

È già politica

Protoelementi visivi per l'autodeterminazione

Simona La Neve

Machina di Derive-Approdi, Roma, IT

simonalaneve85@gmail.com

www.machina-deriveapprodi.com

Abstract

The visual dimension related to Self realisation in art history, is analyzed as answer to control over the individual. This is verifiable both in the avanguardia and neoavanguardia period where takes place the rewriting of linguistic codes, meaning cultural refusal of oppression. In this essay the visual alphabetical letter is related to the rethinking of the subordinate subject theme, aiming to include postcolonial and extra-artistic reflections.

Keywords

Alphabet; Deculturalization; Feminism; Visual culture; Visual poetry

Contents

1. Introduzione
 2. Forme “parascrittorie” di autocoscienza
 3. Dalla *deculturalizzazione* alla cultura delle desinenze
- Bibliografia

1. Introduzione

«Ma se l'“oggetto” si mettesse a parlare? Intendiamo anche: a “vedere” ecc. A quale disgregazione del “soggetto” assisteremmo?» (Irigaray 1974: 130 tr. it.). Era il 1975 quando la filosofa Luce Irigaray portava sul piano della critica femminista il potere della parola. Esso è inteso come atto primario di liberazione identitaria. È uno dei punti su cui il pensiero femminista ritorna in modo provocatorio dagli anni dei diritti civili della *prima ondata* fino a oggi, con tutta la sua aspra critica al soggetto femminile come univoco.

Possiamo però dire, in realtà, che c'è sempre stata una relazione tra lingua e gruppi subordinati a vario titolo. Posto poi che il comando del dominatore è interiorizzato tanto da produrne obbedienza granitica (cfr. Weber 1922 tr. it.), la “creazione” delle più varieguate condizioni di subordinazione produce sempre un atto privato o pubblico di risposta. In entrambi i casi si tratta di un motore di forza sovversiva seppur talvolta indiretta, proprio come nel processo di combinazione, ad esempio, della lingua creola. In merito, nelle ricerche dell'antropologo e politologo James Scott si parla di “infrapolitica” riferita ai secoli del periodo coloniale che abbiamo alle spalle. È la «risposta di basso profilo» nelle tipologie di comportamenti codificati tra dominati e dominatori (Scott 1990: 36 tr. it.).

Se consideriamo inoltre gli studi di Pierre Bourdieu in cui si individuano in particolare due fondamentali forme di “violenza simbolica” – la dominazione linguistica e la dominazione maschile –, emerge un corto circuito utile ai fini di questo saggio.

Le componenti tipografiche di un testo (lettera alfabetica e punteggiatura come opera d'arte a sé stante) rappresentano, secondo questa linea di ricerca e come mostreremo in seguito, alcune pagine autonome dell'arte *verbovisiva*. Se in esse cerchiamo una forma di “protodeterminazione” del sé, oltre che la potenzialità di tradurre un gesto dell'arte in un baluardo per atti di resistenza, troveremo delle risposte situate innanzitutto nel genere. Ci occuperemo perciò maggiormente di alcune protagoniste delle avanguardie e neoavanguardie, la cui testimonianza in Italia è sostenuta maggiormente dall'opera curatoriale e conoscitiva di Mirella Bentivoglio. Ed è in queste esperienze e in questi elementi scritturali che si individua la definizione di un preciso dispositivo politico.

Ad accompagnare il legame teorico di questo saggio con quello della *deculturizzazione* introdotto da Carla Lonzi è la definizione di un “soggetto” in quanto frammentato. È un sinonimo di elemento singolo, di una complessità, della lettera che fa parte di un insieme più ampio. Il “sapere situato” che non può riguardare soggetti omogenei è parallelo poi, anche a livello cronologico, con quello introdotto in termini di razza dalle attiviste afroamericane del Black Feminism.

2. Forme “parascrittorie” di autocoscienza

A metà anni Sessanta ai concetti più espressamente legati al buonsenso dell'inclusione femminile, si fa rientrare il pensiero della differenza. Questa è intesa come un capovolgimento della prospettiva dello sguardo sull'altro.

«Tutto il mondo dovrà cambiare, perché io possa esservi inclusa» (Lispector 1964: 5 tr. it.). Si tratta di associare all'alternativa dell'ordine patriarcale la necessità, innanzitutto, d'individuare dei luoghi in cui situarsi. Sono i gruppi di autocoscienza. Negli anni si evolvono in vere e proprie realtà femministe indipendenti – centri di documentazione, consultori, librerie delle donne, scuole e spazi di approfondimento delle tematiche del corpo.

Nel 1970 in Italia compaiono diversi gruppi, tra cui il primo è innanzitutto Rivolta Femminile, le cui fondatrici sono anche esperte operatrici dell'arte. In particolare, oltre alla giornalista attivista Elvira Banotti, Carla Lonzi è critica d'arte e promotrice del posizionamento politico delle donne. Carla Accardi è poi artista e insegnante, esperienza che le permette di portare nel dibattito femminista anche la necessità di un ripensamento del sistema istruzione. In merito, alcuni circoli e riviste di sperimentazione creativa attivano un supporto, un metodo di ricerca *verbovisiva* che è strumento di ripensamento dei saperi della società. In particolare, una parte delle riflessioni riguarderanno la contestazione della grammatica e dell'alfabeto che lo produce, intesa come istituzione fondata dalla cultura patriarcale. Negli anni in cui si assiste alle nuove forme di comunicazione di massa e alle teorie del poststrutturalismo, Anna Oberto propone dei seminari come artista e poetessa visuale, in quanto anche fondatrice di riviste di ricerca interlinguistica. Il tema è quello della liberazione della donna tramite una “nuova scrittura femminile calligrafica”, opposta a quella a macchina, intesa come istituzionale e maschile. Come scriveva la critica d'arte Lea Vergine in “Bolaffi Arte”, di nuovo *c'è proprio una «volontà di separatezza nel fare cultura»* (Vergine 1975: 54). Il discorso diviene perciò più complesso. Non si tratta d'individuare un'arte femminile; questo è il punto cardine reiterato più volte nelle operazioni provocatorie degli anni Settanta, così come non esiste una scrittura o un'arte delle donne. La poetessa e saggista Adrienne Rich definisce la necessità di autoindividuarsi con questo bisogno di «dare alla luce se stessa» (cfr. Rich 1976 tr. it). L'artista Agnes Denes, in un'intervista per il giornale “Data Arte”, dichiarava: «*Non c'è sesso in arte, non credo all'arte specifica delle donne. L'arte femminista è arte politica*» (Boetti 1975: 54-59).

In questa specificità che tende a sovvertire i paradigmi, s'inserisce la pratica del “separarsi” (cfr. Curcio 2019) e la diffusione di mostre per sole donne, senza la necessità di confrontarsi con l'altro sesso. Una delle prime esposizioni italiane di sole artiste donne o, comunque, la prima sdoganata come tale, è stata la rassegna *Esposizione internazionale operatrici visuali* curata da Mirella Bentivoglio.¹ Il testo per quest'occasione è assegnato all'artista Anna Oberto e ha un timbro politico: si riferirà alla parola “censimento” per descrivere quell'imbarazzo di una realtà culturale di per sé discriminante. Nell'interesse più generale di quegli anni alle questioni del linguaggio, si trova, anche e soprattutto nelle mostre per sole donne, un'attenzione specifica alla lettera alfabetica come matrice, avvicinamento visivo alla parola, forma parascrittoria di autocoscienza. Si segnala fin da subito che il ricorso a queste forme è poten-

¹ La mostra situata al Centro Tool di Milano nel 1972 è promossa dall'artista Ugo Carrega, fondatore, tra l'altro, della poesia simbiotica.

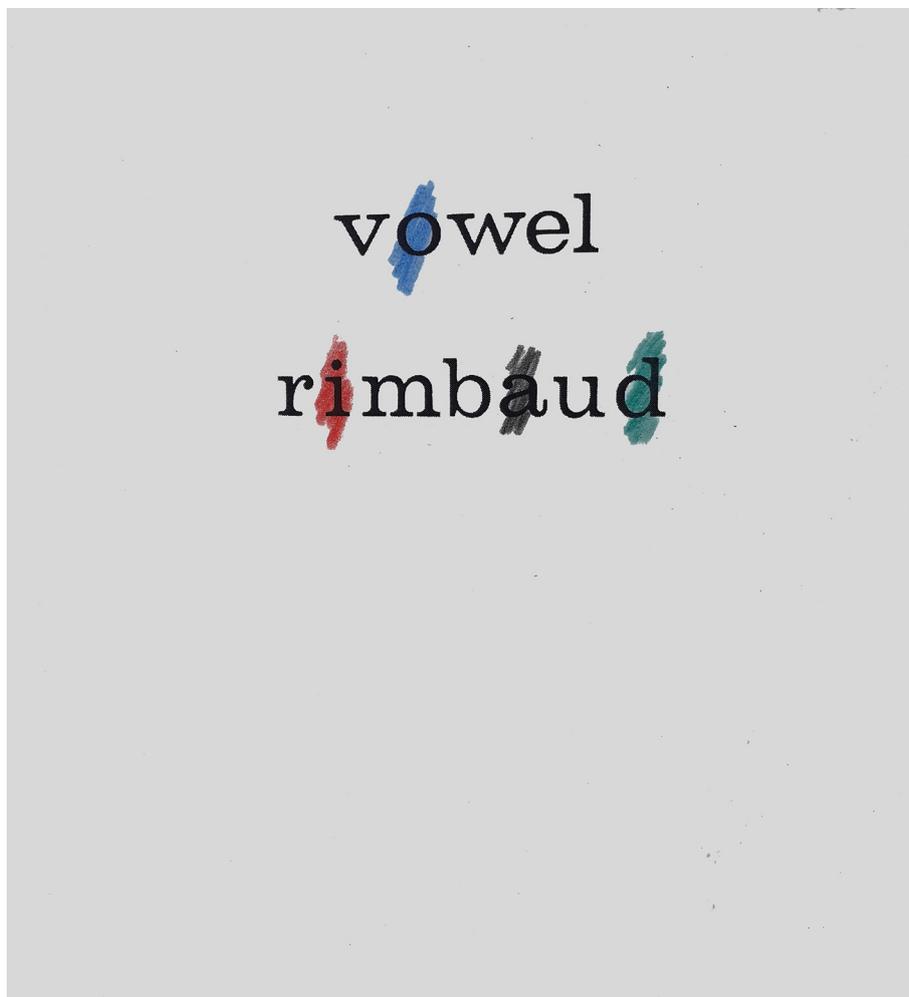


Figura 1. Giulia Niccolai, *Vowel Rimbaud*, 1974, stampa e intervento con pastelli. È tratto da *Poema & Oggetto*, libro oggetto riedito nel 2014 in 400 copie numerate e con 14 oggetti incollati o cuciti, 17x21 cm.

zialmente capace di allontanarsi dall'approccio a un'esistenza con modalità certe e garantite, tipiche del pensiero autocelebrativo figlio del patriarcato. Si amplifica viceversa qui una sperimentazione "iniziatica" al discorso dell'arte. Vediamo alcuni casi. Patrizia Vicinelli, artista attiva negli anni Settanta e Ottanta, dichiara come la sua ricerca sia «limitata dalla mancata invenzione di tutti gli strumenti necessari [poiché] mira a provocare più l'inizio che il fine del discorso poetico» (Lora Totino 1978: s.p.). Un inizio, questo, che è già simbolicamente, se vogliamo, nel significato della parola "alfabeto" come unione delle prime due lettere "alfa" e "beta" e, utilizzate nella storia artistica infinite volte per il suo carattere archetipico.

Mirella Bentivoglio è però l'artista e curatrice della *verbovisualità*, utile a razionalizzare quella che lei chiama una certa «predilezione delle donne» di modellare queste «lettere alfabetiche isolate, staccate» (Ferrari 2011: 20). Nella sua carriera di mediatrice organizza quelle che lei stessa definisce "mostre ghetto". Sono operatrici femminili della levatura internazionale a realiz-

zare le opere *verbovisive* che acquisisce nel tempo e che le consentiranno di donare poi nel 2011 circa trecento opere al museo Mart di Trento e Rovereto. Molte di queste provengono dalla mostra da lei curata, *Materializzazione del linguaggio*, alla Biennale di Venezia del 1978. Bentivoglio includeva lavori arrivati dall'Unione Sovietica e da tutti i continenti, a esclusione della sola produzione artistica dell'Est Europa.²

La risposta delle artiste in questa mostra è evidente, eclatante. Le lettere alfabetiche sono strumento visivo di autoaffermazione. Le artiste accedono a esse con modalità differenti: dai fili intessuti a tracciare codici, alle opere stampate in ricerche grafiche, in un recupero della produzione femminile come «minime unità di misura della scrittura». La disgrafia parziale e incerta, a evocare un certo tono *naïf* dell'alfabeto, viene utilizzata da Lucia Marcucci in alcuni lavori, dove sviluppa la sua radicale presa di posizione.³ È il lavoro *Aa Bb Cc* (1977) a richiamare dal titolo una perfetta rima baciata nella classica struttura di versi tra loro contigui, e che ricompone poi con un'estetica sgraziata. Alcuni lavori di Giulia Niccolai poi evocano un certo tono fanciullesco, proprio di chi produce l'insegnamento dei codici calligrafici nell'alfabetizzazione infantile. Il lavoro del 1975 e dal titolo *Omaggio a Rimbaud*⁴ traduce le vocalità delle lettere "o" "i" "a" e infine "d" (fig. 1).

Il suo intervento a pastelli colorati, fuori e dentro i bordi delle vocali e consonanti, richiama una gioscosità che spesso ha riguardato l'artista nei suoi dispositivi di concatenamenti semiotici. Invero le artiste italiane a cui riferirci per studiare queste peculiarità sono ancora molte: si pensi al noto *alfabetiere* tradotto in corpo di Tomaso Binga, pseudonimo maschile di Bianca Pucciarelli Menna. Negli stessi anni l'artista Annalisa Alloatti associava all'autoritratto di sé il titolo di un suo lavoro visivo che contemplava una lettera "A" in tutto lo spazio dell'opera. Da questi iniziali casi studio degli anni Settanta è già possibile, perciò, tracciare un legame archetipico tra corpo e parola. Proponendone in seguito alcuni casi, si segnala invero, con uno sguardo più analitico, che questo legame è già evidente dal secolo precedente.

2.1. Sul corpo-parola

Il legame "al femminile" corpo-parola emerge come fenomeno evidente già a partire da fine Ottocento. Nel periodo in cui la scrittura non è più un atto velleitario per poche, il diario è ad esempio non solo uno strumento di narrazione di viaggi e scoperte, ma è più spesso metodo di raccolta verso il sé. Si ricorreva perciò già con più agio alla dimensione privata della parola scritta, piuttosto che a quella utile a un'autoaffermazione pubblica. Nonostante ciò, il

² Il motivo è da ricercare nella mostra del 1977 dal titolo *Dissenso* e curata alla Biennale di Venezia da Enrico Crispolti. Questa portò a una protesta congiunta dei vari governi sovietici e a una sospensione temporanea di collaborazioni.

³ Nella scena italiana si segnala la presenza di gruppi di poesia visiva e letteratura che si diffondono in particolare nell'ambiente fiorentino, napoletano, palermitano e milanese e, con figure di richiamo che ruotano intorno al Gruppo 63 e al Gruppo 70, di cui ad esempio Lucia Marcucci fa parte.

⁴ Il riferimento dell'artista Niccolai ad Arthur Rimbaud riguarda il desiderio dello scrittore di far accedere le donne alla creazione d'arte (cfr. Rimbaud 1871).

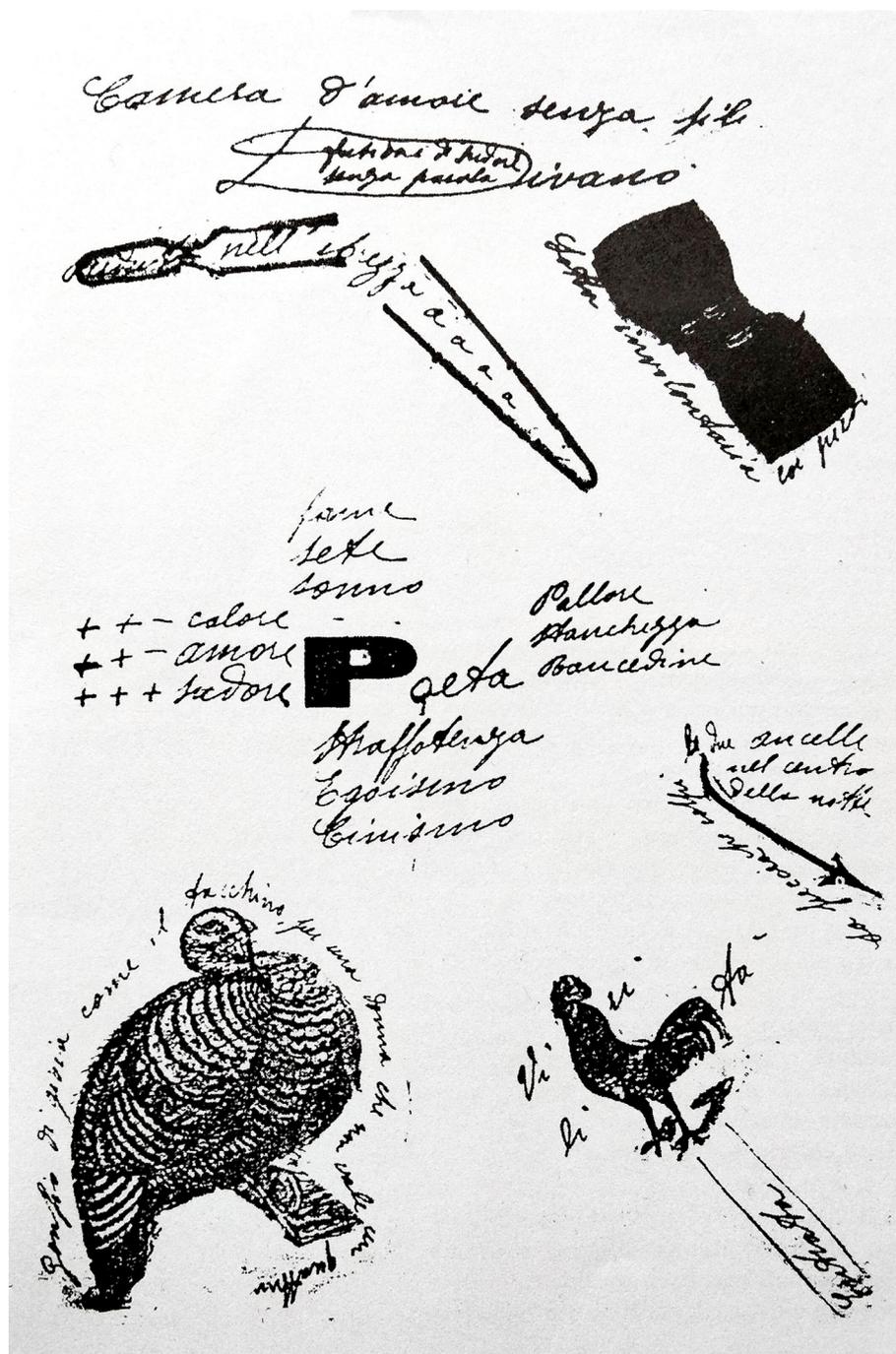


Figura 2. Marietta Angelini, *Camera d'amore senza fili*, 1913. Scrittura, collage di carta e oggetti (spille, nastro, fili) su carta, 51 x 21 cm.

diario è preso a riferimento come passaggio storico di apertura a nuove sperimentazioni. All'interno e segretamente si conservano dei piccoli oggetti come strumento di prolungamento della vita quotidiana: fiori o ciocche di capelli, simbolo di femminilità da accostare all'ortografia.



Figura 3. Milca Mayerova, Karel Teige, *Abeceda*, 1926, poema di Vitezslav Nezval, documentazione performance.

In una lettera di Emily Dickinson dell'estate 1877 si legge: «Cara amica, Le mando un fiore dal mio giardino – anche se morirà nel raggiungerla, lei saprà che viveva, quando lasciò la mia mano» (Dickinson 1877: lettera 512⁵). L'atto di oggettualizzare si tramanda di madre in figlia, fino a inizio Novecento. Ci sono perciò fiori, ciocche di capelli, ma anche ceralacche, biglietti, fotografie o ritagli di libri, che nella loro composizione vengono codificati con il ruolo di anticipatori del *verbocollage* dadaista (Bentivoglio, Zoccoli 2008: 28-29). Nel diario della futurista Marietta Angelini, probabilmente non destinato alla stampa, si trovano alcune tavole *parolibere* – strumento futurista in cui si perde il legame sintattico-grammaticale fra parole, non organizzate in frasi e periodi. Il suo *La camera d'amore senza fili* (1913) è un collage di carta con oggetti come spille, nastri e fili in cui l'artista mostra brevi scritture (fig. 2). Tra queste, a raccontare il sodalizio tra corpo, parola e lettera alfabetica, vi è un evidente capolettera "P" come significato iconico, forse dell'iniziale che è invece trascritta con il suo equivalente "+" (+++ calore; +++ amore; +++ sudore; +++ pallore; +++ stanchezza; +++ raucedine; +++ fame; +++ sete; +++ sonno).

⁵ <<https://www.emilydickinson.it/10511-0540.html>>.

E se in questo lavoro il corpo trionfa sulla scrittura, ci sono poi le tavole *parolibere* di Emma Marpillero, Irma Valeria o Enrica Piubellini in cui si evincono vari supporti concettuali al tema d'indagine. Nello stesso periodo, tra i testi di saggistica, si segnala tra altri quello di Maria Goretti. Si nota come *La mia Aeropoesia* (1941) presenti il carattere alfabetico trascritto in ogni capoverso tramite la lettera "A" (Goretti 1941: 111). Alcuni casi degni di nota provengono poi dalla pratica della danza e del teatro, in cui si evince la più diretta forma di appropriazione della parola nella carne. Questa acquisizione è evidente in vari luoghi in cui si diffondono le avanguardie artistiche, seppur con connotati diversificati (fig. 3).

In Italia Giannina Censi è ad esempio un'iniziatrice della parola nella carne: è colei che darà un corpo e una progettualità a quelle teorie rimaste su carta nel primo manifesto futurista sulla danza. A lei si affianca Valentine Saint Point, artista che si fece notare invece per la pubblicazione del *Manifesto della Donna Futurista* e per quella del *Manifesto futurista della Lussuria*. Qui userà l'ambito del corpo-parola in modo esplicito per rispondere alle discriminazioni dei primi testi di Marinetti. Corporeità e parola recitata si diffondono invero in tutta Europa. Sono testimonianze di artiste occupate in rappresentazioni classificate con termini quali *l'aerodanza*, *l'aeropoesia* e *l'aeroplastica*. Una sorta di punto zero necessario per "imparare a parlare".

Anni dopo, con le neoavanguardie si affrontano tali rapporti in una modalità che stravolge la funzionalità scritturale delle lettere alfabetiche tradizionali. Succede qualcosa di nuovo. Nel disturbare l'ordine del linguaggio degli anni a seguire, teoriche come la filosofa Julia Kristeva evidenziano il nesso scrittura, corpo ed esistenza, intervenendo a più riprese nel decifrare un'indicazione lacaniana. È quella del linguaggio come corpo *sottile*, identificabile comunque come corpo, a cui Kristeva risponde situando una specificità differente: un'antitesi possibile tra maternità e scrittura. Si tratta così di una sfida non soltanto alla cultura, ma al potere d'espressione dello stesso linguaggio (cfr. Kristeva e Racy 1978: introduzione).

L'artista Betty Danon, ad esempio, traduce la scrittura in parole tramite il suono, evocazione di un settore esclusivo d'indagine artistica anche internazionale. Lei, che lavora con il suono e con il segno, parte da una simbologia junghiana e usa un microfono e un pennino insieme. Si evince qui un richiamo teorico innanzitutto alla pratica del "partire da sé" che si struttura anche fuori dal confine italiano. Ad esempio, negli Stati Uniti è veicolata da critiche come Hardin nel 1990 (pratica del posizionamento) o da Haraway nel 1991 (pratica dei saperi situati). La questione che le lega tutte è la consapevolezza della «messa in parola della parzialità, del proprio essere parte e delle relazioni che lo costituiscono» (Curcio 2019: 50).

Specifici contributi artistici femminili – relativi alle componenti tipografiche di un testo come opera d'arte a sé stante – sembrano perciò muoversi di pari passo con queste teorie femministe internazionali, orientate a scuotere ogni granitica verità.

Lenora De Barros, studentessa di linguistica all'Università di São Paulo e che stabilisce la sua pratica artistica negli anni Settanta, usa il dorso della sua lingua per realizzare i suoi "poemi". Si tratta di un'opera performativa docu-



Figura 4. Lenora De Barros, *Poem*, 1979, documentazione performance.

mentata nell'atto della lingua di scivolare tra i vuoti e i pieni delle lettere di una macchina da scrivere (fig. 4).

L'attenzione alla lettera in quanto elemento matrice è per lei una probabile influenza dal Grupo Noigandres,⁶ tre poeti brasiliani che a metà degli anni Cinquanta coniarono la creazione di nuovi orizzonti delle arti visive e della musica tramite la poesia concreta. Sono i fratelli Augusto e Haroldo de Campos con l'amico Décio Pignatari a costituire il gruppo come risposta alla piena dittatura militare. Ricorrono alla scrittura ideogrammatica e alla disgregazione sia della parola sia del puro segno grafico, con il chiaro segnale di una poetica che si diffonderà anche fuori dai confini. Infatti, in Francia già dal 1940 veniva teorizzato un altro movimento artistico che si struttura ancora una volta sulla "questione della lettera alfabetica". È il poeta, scrittore e autore teatrale francese ma di origine rumena Isidore Isou. Egli ha il ruolo di formulare, nel 1946, il manifesto sulle arti visive, la musica e la letteratura, oltre che sul teatro e il cinema. Si tratta dell'Internazionale Lettrista. Nonostante abbia ricevuto una certa diffidenza da parte della critica d'arte – fatta risalire probabilmente a un linguaggio spiazzante e, in taluni casi, megalomane e rabberciato – il lettrismo ha preceduto e influenzato importanti settori della poesia visiva, concreta e sonora. La realizzazione di nuovi alfabeti parziali e talvolta privi di senso immediato mira a suscitare, tramite Isou, tematiche e pratiche artistiche dell'arte concettuale e del cinema sperimentale.⁷ L'arte lettrista si fonde e si avviluppa

⁶ Il termine *noigandres* proviene dall'ispirazione data da *Cantos* di Ezra Pound (1925) e intreccia le esperienze di Mallarmé, Joyce, Apollinaire, Cummings, De Andrade e De Melo Neto, oltre ai futuristi e ai dadaisti.

⁷ In merito si vedano *Traité de bave et d'éternité* (1951); *Débat sur le cinema* (1952), e la pièce teatrale *La marche des jongleurs* (1954).

con il teatro e la quotidianità. Essa struttura così una proiezione che sublima il visivo verso una tridimensionalità, prossima a quelle che saranno le “situazioni” proposte da Guy Debord (1959). Ci pare qui fondamentale segnalare che l’uso della lettera si fa risalire alla Romania e alle frequentazioni che Isou ebbe da adolescente con i gruppi della Resistenza, all’epoca del conflitto mondiale (Devaux 1992: 47). Lettere perciò capaci di destituire segreti, nuove lingue e anche nuovi immaginari. Ed è per tale motivo che la lettera alfabetica così intesa è in questo saggio codificata, anche tramite il lettrismo, come un atto già politico, oltre che culturale e visivo. La lettrista Micheline Hachette è tra le più note ad aver realizzato uno spartito vocale di sole “O” e, ancor prima che se ne veda ombra in Italia, con la *fonopoetica* (Ferrari 2011: 23).

Dalle “mostre ghetto” alla poesia concreta e fino al lettrismo, si inizia a tratteggiare perciò l’evidenza della potenzialità di questi elementi testuali di rappresentare un seme di resistenza dalla carica creatrice.

2.2. Sul materico

La materia di cui sono fatte le lettere alfabetiche è poi parte antropologica del dibattito. Mentre già la futurista Marietta Angelini utilizzava il tessuto per cucire i ritratti dei due rappresentanti futuristi Cangiullo e Marinetti, l’artista Sveva Lanza nei primi anni Settanta costruisce un libro-oggetto tramite foglie ingabbiate nello spago, nuovo nella storia della poesia come genere. Negli stessi anni in cui l’approdo a scritture materiche è evidente, si segnala, tra le altre, il ricorso a quelle realizzate da Irma Blank con la ripetizione della lettera ics (“X”). Se consideriamo il significato dei geroglifici egizi della “X” a cui l’artista si riferisce, e che significa “tessile”, diventa invero solo apparente il legame con i nascenti modelli di computer.⁸ Il *Libro alfa* di Mirella Bentivoglio realizzato con Maria Lai nel 1978 è inoltre un “oggetto d’arte” simbolico nella sua corporeità, se consideriamo che esso è fatto di pane e spago. È pensato per essere condivisibile con i commensali: un contenitore che è anche contenuto, quell’inizio, quell’approdo simboleggiato da una lettera “A” incisa nel crepiti della superficie. Sarà ancora Bentivoglio, in seguito, a realizzare il progetto iniziale di Marietta Angelini, più materico rispetto all’ufficiale.⁹ «Le parole “sangue che bolle”, “carne di fuoco”, “acciaio rovente” riferite alle suggestioni cromatiche del primo testo e alla persona di Marinetti, tradiscono pur nella trasposizione metaforica improntata al vitalismo futurista, tutto un bagaglio verbale legato a un’esperienza domestica», dichiara Mirella Bentivoglio (Angelini e Bentivoglio 1994). È poi sempre lei, in un suo ambito scultoreo più personale, a istituire una definitiva volontà di mettere in discussione l’ordine *verbovisivo* canonico tramite la pietra. Usa «La “O” come lettera dell’alternativa, segno del tutto vuoto/tutto pieno, della regressione e della potenzialità» (Kersten 2015: 58-62).

⁸ L’utilizzo di questa lettera “X” è da rintracciare anche in Maria Ferrero Gussago, Mira Schendel ed Elisabetta Gut.

⁹ Il progetto venne pubblicato sulla rivista “Vela Latina” d’inizio Novecento in bianco e nero nonostante il suo progetto iniziale fosse differente.



Figura 5. Ketty La Rocca, *J*, 1970, plastica sagomata, 89 x 36,5 cm.

Emerge un'estetica di "ri-scrittura" dei codici linguistici in ambito storico-artistico affine anche agli studi sulla pubblicazione *Segno e disegno. Psicogenesi dell'alfabeto* di Alfred Kallir (cfr. Ferrari 2011: 32). La "J" ad esempio presenta connotazioni femminili come ideogrammi e segni arcaici. L'opera dal titolo *Je suis (l'inconscio androgino)* (1979-1984) di Bentivoglio è un'incisione tramite serigrafia delle lettere "J" e "S" che fungono da iniziali: rispecchiano l'immagine del femminile e del maschile unite. Ed è poi anche l'artista Ketty La Rocca a proporre la medesima lettera tipografica "J" in una forma scultorea in pvc nero (fig. 5).

Il ricorso a tali materie d'indagine è per molte artiste perlopiù rievocazione e messa in discussione del luogo della "casa" e delle sue sigle identitarie, capaci di trasudare narrazioni secolari. La stoffa su cui la lettera può essere cucita è, ad esempio, la materia che primeggia come antico monogramma de-

gli spazi domestici. Questo metodo della fuoriuscita dall'ambito del visivo per diventare pratica concettuale ha spesso un riferimento alla scrittura, anche quando questa non è praticata. Martha Rosler nel 1975 realizza una performance, *Semiotics of the Kitchen*, in cui interpreta il ruolo di una casalinga in grembiule e, inquadrata da una telecamera fissa, recita l'alfabeto dalla "A" alla "Z" mentre impugna canonici attrezzi per cucina. Nello scorrere dei secondi si avverte un valore parodiale delle dimostrazioni che giravano in televisione. Gradualmente però l'azione si trasforma in uno strumento di esalazione della frustrazione secolare delle donne, indicibile dalla parola e che diventa perciò parzialità, sguardi, respiri, alfabeti. A tutta questa sfera di pratiche prese in esame corrisponde quell'intimità ambigua che si radica nella dichiarazione definitiva: «*il personale è politico*» (Friedan 1963 tr. it.). E questo personale non può essere più bisbigliato.

Silvia Federici nel 1975 sceglie, per il testo fondativo della campagna internazionale *Salario al lavoro domestico*, quello che diventerà il vero e proprio slogan: «Lo chiamano amore, noi lo chiamiamo lavoro non pagato». Siamo a metà anni Settanta, tutto viene percepito come mutevole, urgente. E quando si pubblica *Sputiamo su Hegel* di Carla Lonzi diventerà evidente la necessità di una critica militante che si occupi di supportare il dibattito tramite la messa in discussione dell'intero paradigma marxiano.

3. Dalla *deculturalizzazione* alla cultura delle *desinenze*

La necessità d'istituire un nuovo "soggetto" può avviarsi solo come conseguenza di un processo di *deculturalizzazione*, perché «smentire la cultura significa smentire la valutazione dei fatti in base al potere» (Lonzi 1974: 47-48). Iniziare da zero, ma come? Innanzitutto si rammendano i fili del discorso; capitalismo e patriarcato, etnia, lingua e potere sono interpretati insieme, come avviene nei Postcolonial Studies, nei Cultural Studies o nei Translation Studies. La poetessa e saggista statunitense Adrienne Rich elabora in merito una riflessione politico-lessicologica esemplificativa. Quando si parla di "solipsismo bianco" ci si riferisce a quell'espressione linguistica che coniuga "donne" e "neri" e che fa individuare, nelle prime, "l'esclusione delle donne nere" e, nei neri, indirettamente, il solo riferimento al genere maschile (cfr. Rich 1973). Nella scena statunitense – nei medesimi anni in cui la storia viene smossa dal movimento studentesco, da quello pacifista contro la guerra in Vietnam e da quello di contestazione e liberazione dei neri – i collettivi femministi afroamericani alfabetizzano la posizione delle donne nere nella storia. È la dichiarazione di una specifica soggettività che include la razza quanto la classe e l'orientamento sessuale. Si assiste in generale allo sradicamento del pensiero bianco borghese a favore di un soggetto che necessita di essere "situato" e verso quel paradigma definito "intersezionale" solo alla fine degli anni Ottanta. Gli artisti che partecipano alle lotte di liberazione – femminista, anticoloniale e antirazzista – lo fanno attraverso il dissenso come lavoro artistico. Alcune mostre poi portano apparentemente a confrontarsi con le tematiche più urgenti, tra cui quella del 1971 a New York, *Contemporary Black Artists*, al Whitney Museum. A guardar bene questa esposizione, in realtà essa è strutturata tramite lo guar-

do bianco e senza rappresentanti neri tra i vari addetti intervenuti. Una sorta di potenziale ironia della non rappresentanza. Critici e teorici, militanti e collettivi come Art Workers' Coalition (AWC), Guerrilla Art Action Group (GAAG) e Women Artists in Revolution (WAR), di conseguenza devono agire con una critica dentro e fuori le istituzioni. «I musei non considerano l'arte del Terzo Mondo in quanto "Arte", ma come etnografia», scriveva come amara risposta Lucy Lippard in *Color Scheming* (Lippard 1981: 22-28).

3.1. I quilts e la sua eredità verbovisiva

Nella stessa manciata di anni in cui si fa ancora fatica a sradicare questi stereotipi, una mostra in particolare ci fa riflettere su questioni *verbovisive* che in questo saggio ci interessano particolarmente. È il 1971 quando viene presentata *Abstract Design in American Quilts* al Whitney dove lettere alfabetiche cucite si mescolano a trapunte più astratte. Fin da subito si segnala che gli organizzatori, pur specificando il periodo storico di riferimento dei lavori selezionati per la mostra, non prevedono ancora una volta un'analisi autoriale accurata. Ciò è particolarmente rappresentativo in quanto fu proprio questa la mostra che rese quella del *quilts*, negli Stati Uniti, un'arte legittima ufficiale. È una sorta di ammissione d'intenti quella che viene posta nel catalogo della mostra. Si fa riferimento alla volontà di riflettere sul puro contenuto visivo, escludendo per scelta le considerazioni di tecnica, distinzione geografica e significato storico (Holstein 1971: 6). Nonostante in seguito venga citato frettolosamente il concetto dietro alle trapunte, ossia quello figlio della cultura schiavista delle donne nere, anche questa mostra ha un timbro e una portata di natura etnografica. Una parte di questi oggetti conservava messaggi *verbovisivi*, frammenti liberatori della promessa di salvezza. I *quilts* a cui ci riferiamo sono composti da alfabeti che, lettera per lettera, cuciono contenuti di preghiera, desiderio o incitazione. Solo in seguito saranno esposti negli Stati Uniti come elementi chiave di una riflessione postcoloniale.

Attingendo alle genealogie femminili, la pensatrice militante femminista afroamericana bell hooks¹⁰ riconosceva il ruolo della bellezza nelle case delle donne nere. È lì perciò, in oggetti come i *quilts*, che si trovavano presumibilmente risposte utili a preservare quel sé schiavizzato e umiliato. Il ricorso al tessuto con queste peculiarità di rivalsa è ancora oggi uno strumento potente. Tra le artiste degli anni Settanta che scelgono le pratiche più differenti per confutare quegli stereotipi della donna nera, radicati nel razzismo americano – come Betye Saar che realizza nel 1972 *The Liberation of Aunt Jemima* – altre usano ancora la parola scritta e le trapunte. Faith Ringgold e Carrie Mae Weems sono due artiste più note al mercato e al grande pubblico ma altre più datate sono ancora difficilmente storicizzabili. Ciò dimostra la necessità di effettuare ancora delle ricerche mirate. L'esposizione *Talking Quilts* ospitata nel 2004 all'American Folk Art Museum, a cura di Stacy C. Hollander è ad esempio un grande studio: permette di far risalire la questione della marcatura dei tessuti, e cioè l'applicazione di lettere su stoffe, come abilità insegnata

¹⁰ bell hooks è uno pseudonimo che la scrittrice riporta sempre in minuscolo.



Figura 6. Jessie Telfair, *Freedom quilt*, 1980, trapunta con appliqué in cotone e materiale sintetico, 73 x 85 cm.

molto precocemente. Un'altra e forse più controversa questione riguarda la certezza che questi messaggi siano stati utilizzati anche per codificare i percorsi verso la libertà. La trapunta *Freedom quilt* di Jessie Telfair, realizzata nel 1980, ha fatto leva proprio su questa pratica di resistenza femminile per evocare l'era dei diritti civili. L'invocazione è potente tramite una parola cucita: *Freedom* (fig. 6). È formata da lettere maiuscole in grassetto, lungo un asse orizzontale e con i colori delle strisce della bandiera americana, che pare imitare ironicamente.

È quindi quantomeno simbolico che alla necessità di un ripensamento del soggetto – sotto la lente più sfaccettata della classe, del genere e della razza – corrisponda quella motivazione politica insita in molte delle rappresentazioni *verbovisuali* qui finora analizzate.

3.2. Le desinenze “mainstream” e i rischi del padrone

Nel 2021, anno in cui ormai la tecnica della trapunta è un fenomeno culturale e i quilts sono intesi come prodotti d'arte, viene riallestita e rivisitata nello stesso museo degli anni Settanta la mostra *Abstract Design in American*



Figura 7. Escrava Anastacia la schiava, disegno tratto da *Memoria della piantagione* di Grada Kilomba (2021: 32).

quilts. Questa mostra venne accolta con un'ottima risposta degli investitori. Se è vero che la macchina capitalistica rende scontata la speculazione nel mercato dell'arte – anche nel suo elemento più piccolo sul discorso della triade classe, razza e sesso – la riflessione su quali siano poi gli strumenti di decolonizzazione è ineluttabile. Si pensi oggi all'uso, ad esempio, di nuovi codici linguistico-visivi nell'ambito della comunicazione. Le scelte stilistiche in nome dell'inclusione sono vagliate come ipotesi valida per siglare l'identità di molte parole. L'artista contemporanea Grada Kilomba, nel trovarsi a tradurre in italiano il suo libro *Memorie della piantagione* (2008), decide di utilizzare la *schwa* nelle desinenze. Questa scelta dimostra la volontà di avviare una radicale trasformazione dei contenuti espressi nel suo libro. Senza tale opzione linguistico-scritturale, dichiara, gli argomenti trattati sarebbero stati settari, in «un ordine neocoloniale che fa vivere il presente come se ci si trovasse nel passato» (Kilomba 2008: 155 tr. it.). Lo strumento così pare duplice e ciò è ancor più vero se prendiamo in considerazione sia l'evoluzione della pratica scrittoria, sia l'iconografia usata da Kilomba. Si tratta della potente immagine della schiava Escrava Anastacia che evoca il discorso delle donne nere schiave (fig. 7).

Nonostante le specifiche motivazioni di Kilomba, queste proposte paiono creare, insieme a quelle di altri autori e autrici di matrice anche differente, un nuovo mercato del politically correct. L'obiettivo è lanciare un messaggio che non sempre si rivela difatti veritiero, in particolar modo poiché espresso da una certa élite. Se consideriamo viceversa quella che viene intesa come "grafica dal basso", notiamo che, accanto agli strumenti di lotta per la graficizzazione del dissenso femminista e queer, si affiancano altre opzioni sempre più fantasiose, esito di un messaggio debole: liste di possibili desinenze come prodotti di consumo pari a un elenco di "differenze". Esse sembrano accavallarsi, fondersi e reclutare, all'interno di un unico contesto discorsivo, persone appartenenti a gruppi diversi tra loro (di provenienza, ideologici, di genere, di preferenza sessuale o alimentare o di appartenenza alle varie fisicità). Il rischio così è di ricorrere alla solita rappresentazione di un unico universale che, all'interno di un discorso o, di un altro, valga sempre e comunque e rappresenti tutto. Nuove verità granitiche come standardi di autodeterminazione o sostituzione di un padrone con un altro? Non è questo un passo che ci porta indietro verso la sovversione dei principi di lotta difficilmente conquistati e ancora da radicare?

Posto che fin dagli esordi della "presa di parola" dei subalterni si è veicolata una risposta strutturata su una ferma lotta di classe, la domanda da porci è se tali strumenti contemporanei di design scritturale sottendano o meno questa peculiarità. Il meccanismo capitalista della produzione del "lavoro cognitivo" ci mostra che sempre più spesso non si attivano intenzioni e gesti che possiamo archiviare agilmente come azioni di una sottocultura di lotta. Viene perciò da chiedersi se esista una reale risposta linguistico-testuale che eviti di farci rimanere intricati sul piano del capitale, senza generare uno o più scarti di genere, classe o razza. Questo dubbio, questa domanda, porta in sé una risposta, un'opportunità? Innanzitutto si pone come strumento per radicare e attenzione lo sguardo verso il rischio inscindibile della modernità: sovrapporre il reale e la sua immagine in una perfetta somiglianza tra le due (Baudrillard 1976). Come consumatori contemporanei di testi e prodotti è perciò difficile orientarsi se non si è messo in discussione anche ciò che ci pare armonioso e glamour. Solo così potremo disegnare delle risposte a difficili domande, mentre l'arte ci pare eterno riferimento di cui siamo debitrice e debitori come cittadini del mondo.

Bibliografia

Accardi, Carla

1972 *Superiore e inferiore. Conversazioni fra le ragazzine delle Scuole Medie*, Roma, Scritti di Rivolta Femminile.

Angelini, Marietta; Bentivoglio, Mariella

1994 *[Vela Latina]*, Trento e Rovereto, Mart, Archivio del '900, fondo librario, Archivio di Nuova Scrittura, ANS.

Arendt, Hannah

1993 *La lingua materna. La condizione umana e il pensiero plurale*, a cura di Alessandro Dal Lago, Milano, Mimesis.

- Austin, John
1962 *How to Do Things with Words*, Oxford, Oxford University Press; tr. it. *Come fare cose con le parole*, Bologna, Marietti, 2019.
- Baudrillard, Jean
1976 *L'échange symbolique et la mort*, Paris, Gallimard; tr. it. *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli, 2015.
- Bello Minciocchi, Cecilia
2012 *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Firenze, Le Lettere.
- Bentivoglio, Mirella (a cura di)
1978 *Materializzazione del linguaggio*, Catalogo della mostra (20 settembre-15 ottobre 1978), Venezia, Magazzini del Sale alle Zattere, Biennale di Venezia arti visive e architettura.
- Bentivoglio, Mirella; Zoccoli, Franca
2008 *Futuriste italiane nelle arti visive*, Roma, De Luca Editori d'Arte.
- Boetti, Anne Maria
1975 «L'altra creatività. Appunti femministi», *Data Arte*, 16-17, giugno-agosto, Milano, 54-59.
- Bonfantini, Massimo; Fabbrichesi, Rossella; Zingale, Salvatore (a cura di)
2015 *Su Peirce. Interpretazioni, ricerche, prospettive*, Milano, Bompiani.
- Bourdieu, Pierre
1998 *La domination masculine*, Paris, Seuil; tr. it. *Il dominio maschile*, Milano, Feltrinelli, 2020.
- Cozzi, Leslie
2013 «Notes on the Index, Continued: Italian Feminism and the Art of M. Bentivoglio and Ketty La Rocca», *Cahiers d'études italiennes*, 16, 213-234.
- Curcio, Anna (a cura di)
2019 *Introduzione ai femminismi*, Roma, DeriveApprodi.
- De Angelis, Rossana
2014 *Il testo conteso. Semiotiche ed ermeneutiche nella seconda metà del Novecento*, Pisa, Edizioni Ets.
- Debord, Guy
1958 *Internationale situationniste. Bulletin central édité par la section de l'internationale situationniste*, Trento e Rovereto, Mart, Archivio del '900, fondo librario, Archivio di Nuova Scrittura, ANS.
- Derrida, Jacques
1967 *De la grammatologie*, Paris, Minuit; tr. it. *Della grammatologia*, Milano, Jaca Book, 1969.
- Davis, Angela
1981 *Women, Race & Class*, London, Penguin; tr. it. *Donne, razza e classe*, Roma, Alegre, 2018.
- Devaux, Frédérique
1992 *Entretiens avec Isidore Isou*, Charlieu, La Bartavelle Editeur.

Dickinson, Emily

1877 *The Complete Works (Tutte le opere)*, traduzione e note a cura di Giuseppe Ierolli, <<https://www.emilydickinson.it/10511-0540.html>>. Online il 29 maggio 2023.

Federici, Silvia

2014 *Il punto zero della rivoluzione*, Verona, Ombrecorte.

Ferrari, Daniela (a cura di)

2011 *Poesia visiva. La donazione di Mirella Bentivoglio al Mart*, Catalogo della mostra al Mart di Trento e Rovereto (19 novembre 2011-22 gennaio 2012), Milano, Silvana Editoriale.

Fioravanti Baraldi, Anna Maria (a cura di)

1998 *Post scriptum. Artiste in Italia tra linguaggio e immagine negli anni '60 e '70*, catalogo della mostra (18 aprile-28 giugno 1998), Ferrara, VII Biennale Donna.

Foucault, Michel

1966 *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard; tr. it. *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli.

Friedan, Betty

1963 *The Feminine Mystique*, New York, Norton & Company; tr. it. *La mistica della femminilità*, Ivrea, Edizioni di comunità, 1964.

Gallo, Francesca; Perna, Raffaella (a cura di)

2018 *Ketty La Rocca 80. Gesture, Speech, and word*, Catalogo della mostra (15 aprile-3 giugno 2018), Ferrara, XVII Biennale Donna Padiglione d'arte contemporanea.

Goretti, Maria

1941 *La donna e il futurismo. Collaudo di F.T. Marinetti*, Verona, La Scaligera.

Hollander, Stacy (a cura di)

2004 *Talking quilts*, Exhibition catalogue (February 25- August 1), New York, Folk art Museum.

Holstein, Jonathan (a cura di)

1971 *Abstract Design in American quilts*, Exhibition catalogue (July 1-September 12), New York, Whitney Museum of American Art.

Irigaray, Luce

1974 *Speculum of the Other Woman*, Paris, Éditions de Minuit; tr. it. *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli.

Kersten, Benjamin

2015 «Interview with Mirella Bentivoglio», in Pohl, F. K. et. al., *Pages. Mirella Bentivoglio. Select works 1996-2012*, Claremont CA, Pomona Collage Museum of Art.

Kilomba, Grada

2008 *Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism*, Münster, Unrast Verlag; tr. it. *Memorie della piantagione. Episodi di razzismo quotidiano*, Alessandria, Capovolte, 2021.

Kristeva, Julia; Racy, Elisabetta

1978 *La lingua della nutrice percorsi e tracce dell'espressione femminile*, Roma, Edizioni delle donne.

Lippard, Lucy

1981 «Color Scheming», *The Village Voice*, New York, April, 22-28.

Lispector, Clarice

1964 *A Paixão Segundo G.H.*, Rio de Janeiro, Editora do Autor; tr. it. *La passione secondo G. H.*, Torino, La Rosa, 1982.

Lonzi, Carla

1981 *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale*, Milano, Gammalibri.

Lora Totino, Arrigo (a cura di)

1978 *Futura. Poesia sonora. Antologia storico-critica della poesia sonora*, Milano, Cramps Records.

Muraro, Luisa

2006 *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editori Riuniti.

Niccolai Giulia,

1974 *Poema & Oggetto*, Torino, Geiger.

Pozzi, Giovanni

1981 *La parola dipinta*, Milano, Adelphi.

Rich, Adrienne

1973 *Diving into the Wreck: Poems*, New York, Norton; tr. it. *Esplorando il relitto. Poesie*, Roma, Savelli, 1979.

1976 *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, Norton; tr. it. *Nato di donna. Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna*, Milano, Garzanti, 1979.

Rimbaud, Arthur

1871 *Lettre du voyant*, Genève, Librairie Droz, 1975.

Sanguineti, Edoardo

1965 *Ideologia e linguaggio*, Milano, Feltrinelli.

Saussure, Ferdinand de

1916 *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot; tr. it. *Corso di linguistica generale*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

Schapiro, Meyer

1996 "Script in Pictures: Semiotics of Visual Language", in *Words, Script and Pictures. Semiotics of Visual Language*, New York, Braziller; tr. it. «Scritte in pittura: la semiotica del linguaggio visivo», in M. Schapiro, *Per una semiotica del linguaggio visivo*, Roma, Meltemi, 2002.

Scott, James

1990 *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*, Connecticut, Yale University Press; tr. it. *Il dominio e l'arte della resistenza*, Milano, Elèuthera, 2006.

Scotini, Marco; Perna, Raffaella (a cura di)
2019 *Il Soggetto Imprevisto. 1978. Arte e Femminismo in Italia*, Catalogo della mostra ai Frigoriferi Milanesi (4 aprile-26 maggio 2019), Milano, Flash Art.

Spignoli, Teresa; Corsi, Marco; Fastelli, Federico; Papini, Maria Carla (a cura di)
2014 *La poesia in immagine/L'immagine in poesia. Gruppo 70. Firenze 1963-2013*, catalogo della mostra e convegno di studi, Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze, Campanotto.

Vicinelli, Patrizia
2009 *Non sempre ricordano. Poesia, prosa, performance*, a cura di Cecilia Bello Minciocchi, Firenze, Le Lettere.

Weber, Max
1922 *Economia e società. Dominio*, Roma, Donzelli, 2018.

Vergine, Lea
1975 «Le Artiste d'assalto», *Bolaffi Arte*, VI, 55, dicembre, Torino, Bolaffi & Mondadori.

Simona La Neve è ricercatrice affiliata a «Machina» di DeriveApprodi e docente alle scuole superiori. Dopo la laurea in architettura presso Università di Ferrara (2012), si è specializzata alla Nuova Accademia di Belle Arti di Milano con una tesi conservata oggi all'archivio del museo Mart di Trento e Rovereto. Ha svolto ricerche teoriche e progetti curatoriali anche in ambito istituzionale (Istituto Nazionale di Urbanistica, Roma; Politecnico di Milano; Bocsart-Residenze artistiche internazionali, Cosenza).

Si occupa principalmente di scrittura nella sezione Forme di Manuela Gandini per «Machina» di DeriveApprodi. In questo contesto è collaboratrice stabile, oltre che referente per ufficio stampa in eventi d'interesse nazionale come per la Biennale di Venezia nel 2022, Padiglione Italia. L'approfondimento della sua collaborazione con la rivista è in particolare segnato da saggi su grandi scrittrici e artiste come Amelia Rosselli, Grazia Varisco, Carlo Vasio, Patrizia Vicinelli.

È autrice del saggio per «il manifesto» nella celebrazione dei cinquant'anni di *Vogliamo tutto* di Nanni Balestrini (19 maggio 2021).

Gli interessi di ricerca attuali vertono sulla scrittura come strumento e pratica di resistenza endogena ed esogena e, con particolare riferimento agli approfondimenti storico-artistici e semiotici, nelle avanguardie e neoavanguardie.