressivo disinteresse dei media nei confronti delle battaglie femministe (con il referendum del 1981), fino ad arrivare addirittura alla rimozione di taluni programmi dal piccolo schermo per relegarli ai microfoni della radio¹⁸. Il femminismo avviò, accanto a un'attività meno dimostrativa e "di piazza", ma comunque attiva, una fase più introspettiva. Per quanto riguarda questo momento in Italia si è parlato non tanto di riflusso¹⁹ quanto di femminismo diffuso (Calabrò - Grasso, 1985), un momento in cui le militanti e le teoriche della stagione e del decennio precedente iniziarono a inserirsi professionalmente nelle maglie del sistema culturale e istituzionale nazionale portando le consapevolezze acquisite. Dopo che negli anni Settanta si era affermata con forza la differenza tra i generi, gli anni Ottanta, attraverso il riconoscimento di questa diversità, si caratterizzarono soprattutto per una richiesta di parità. Sul piano politico è da segnalare il processo che portò alla costituzione della Commissione nazionale per le pari opportunità tra la donna e l'uomo del 1987.

Dal punto di vista culturale, già sul finire degli anni Settanta il pensiero femminista, avviò una fase riflessiva e teorica rivolgendosi alla ricerca storica e filosofica, inserendosi nel solco degli *women studies* di origine anglosassone (Lussana, 2012). Risale al 1979 il progetto del Centro culturale Virginia Woolf di Roma, nel 1981 nacque "Memoria. Rivista di storia delle donne" e nel 1983 il gruppo filosofico di Diotima dell'Università di Verona.

È da sottolineare che queste esperienze inaugurarono una stagione di studio interna alle discipline culturali che rimase prevalentemente relegata alla militanza, senza trovare in Italia una via d'accesso all'interno del sapere accademico. I cosiddetti *women studies* nel nostro paese partiranno solo con l'affacciarsi del nuovo millennio (Di Cori, 2013).

¹⁸ Silvia Neonato, che lavorò nella redazione di *Si dice donna* di Rai2, nel corso di un intervento online nel 2021, organizzato dall'UDI di Genova, dichiarava che la trasmissione venne interrotta dopo il 1981 e la redazione venne trasferita dagli schermi televisivi ai microfoni di RadioTre, dove nacque il programma *OraD*, che andò poi in onda fino al 1988.

¹⁹ Concetto più generico riferito a tutti quei movimenti di protesta che sul finire degli anni Settanta avevano conosciuto una battuta d'arresto ma che per quanto riguarda il femminismo potrebbe rivelarsi improprio, poiché in realtà la militanza femminista proseguì il suo cammino anche all'interno delle istituzioni.

Questo clima di rilettura delle discipline sembra parzialmente rispecchiarsi anche in ambito artistico, infatti, ad aprire il decennio fu *L'altra metà dell'avanguardia*²⁰.

Troviamo questa tendenza anche in una parte del lavoro di Sauzeau, la quale iniziò embrionalmente a indagare il passato, infatti, se la sua attenzione, come visto, continuò a rivolgersi a coloro che le furono compagne di strada, con il volgere del decennio a queste si aggiunse l'interesse nei confronti di alcune artiste storiche.

In questi anni i contributi di Sauzeau uscivano prevalentemente sulla stampa generalista oppure su quella legata alla militanza ("DATA" aveva cessato la pubblicazione nel 1978), dove evidentemente i suoi articoli continuavano a trovare spazio²¹.

In quest'epoca su *Il Manifesto* Sauzeau scrisse solo due contributi riguardanti le artiste del passato, uno su Edita Broglio (1980) e l'altro su Carola Rama (1987) mentre nel 1981 curò un ciclo di quattro puntate dedicate ad *Arte e vita: pittrici delle avanguardie storiche* per la trasmissione radiofonica *Noi, voi, loro, Donna*. I quattro appuntamenti vennero trasmessi dal 30 novembre al 3 dicembre e per ognuno Sauzeau individuò un'avanguardia e due artiste a questa riferite. Nella prima puntata si parlò di fauvismo trattando del lavoro di Suzanne Valadon e di Paula Modersohn-Becker, nella seconda di astrattismo con Sonia Terk Delaunay e Sophie Taeuber-Arp, nella terza di futurismo con Regina Cassolo Bracchi e Benedetta Cappa e infine di surrealismo con Leonor Fini e Meret Oppenheim.

Come accennato la recensione della mostra romana su Edita Broglio allo Spazio S per le pagine de "Il Manifesto" risale al febbraio del 1980. In un testo di questo tipo, breve e giornalistico, quindi destinato a lettori non necessariamente esperti, l'autrice sottostette alla necessità di contestualizzare i dipinti di Broglio all'interno dell'epoca storico-artistica e della sua vicenda biografica. Questo articolo inquadrava la pittrice nella cornice delle tendenze e dei climi che attraversò (metafisico e novecentista). Solo a conclusione del testo venne suggerito un ulteriore sviluppo nella riflessione, che non poteva trovare qui lo spazio adeguato per svilupparsi, indicando una traiettoria di lettura che passava attraverso il ricorso al soggetto femminile:

²⁰ Nonostante il concepimento di questa mostra sia da far risalire al 1975.

²¹ Lo spoglio di alcune riviste d'arte degli anni Ottanta come "FlashArt", "Segno" e "TemaCeleste", condotto in questi mesi da chi scrive, ha rivelato con certezza che in questo decennio la tematica femminista e femminile venne pressoché ignorata sulla stampa di settore.

Nella solitudine, soltanto interrotta dall'amicizia di De Chirico e nella faticosa ricerca di organicità e di identità, tra frammenti di una biografia divisa e di scosse politiche culturalmente prevaricatrici, sembra che Edita Walterowna, dopo la seconda guerra mondiale, s'aggrappi ormai ad un'unica ossessiva realtà: il viso femminile, il suo o quello di altre donne (Sauzeau 1980)²².

La prospettiva di una rilettura dell'opera delle artiste del passato era forse a quest'epoca (febbraio 1980) ancora troppo acerba anche per Sauzeau, che sembra invece affacciarvisi con più convinzione quasi due anni dopo in radio.

La prima puntata di *Arte e vita: pittrici delle avanguardie storiche*, del novembre 1981 è un momento cruciale, e forse unico, in cui è possibile notare in che modo lo sguardo consapevole di Sauzeau potesse essere applicato all'arte del passato. In questa occasione la critica ebbe la possibilità di parlare estesamente delle opere dell'artista, più che del suo vissuto. Analizzando il dipinto di Suzanne Valadon *La chambre bleu* (1923), sostenne:

È lei sdraiata su un letto con delle tende attorno, molto stile orientaleggiante, molto odalisca [...] però al posto che essere un'odalisca, che è un oggetto di bellezza e di amore, che spesso manca di dimensione corporea, la Suzanne Valadon, che è stata modella di altri e che si dipinge sulla tela, ha un peso, una presenza del corpo che è impressionante. Questo corpo molto grosso, non corrisponde a dei criteri di bellezza, ha una camicia che sta scoppiando tra i bottoni per il seno troppo formoso che però è un formoso molto da allattamento, materno più che erotico, poi allo stesso tempo sembra molto cattiva, ha un bocchino e fuma, forse come un'odalisca turca ma che è molto in sé, non è a disposizione di chi la guarda. Io ho cercato d'immaginare quello che passa nella testa di un'artista che proietta il suo corpo e sperimenta da fuori il dentro [...] Certamente il suo sguardo è condizionato dallo sguardo pittorico che ha imparato dagli uomini ma allo stesso tempo è guardata da questo sguardo e c'è una forza in questo cortocircuito che trovo molto stravagante e quasi pericolosa di essere l'odalisca, ma un'odalisca molto forte che si dipinge in odalisca, dunque non è l'oggetto ma soggetto attivo (Sauzeau, 1981).

Pare evidente in queste riflessioni che ci sia un embrionale pensiero di rilettura delle opere delle artiste attraverso il filtro della coscienza femminista, quel tentativo di "dire il non detto" (Sauzeau, 1979, p.134) di cui

²² Sauzeau tornò a occuparsi estesamente di Edita Broglio oltre dieci anni dopo co-curando una mostra monografica tenutasi a Macerata nel 1991.

parlò già, come visto, nel *Lessico politico delle donne* (testo in cui peraltro Daniela Fonti nel paragrafo su *Le modelle*, tracciò anche un profilo di Valadon). In questo intervento radiofonico Sauzeau parlò di un'artista-modella di sé stessa che smise di essere oggetto per diventare soggetto e interpretò questa modalità di autorappresentazione come quella di un corpo non erotico e a disposizione dello sguardo altrui, a differenza di quelli delle modelle dipinte dagli artisti. Un corpo che affermava la propria presenza fisica, il proprio diritto di essere autonomamente nello spazio in quanto tale e non come oggetto desiderabile. È evidente che si tratti di questioni di cui Valadon non poteva avere coscienza, in quanto espressioni di un pensiero contemporaneo a Sauzeau, ciò non toglie che la lettura proposta qui dalla critica vada verso un paradigma interpretativo nuovo anche per la sua epoca. Qualcosa che né Carla Lonzi, che non arrivò mai a scavare nella storia dell'arte dopo il femminismo, né Lea Vergine, nemmeno con *L'altra metà dell'avanguardia*, avevano immaginato di tentare.

Purtroppo questo tipo di riflessioni nelle puntate successive in radio non troveranno più spazio. Il motivo, ascoltando le trasmissioni, sembra essere dovuto al fatto che in questo contesto venne richiesta a Sauzeau una minor dose di specialismo e una maggior propensione alla divulgazione. Nelle tre successive puntate questo si tradusse in una minor possibilità di parlare delle opere a favore di un tempo più prolungato dedicato al racconto della storia della protagonista-artista. Aspetto questo particolarmente spiccato nella seconda puntata, dedicata a Sonia Terk Delaunay e Sophie Taeuber-Arp. Questa era però il risultato di un aggiustamento ancora in fieri apportato da Sauzeau evidentemente in corsa sulla base delle richieste fatte dalla redazione di un media generalista. Nelle due puntate successive infatti, pur non soffermandosi più sulla lettura delle singole opere come aveva tentato il primo giorno, Sauzeau riuscì a trovare un equilibrio dedicando più spazio al contesto socio-culturale e al percorso professionale delle artiste.

Al 1981 risale anche la pubblicazione, da parte delle Edizioni delle donne, degli *Atti di un processo per stupro* ai danni di Artemisia Gentileschi, il volume, a cura di Eva Menzio, conteneva anche un saggio di Sauzeau. Nemmeno qui purtroppo l'autrice ebbe l'occasione di soffermarsi sull'artista e sulle sue opere, semplicemente introdusse invece alla lettura di un «brutale melodramma, scoppiato tra gente d'arte» (Sauzeau, 1981, p. 132).

Un ultimo testo da considerare rispetto a questo tema è quello del maggio del 1987, quando con la sua attività di recensitrice di mostre per *// Manifesto* si imbatté nell'esposizione romana delle opere di Carol Rama. Ancora una volta purtroppo si trattava di un testo che lasciava poco spazio all'approfondimento specialistico e dichiarava già nell'occhiello che lo scopo era quello di tracciare un profilo dell'artista. Non vi fu quindi nessun affondo sull'interpretazione delle opere se non una sottolineatura dei soggetti (oggetti domestici e nudi femminili) e un breve accenno agli ostacoli imposti dal genere:

se la qualità eccentrica, eversiva, della sua poetica rendeva comunque difficile il suo riconoscimento prima e dopo la guerra, la difficoltà era certamente raddoppiata dal fatto che fosse donna, dal fatto che le «sguaiatezze» da lei dipinte svelassero qualcosa non sull'erotismo tout court, ma sull'erotismo femminile (Sauzeau, 1987).

Conclusioni

Sembra quindi che l'evoluzione del pensiero critico di Sauzeau rispecchi la parabola di quello della cultura femminista, partendo dalla costruzione di una soggettività nuova nel presente infatti, sembrò iniziare a scandagliare la storia dell'arte del passato munita di nuovi strumenti d'osservazione. Fu probabilmente il percorso della militanza che portò Sauzeau a sviluppare uno sguardo capace di «vedere il non visto» (Sauzeau, 1979, p. 134), una pratica di osservazione che si consolidò a partire dall'analisi del lavoro delle artiste sue contemporanee per poi venire applicata, seppur in modo intuitivo e solo embrionale, alle opere delle artiste del passato. Pur avendo solo brevemente accennato a una possibilità di rilettura dell'arte e della sua storia, senza arrivare mai a sistematizzarne una teoria (come invece farà dieci anni dopo e in modo peculiare per esempio Griselda Pollock) Anne Marie Sauzeau suggerì la possibilità d'apertura di una strada mai battuta prima in Italia. Una terza via che negli studi odierni potremmo collocare tra il drastico rifiuto lonziano e la rigida volontà di non mettere in discussione l'ambito disciplinare di Vergine.

Grazie alla sua doppia militanza Anne Marie Sauzeau fu capace di sviluppare un pensiero che, muovendosi nel pericoloso ma ricchissimo territorio del dubbio e della complessità, seppe far acutamente convivere due posizioni che per altre si rivelarono inconciliabili.

È proprio questo tipo di riflessività, che non la portò mai a sviluppare a una posizione radicale e polarizzante (sia essa separatista o di rifiuto totale del femminismo o dell'arte), che ci permette oggi di non ridurre la questione all'incompatibilità dei due percorsi. Al contrario ci consente d'immaginare, forse amaramente, quali traiettorie si sarebbero potute tracciare se un approccio come il suo non fosse rimasto solo un suggerimento ma avesse trovato posto all'interno della critica d'arte e della ricerca accademica italiane negli anni immediatamente successivi al decennio dei Settanta. Se il suo punto di vista avesse trovato più spazio e seguito in Italia già a partire dagli anni Ottanta gli esiti avrebbero potuto portare alla strutturazione di teorie critiche imperniate sul pensiero femminista, permettendo una rilettura profonda della storia dell'arte, non basata semplicemente sull'addizione dei nomi, che è stato il primo gradino della rimessa in discussione della disciplina, ma soprattutto sulla decostruzione dello sguardo, quel secondo gradino su cui si è riuscite dichiaratamente a salire solo molti anni dopo.

Bibliografia

- Boetti, A.M. (1975), *L'altra creatività*, "DATA", n. 15, estate, pp. 54-59.
- Boetti, A.M. (1975), *Lo specchio ardente*, "DATA", n. 16/17, luglio/agosto, pp. 50-55.
- Boetti, A. (1977), *Carla Accardi*, "DATA", n. 20, marzo/aprile, pp. 72-74.
- Boetti, A. (1977), *Le finestre senza la casa*, "DATA", n. 27, luglio/settembre, pp. 32-32.
- Boetti, A. (1979), *Arti Visive*, in Fraire M. (a cura di), *Lessico Politico delle donne*, Gulliver edizioni, Milano.
- Boetti, A. (1980), *Che fine ha fatto Edita Broglio? Era pittrice*, "Il Manifesto", 13 febbraio, p. 5.
- Boetti, A. (1980), *Un nuovo «Ritratto di signora» per le Edizioni delle donne*, "Il Manifesto", 20 marzo, p. 3.
- Boetti, A. (1980), *L'industria culturale le ha scoperte saggiste, le rispolvera come letterate. Per dieci anni se n'è nutrita senza complessi. E l'editoria femminista? L'azienda non le si confà, le si addice il lapsus*, "Il Manifesto", 30 settembre, p. 4.
- Boetti, A. M. (1981), *Fasci di luce sulla metropoli, ring per gli eroi delle masse. Le visioni di Titina Maselli*, "Il Manifesto", 19 luglio.
- Boetti, A. M. (1981), *Una lettura del Barocco*, "L'Orsaminore", n. 1, ottobre, p.43.
- Boetti, A. M. (1982), *Il figurino del corpo*, "L'Orsaminore", n. 5, marzo, pp. 41-42.
- Boetti, A. M. (1982), *Amalia del Ponte*, "L'Orsaminore", n. 7/8, settembre, pp. 44 e 57.

Calabrò, A. R., Grasso, L. (a cura di) (2004), *Dal movimento femminista al femminismo diffuso. Storie e percorsi a Milano dagli anni '60 agli anni '80*, Fondazione Badaracco e Franco Angeli, Milano.

Caronia, M., Fraire, M., Rasy, E., Sauzeau, A. M. (1976), *edizioni delle donne*, in Re G., Derossi G., *L'occupazione fu bellissima*, Edizioni delle donne, Roma.

Casero, C. (2021), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, Postmediabooks, Milano.

Cirant, E. (2023), *I microfoni femministi di Radiotre Rai (1978-1988)*, in Stelliferi, P., Voli, S. (a cura di), *Anni di rivolta. Nuovi sguardi sui femminismi degli anni Settanta e Ottanta*, Viella, Roma.

Conte, L., Fiorino, V., Martini, V. (2011), *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, Edizioni ETS, Pisa.

Di Cori, P. (2013), *Sotto mentite spoglie. Gender studies in Italia*, "Cahiers d'études italiennes", n. 16, pp. 15-37.

Iamurri, L., Spinazzé, S. (a cura di, 2001), *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Maltemi, Roma.

Iamurri, L. (2007), *Questions de genre et histoire de l'art en Italie*, Institut national d'histoire de l'art, Parigi.

Iamurri, L. (2017), *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia 1955-1970*, Quodlibet Studio, Macerata.

Iamurri, L. (2021), *Dalla parte delle artiste. Appunti su militanze femministe e storia dell'arte a Roma*, "Palinsensti", n. 10, pp. 130-151.

Iamurri, L. (2024), *Per una critica femminista dell'arte: Annemarie Sauzeau su DATA*, in Trione, V. (a cura di) *Armi improprie. Lo stato della citicad'arte in Italia*, Johan& Levi, Milano.

Lonzi, C. (1978), *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano.

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

Maderna, A. (2020), *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Postmediabooks, Milano.

Menzio, E. (a cura di) (1981), *Atti di un processo per stupro: Artemisia Gentileschi, Agostino Tassi*, Edizioni delle donne, Milano.

Navarria, V. (2019), *I libri delle donne. Case editrici femministe degli anni Settanta*, Villaggio Maori, Catania.

Perna, R. (2013), *Arte, fotografia e femminismo negli anni Settanta*, Postmediabooks, Milano.

Pollock, G. (2003 [1988]), *Vision and difference: femininity, feminism and histories of art*, Routledge, Chapman & Hall Inc., Londra, New York.

Ribero, A., Vigliani, F. (a cura di, 1998), *100 titoli: guida ragionata al femminismo degli anni Settanta*, Tufani editore, Ferrara.

Russi Kirshner, J. (2007), *Voices and Images of Italian Feminism*, in Butler C. (a cura di), *Wack! Art and the Feminist Revolution*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.

Salerno, G. B., Sauzeau Boetti, A. M. (2022 [1978]), *Pas de deux*, in Corsieri V. M. (a cura di), *Amalia del Ponte, antologia critica dal 1962 al 2021*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.

Sauzeau, A. M. (1980), *Le stigmati dell'alterità*, "Rinascita", 22 febbraio.

Sauzeau, A. M. (1980), *Mostre*, "Il Manifesto", 28 febbraio.

Sauzeau, A. M. (1987), *Seducente compostezza di Carol Rama*, "Il Manifesto", 8 maggio, p. 10.

Sauzeau, A. M. (1987), *I pastelli velati di Giosetta Fioroni*, "Il Manifesto", 11 dicembre, p. 11.

Sauzeau, A. (1989), *Dipinti al neon nel paese dei grattacieli*, "Il Manifesto", 16 maggio, p. 11.

Sauzeau-Boetti, A. (1976), *Negative Capability as Practice in Women's Art*, "Studio International", vol. 191, n. 976, pp. 24-29.

Sauzeau-Boetti, A. M., (1977), *Dalla culla alla barca*, "DATA", n. 22, giugno, pp. 38-39.

Sauzeau Boetti, A. (1982), *Anne-Marie Sauzeau Boetti*, in Bonito Oliva A. (a cura di), *Avanguardia-Transavanguardia*, Electa, Milano.

Sauzeau-Boetti, A. (1985), *Anna dei tormenti*, "NoiDonne", n. 10, ottobre, p.84-85.

Sauzeau Boetti, A. M. (2014), *Carla Lonzi una presenza alle mie spalle*, *Arte e Critica* online.

Seravalli, M. (2013), *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Biblink editori, Roma.

Solanas, V. (1976), *S.C.U.M. Manifesto per l'eliminazione dei maschi*, Edizioni delle donne, Roma.

Trasforini, M. A. (a cura di) (2000), *Arte a parte: donne artiste fra margini e centro*, Franco Angeli, Milano.

Trasforini, M. A. (2023), *A paso distinto. Arte y feminismo en Italia desde los años setenta*, "MODOS: Revista de História da Arte", n. 8, pp. 432-466

Vergine, L. (1980), *L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940*, Mazzotta Editore, Milano.