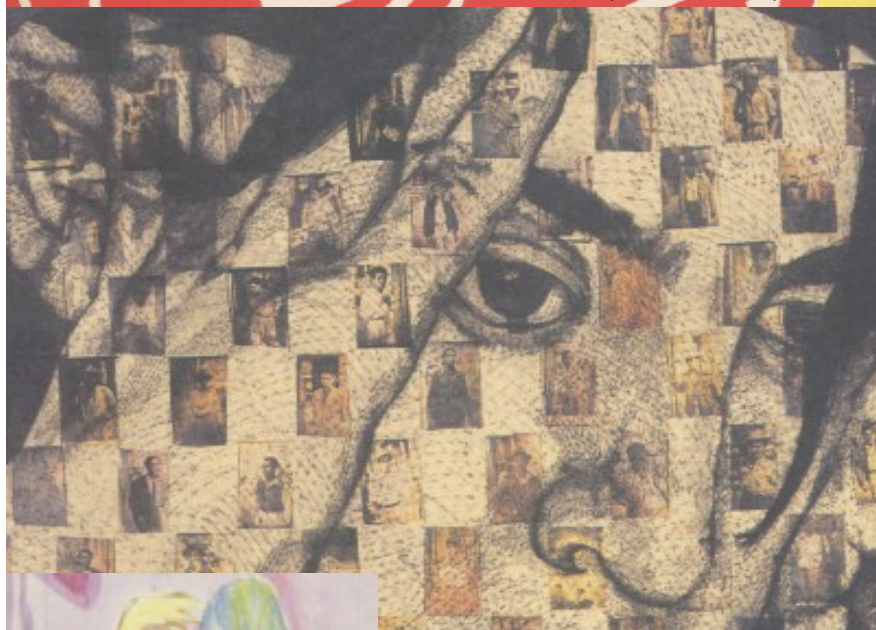


# L'almanacco de *Le Immagini di Lapis*

*Percorsi della riflessione femminile*



## CREDITS EBOOK

Titolo: L'almanacco de *Le Immagini di Lapis*.

1a edizione elettronica: Settembre 2013

Digitalizzazione e revisione: Emanuela Cameli

Pubblicazione: Federica Fabbiani

Informazioni sul "progetto ebook @ women.it":

Ebook @ women.it è un'iniziativa dell'Associazione di donne Orlando di Bologna, in collaborazione con Il Server Donne e la Biblioteca Italiana delle Donne. Il progetto si pone l'obiettivo di pubblicare e diffondere riviste storiche e contemporanee del femminismo italiano in formato elettronico. Responsabili scientifiche del progetto sono Federica Fabbiani, Elda Guerra, Annamaria Tagliavini e Marzia Vaccari. Ulteriori informazioni sono disponibili sul sito Internet: <http://ebook.women.it/>

# **L'almanacco de *Le Immagini di Lapis***

*Percorsi della riflessione femminile*

**Selezione\* di Illustrazioni tratte da  
“Lapis: percorsi della riflessione femminile”  
(numeri 1-32)**

\* Per la visione integrale delle illustrazioni consultare l'originale a stampa presente nella Biblioteca delle Donne di Bologna.

Per Info:

Biblioteca delle Donne

via del Piombo 5 - 40125 Bologna

tel. +39 051 4299411

fax. +39 051 4299400

# Sommario

|                                    |     |
|------------------------------------|-----|
| Credits Ebook.....                 | 2   |
| Introduzione.....                  | 6   |
| Le Immagini di Lapis.....          | 7   |
| Lapis n.1 - novembre 1987.....     | 7   |
| Lapis n.2 - marzo 1988.....        | 10  |
| Lapis n.3 - marzo 1989.....        | 13  |
| Lapis n.4 - giugno 1989.....       | 17  |
| Lapis n.5 - settembre 1989.....    | 21  |
| Lapis n.6 - dicembre 1989.....     | 24  |
| Lapis n.7 - marzo 1990.....        | 28  |
| Lapis n.8 - giugno 1990.....       | 31  |
| Lapis n.9 - settembre 1990.....    | 34  |
| Lapis n.10 - dicembre 1990.....    | 38  |
| Lapis n.11 - marzo 1991.....       | 41  |
| Lapis n.12 - giugno 1991.....      | 44  |
| Lapis n.13/14 - novembre 1991..... | 47  |
| Lapis n.15 - marzo 1992.....       | 51  |
| Lapis n.16 - giugno 1992.....      | 54  |
| Lapis n.17 - marzo 1993.....       | 58  |
| Lapis n.18 - giugno 1993.....      | 62  |
| Lapis n.19 - settembre 1993.....   | 66  |
| Lapis n.20 - dicembre 1993.....    | 70  |
| Lapis n.21 - marzo 1994.....       | 74  |
| Lapis n.22 - giugno 1994.....      | 78  |
| Lapis n.23 - settembre 1994.....   | 82  |
| Lapis n.24 - dicembre 1994.....    | 86  |
| Lapis n.25 - marzo 1995.....       | 90  |
| Lapis n.26 - giugno 1995.....      | 94  |
| Lapis n.27 - settembre 1995.....   | 97  |
| Lapis n.28 - dicembre 1995.....    | 100 |
| Lapis n.29 - marzo 1996.....       | 103 |
| Lapis n.30 - giugno 1996.....      | 107 |
| Lapis n.31 - settembre 1996.....   | 111 |
| Lapis n.32 - dicembre 1996.....    | 115 |



## INTRODUZIONE

“L’almanacco de *Le Immagini di Lapis*” si presenta come corredo conclusivo alla rivista digitalizzata *Lapis: percorsi della riflessione femminile*, offerta - nella sua interezza - dallo Staff del Server Donne.

L’originale a stampa della rivista ha, infatti, una struttura ben definita dalla suddivisione di ogni numero in “rubriche tematiche” (*Il sapere, le origini; testi/pretesti; Il sogno e le Storie* per citarne solo alcune) che il prodotto digitalizzato ha fedelmente conservato.

Ogni numero di *Lapis* è illustrato da immagini di un’artista e, dunque, una di queste “rubriche” si concentra sulla descrizione biografica delle artiste presentate, si tratta della rubrica *Le immagini di Lapis*.

In questo ebook è stata raccolta la rubrica *Le immagini di Lapis* dell’intera collezione di *Lapis* compresa una selezione di illustrazioni dell’artista tratte da ogni numero.

Inoltre sono state selezionate da ciascun volume ulteriori immagini - quando disponibile corredate di didascalia - che appaiono esplicative delle tematiche di alcuni articoli presenti nella rivista.

Ci scusiamo per la qualità grafica delle immagini, ricordando che provengono da una scansione del cartaceo e non da un inserimento dell’immagine originale. Per questa ragione e per motivi di completezza si rimanda alla visione degli originali a stampa della rivista, presenti per intero nella Biblioteca Italiana delle Donne di Bologna.

Lo staff del Server Donne

## Lapis n.1 - novembre 1987

La serie di immagini che Lapis presenta in questo numero è dedicata ad alcune donne artiste dell'avanguardia russa; tutte le opere provengono dalla collezione George Costakis; una parte della collezione è stata pubblicata in un catalogo edito da Harry Abrams di New York.

In copertina:

Exter, Costume per "Romeo e Giulietta", 1920-1921.

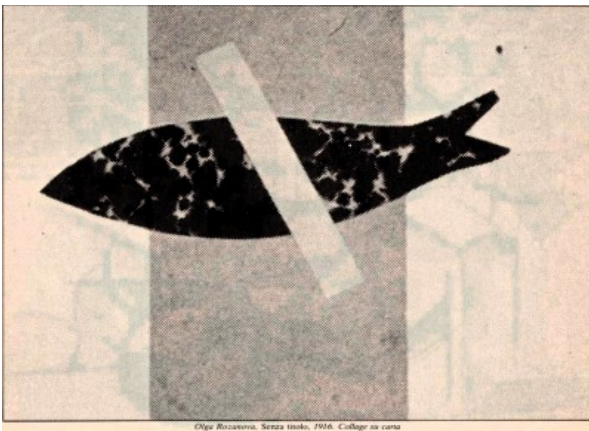
Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.1 - dicembre 1987



László Seregély Papirus, Stato 1914/1915. Matita su carta



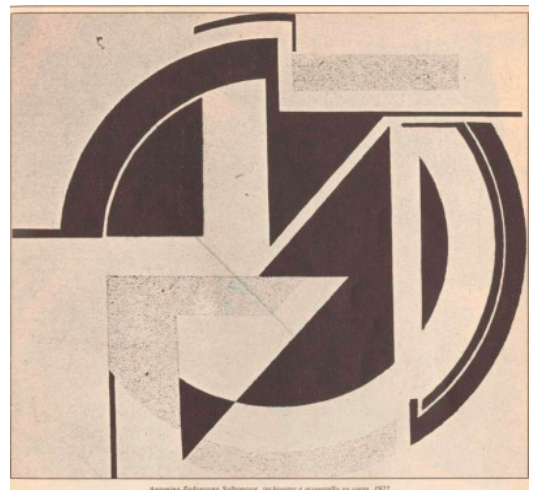
Ksenia Vladimirovna Zado, Senza titolo. Acquerello su carta montato su tavola



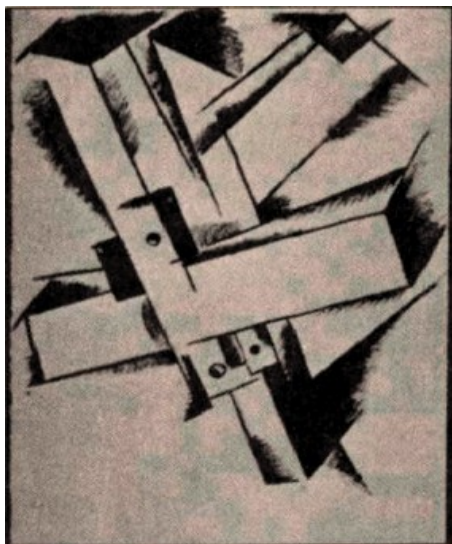
Olga Rozavova, Senza titolo, 1916. Collage su carta



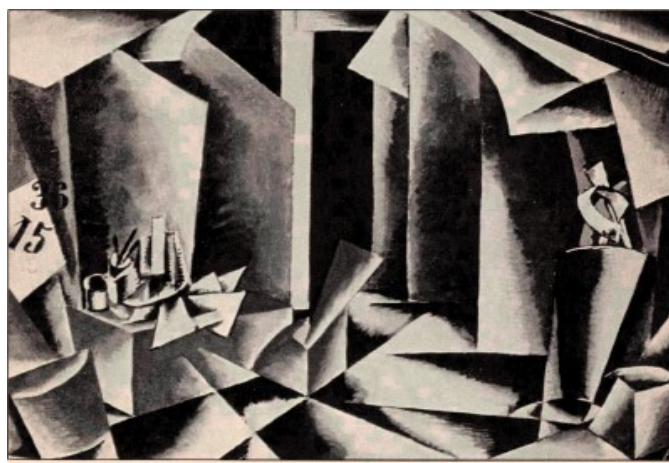
László Seregély Papirus, Composizione quindici di forme, 1926/1927. Olio su compensato



Antonina Fedorovna Sofronova, Senza titolo, acquerello e acquerello su carta, 1922



*Liubov Sergeevna Popova, Senza titolo, 1921.  
Matita e inchiostro su carta*



*Liubov Sergeevna Popova, schizzo per scenario teatrale, 1921. Guazzo su carta*



*Liubov Sergeevna Popova, disegni di copertine  
per la società di pittori Supremus, 1916-1917.*



*Alexandra Alexandrovna Exter,  
Schizzo di un costume per Romeo e Giulietta  
Collage e guazzo su carta*

## Lapis n.2 - marzo 1988

*Claudia Salaris*

Le immagini di questo numero appartengono ad una 'regina' dell'immaginario surrealista, Meret Oppenheim, una delle poche 'elette' nell'empireo bretoniano.

Per varcarne la soglia occorre una forza molto particolare, e l'Oppenheim possedeva quella spinta che si chiama 'spirito dell'humour' ed in tutta la gamma dall'ironia al macabro. Nei primi anni trenta, appena ventenne, si fece fotografare nuda da Man Ray accanto alla ruota d'un torchio per la stampa, offrendo così il proprio corpo per realizzare un'allegoria della 'riproduzione' in chiave straniente e surrealista, che superava l'antologia donna-macchina di ascendenza futurista.

L'anticonformismo è stato la cifra degli esordi. I primi lavori parlano di seduzione, ma non vogliono sedurre, essendo del tutto privi di condizionamenti estetici o morali: la tazza impellicciata, *Déjeuneur en fourrure*, a metà strada tra il *Déjeuneur sur l'herbe* di Manet e *Venere in pelliccia* di Sacher-Masoch; le scarpe con tacco a spillo legate su un piatto, *Ma gouvernante, my nurse, mein Kindermädchen*, con allusioni erotico-alimentari, che rimandano all'idea della prigionia della donna. Oppure: il tavolino con zampe d'uccello ed impronte di volatile sul piano, vera materializzazione d'un processo mentale dettato dalla grammatica del sogno. Come avviene spesso per gli artisti d'origine tedesca, l'Oppenheim ha espresso un'attenzione notevole per il fantastico ed il tenebroso più inquietante, basta pensare alla "cena di primavera" offerta sul corpo della donna.

In un secondo tempo il suo lavoro si è orientato verso forme più astratte, talvolta non lontane dalle geometrie futuriste (*Stagno in un parco, il poeta*), esprimendo una spiccata predilezione per il segno selvaggio, come nei numerosi paesaggi (*Nuvola rossa*) o in certi spiritosi feticci (*Giovane ragazza adornata per danzare, un orecchio dritto, l'altro a penzoloni come richiede la moda*) e per le dimensioni del magico e dell'alchimia. Pur aderendo alle battaglie per l'emancipazione della donna l'Oppenheim si è dichiarata contraria all'idea di un "arte femminile" essendo fermamente convinta della sostanziale androginia dello spirito.

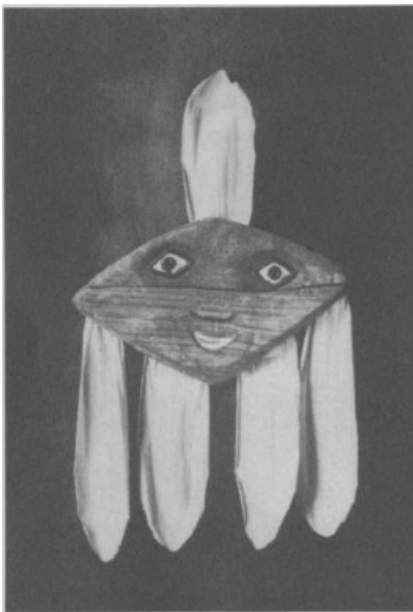
Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.2 - marzo 1988



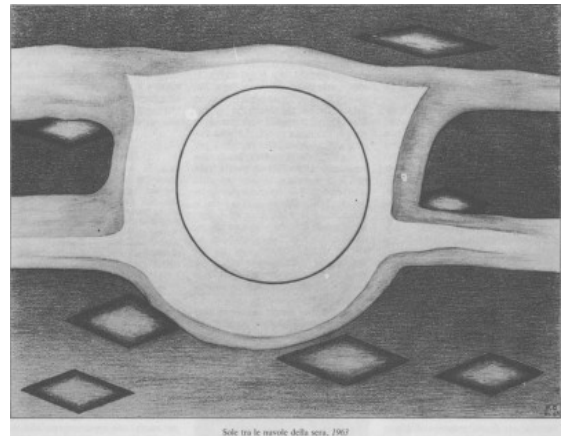
*Piccolo paesaggio dello Jato, 1979*



*Alcuni degli innumerevoli volti della bellezza, 1942*



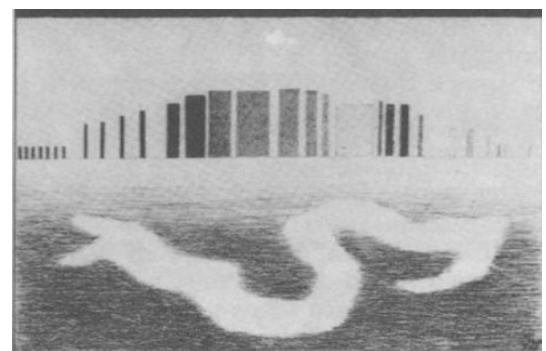
*La dea della casa, 1933*



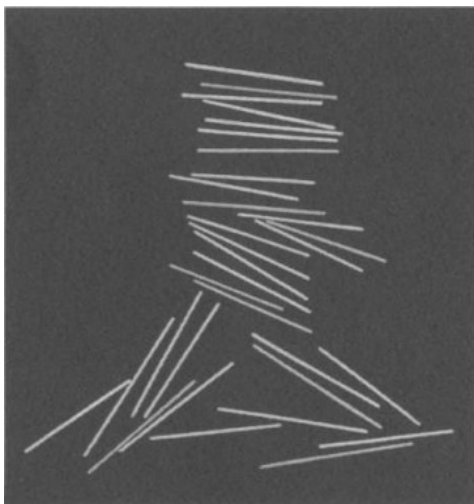
*Sole tra le nuvole della sera, 1963*



*Un occhio, 1933*



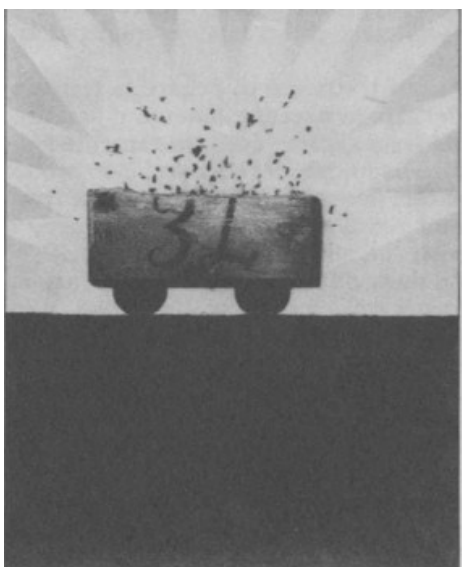
*La città Brasilia e il grosso serpente di terra, 1968*



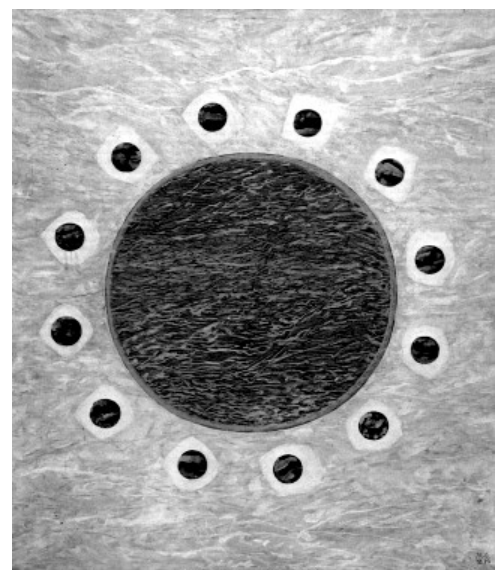
Edificio, 1935



Luna rossa e cipressi nel cielo nero, 1971



Vettura 34, 1969



Aereo circondato da dodici pianeti, 1976

## Lapis n.3 - marzo 1989

*Claudia Salaris*

Con la rivoluzione russa il rinnovamento estetico delle correnti d'avanguardia trova nuove condizioni sociali, politiche ed economiche che in un primo momento sembrano favorirne lo sviluppo. Gli artisti futuristi, costruttivisti, suprematisti cercano una verifica delle loro conquiste in una più vasta dimensione, legata alla vita e al quotidiano. Majakovskij dal canto suo così esorta i pittori e i poeti nell'Ordinanza all'esercito dell'arte: "Portate i pianoforti sulla strada... — le strade sono i nostri pennelli — le piazze le nostre tavolozze... — nelle strade, futuristi, tamburini e poeti!".

Nel 1918 viene istituito l'IZO, sezione arti figurative del Commissariato del popolo per l'istruzione, retto da Lunacarskij; gli artisti sono invitati a collaborare nei settori della propaganda e dell'agitazione politica: monumenti, decorazioni e abbellimenti di piazze, strade; spettacoli di massa.

Si aprono i liberi Ateliers di stato, in cui si impartisce un'istruzione finalizzata all'arte di propaganda ed all'arte industriale, allo scopo di produrre oggetti d'uso quotidiano. Il binomio "Arte-Vita", caro alle avanguardie, si arricchisce ora degli attributi "utile" e "funzionale". Si impegnano in una ricerca in tale direzione Rodcenko e molte artiste: la Exter, la Popova, la Stepanova, ecc. Contro l'arte da cavalletto i costruttivisti produttivisti insorgono, puntando ad un'arte che possa essere concretamente inserita nel contesto della collettività. Produzione intellettuale e produzione materiale tendono a convergere su uno stesso terreno.

Entrano nella Prima Fabbrica di Stato per la stampa dei tessuti Popova e Stepanova; quest'ultima si occupa non solo delle stoffe ma anche della progettazione dei vestiti, che debbono superare il concetto "borghese" di moda e rispondere altresì alle necessità di una produzione standardizzata, funzionale. E se confrontiamo questi esperimenti con tanta produzione odierna di pessimo gusto, non possiamo non pensare con un po' di nostalgia ai tempi in cui con grazia impareggiabile l'avanguardia creava il bello di largo consumo e l'estetico tecnicamente riproducibile. Le immagini di questo numero sono tratte da L'abito

della rivoluzione, a cura di Lidija Zaletova, Fabio Ciofi degli Atti, Franco Panzini, Milano, Marsilio, 1987 (catalogo della mostra realizzata in collaborazione con il Ministero della Cultura dell'URSS e l'Associazione Italia-URSS).

In copertina:

Attrezzature radio, Fine degli anni venti.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.3 - marzo 1989



*Gurkovskaja,  
Reparto tessile, 1933-'34.*



*Rajce Liza, Trattore e spighe, 1929.*



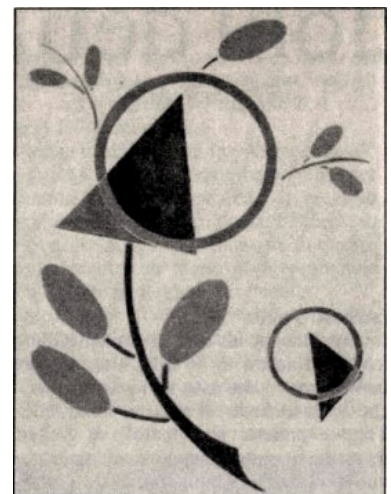
*Prokof'evskaja Dar'ja, Cantieri Edile, 1932.*



*Lotonina Vera,  
Seta per abiti, 1930.*



*Kol'cova-Byckova Aleksandra, Bozzetto di tessuto, 1929.*



*Kol'cova-Byckova Aleksandra,  
Bozzetto di tessuto, 1929.*



*Nazarevskaja Marija,  
Likbez (Alfabetizzazione), 1918-'20.*



*Anufrieva Marija,  
Sport nautici, 1930.*



*Popova Lyubov, Bozzetto di tessuto, 1921-24.*



*Kiselëva Natal'ja,  
Bozzetto di tessuto, 1927-'29.*

## Lapis n.4 - giugno 1989

*Claudia Salaris*

Il teatro è stato uno dei campi in cui con una particolare intensità creativa si sono cimentate molte protagoniste dell'arte moderna. "Lapis" propone in questo numero alcuni bozzetti di scene e costumi teatrali, realizzati da due grandi sperimentatrici, Natal'ja Gongarova e Sonia Delaunay, e dalla meno nota Marie Laurencin, musa ispiratrice di Apollinaire, nonché garbata interprete del mondo femminile. Compagna di Larionov, la Gongarova si è trovata subito alla testa delle correnti dell'avanguardia russa, occupando un ruolo di indiscusso prestigio. Diaghilev, il direttore dei Balletti Russi, dopo averla conosciuta, ha notato: "Questa donna trascina tutta Mosca e tutta S. Pietroburgo dietro di sé; non si imita solo la sua opera, ma la sua personalità".

Il sodalizio artistico tra il coreografo e la pittrice andrà avanti molto a lungo e soprattutto dopo il trasferimento della Gongarova a Parigi nel 1916. Il folklore contadino, lo splendore delle antiche icone, i costumi degli zar e dei Boiardi, ma anche la spontaneità del disegno infantile, rivivono nelle scene del Gallo d'oro di Rimskij-Korsakov (1914), a cui fanno seguito molti altri lavori, realizzati sempre per i Balletti Russi (Liturgia; Le nozze e L'uccello di fuoco di Stravinskij; Notte sul Monte Calvo di Mussorgskij, ecc.).

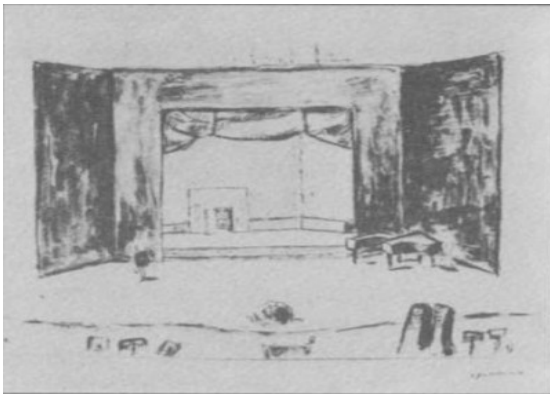
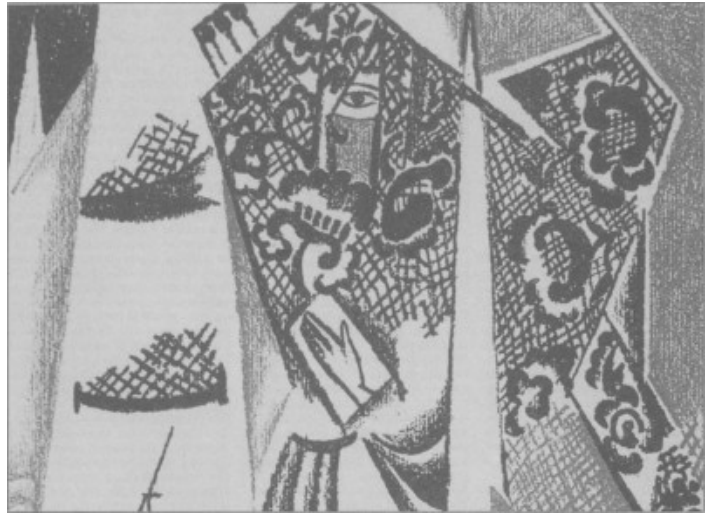
Di Sonia Delaunay — moglie di Robert Delaunay, caposcuola dell'Orfismo — si debbono ricordare gli studi sulla luce e le creazioni simultanee, caratterizzate da un vivace cromatismo astratto, ma anche le rilegature per libri, gli abiti, i manifesti e i bozzetti teatrali, tra cui quelli per Cleopatra, il balletto con musiche di Arenskij, portato sulle scene dalla compagnia di Diaghilev nel 1917. Se il grande rigore geometrico è la cifra espressa dalla Delaunay sia nei costumi teatrali che nei tessuti, prodotti anche su ordinazione dell'industria, l'arabesco è invece il segno tipico di Marie Laurencin, la pittrice che, secondo Apollinaire, "ha saputo esprimere nell'arte maggiore della pittura una estetica interamente femminile". Pur risentendo dei fauves e di Matisse, il suo tratto elementare richiama ora i figurini della moda, ora il ghirigoro che riconduce al mondo delle antiche arti femminili: il merletto e il ricamo.

(Le immagini di questo numero sono tratte dal volume di M.N. Pozharskaya, *The Russian Season in Paris, Sketches of the scenery and costumes*, 1908-1929, Moscow, Iskusstvo Art Publishers, 1988).

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.4 - giugno 1989



Marie Laurencin.  
Bozzetto per un costume di donna



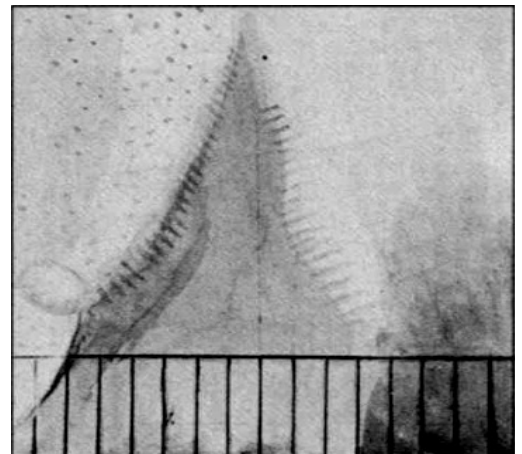
N. Goncharova. Bozzetto di uno scenario.



Sonia Delaunay. Bozzetto di scena.



N. Goncharova. Bozzetto di un costume.



Marie Laurencin. Bozzetto di scenario.



*Marie Laurencin. Due costumi di donna. Bozzetto.*



*Marie Laurencin. Bozzetto di scena.*



*N. Goncharov. Bozzetto del sipario.*



Dal frammento *L'attesa*, Asti, 12 marzo 1989, Prologo allo spettacolo *Il decamerone delle donne*, tratto dall'omonimo romanzo di J. Voznesenskaja. Foto di Emilio Deodato.

## Lapis n.5 - settembre 1989

*Claudia Salaris*

"Nella storia incandescente delle avanguardie storiche di questo secolo la presenza delle donne ha quasi sempre assunto i caratteri di una doppia sfida: sfida all'esterno, contro le concezioni estetiche esistenti e il banale gusto corrente, ma spesso anche sfida all'interno degli stessi gruppi artistici in cui la voce femminile poteva rischiare di essere sommersa nel coro a forte prevalenza maschile.

Nella vicenda di Hannah Höch troviamo un po' tutte queste contraddizioni, frammiste alle grandi tensioni epocali e alle ambizioni creative che animarono il gruppo dadaista berlinese, di cui fece parte sin dal 1918... Mentre per gli altri dadaisti il fotomontaggio è uno strumento di dissacrazione e di violenta denuncia sociale e politica, la Höch, invece, lo impiega anche come mezzo poetico, insomma mira a "cogliere oggetti dal mondo delle macchine e dell'industria da un punto di vista artistico", e giunge così ad assemblare elementi del reale per costruire una nuova realtà fantastica, una quarta dimensione del bizzarro, del sogno, del grottesco...".

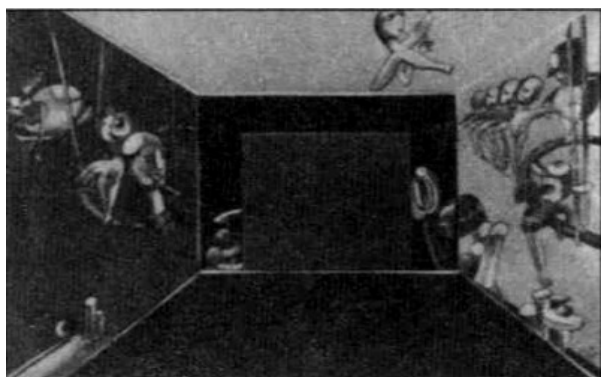
(da *"I sortilegi con la forbice dadaista di Hannah Höch"* di Claudia Salaris, in questo numero di Lapis, pag. 39).

Le immagini di questo numero sono tratte da Hannah Höch 1889-1978 Collage, Institut für Auslandsbeziehungen e autori, Stuttgart-Bad Cannstatt, 1984.

In copertina:

Hannah Höch, *Per una festa*, 1936.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.5 - settembre 1989



*Scena per cabaret II, 1924/25.*



*Bellezza esotica II, 1966.*



*Unità fatta scoppiare, 1955.*



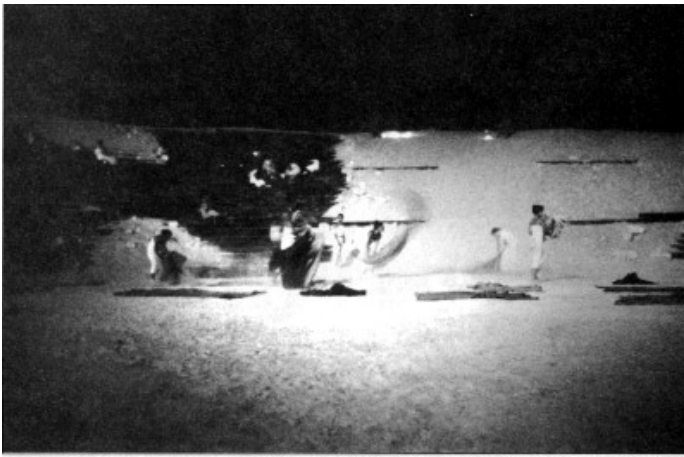
*Nuvola bianca, 1916.*



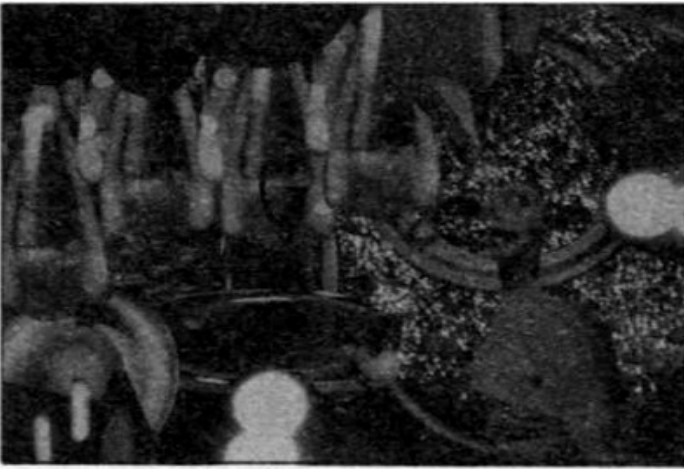
*Galletto di bosco, intorno al 1948.*



*Epos, 1957.*



*In questo e nell'articolo successivo, immagini tratte da Le trame di Euripide. Regia di Thierry Salmon, costumi e musiche di Giovanni Marini, progetto scenico di Nuccio, drammaturgia di Renata Melinari. Rubini di Caltanissetta, 1988. Foto di Pigi Sacchi.*



*La festa può cominciare, 1965.*



*Grottesco, 1963.*



*Rapsodia ungherese, 1940.*

## Lapis n.6 - dicembre 1989

*Claudia Salaris*

Per questo numero abbiamo scelto il lavoro di un'artista nettamente distante dai percorsi avventurosi e audaci di quell'avanguardia femminile che finora "Lapis" ha privilegiato. Le opere qui riprodotte appartengono a Maria Mancuso, una pittrice che ha operato nel clima del 'ritorno all'ordine' tipico delle vicende artistiche tra gli anni venti e trenta. Il bisogno di reagire al caos delle prime avanguardie novecentesche e al tempo stesso il desiderio di approdare a un ordine formale, magari ricollegandosi alla tradizione, caratterizzano appunto un' ampia fascia della cultura figurativa di quegli anni. Di tali esigenze si fece portavoce in Italia soprattutto "Valori Plastici" (1918-1922), la rivista fondata a Roma da Edita e Mario Broglio, che tra l'altro fu illustrata con riproduzioni di opere di Picasso, Braque, De Chirico, Corrà, Severini, Morandi, ecc... E della stessa Mancuso.

Calabrese d'origine, Maria Grandi netti (questo infatti era il suo nome) frequentò dapprima l'Accademia di Belle Arti a Napoli, poi, sposatasi con l'avvocato Cesare Mancuso, si trasferì a Roma. Nel 1915 esordiva come pittrice partecipando alla mostra della secessione romana e successivamente collaborava attivamente al gruppo di "Valori Plastici", esponendo con gli artisti di questa corrente in Italia e all'estero. Oltre a dipingere, ha anche scritto: nel 1932, tra l'altro pubblicava presso l'editore Formiggini il volume *Così come sono*.

Carlo Carrà, presentando una mostra della Mancuso alla Casa degli Artisti di Milano, nel 1940, ne ha così sintetizzato il lavoro: "Le sue pitture mi sembrano semplici e grandiose, di quella semplicità e grandiosità che è oggi perseguita dai migliori e che è una logica reazione a molti decenni di pittura analitica della generazione che ci precedette. A portare Maria Mancuso verso questo ordine di idee debbono aver contribuito i quadri di Cezanne e di Gauguin [...] e il contatto [...] con i pittori italiani che facevano capo alla rivista 'Valori Plastici'. A nessuno però sfuggirà il carattere personale di queste sue opere". Di lei in tempi diversi si sono occupati inoltre Waldemar George, Giuseppe Ungaretti, Guido Piovene, Alberto Savinio e Italo Tadolato, l'immoralista autore del libello lacerbiano *Contro la morale sessuale*.

Le immagini che presentiamo sono tratte dalla monografia illustrata, pubblicata in tedesco dal Tavolato, Die Malerin Maria Mancuso (Roma, BER, 1930).

In copertina:

Dipinto di Maria Mancuso.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.6 - dicembre 1989



Gerd Christiansen e Clelia West in *Nominatae filiae*.  
Foto di W. Plewinsk.



Gerd Christiansen e Clelia West  
in *Nominatae filiae*  
Foto di W. Plewinsk.



Gerd Christiansen in *Nominatae filiae*  
Foto di W. Plewinsk.



Brigitte Kaquet in *Nominatae filiae*.  
Foto di Wojciech Plewinsk.



Jill Greenhalgh - Director  
The Magdalena Project.



Dal calendario  
della cooperativa «G. Broxon»

## Lapis n.7 - marzo 1990

*Claudia Salaris*

Oggi si parla molto del futurismo: mostre e convegni da alcuni anni ci ripropongono l'arte e il gusto di questo movimento e perfino nel mondo del fumetto, del design e della moda spesso si riflettono gli echi dello stile futurista. Il boom è esploso da qualche tempo e non accenna a diminuire, ma una decina d'anni fa non era così. Esistevano, a quell'epoca, ancora forti preclusioni di tipo ideologico - a causa delle quali molto spesso il futurismo veniva condannato con giudizio sommario come arte del tempo fascista. E a ciò si univa poi una sostanziale antipatia per l'avanguardia, che in Italia infatti non ha mai goduto di grande successo.

Quando ho iniziato a occuparmi di questo movimento, l'interesse per il futurismo era ancora limitato al mondo degli 'addetti ai lavori', ma debbo dire che mi accostai all'argomento con un'ottica non solamente scientifica. Difatti avevo deciso di ricercare la storia della presenza femminile all'interno del futurismo. L'obiettivo era di realizzare un volume che infatti uscì nel 1982 con il titolo *Le futuriste*, presso le Edizioni delle donne. Nell'affrontare questo lavoro ero mossa dalla convinzione che queste donne avevano espresso una doppia ribellione: da un lato per la conquista d'una dimensione creativa - che generalmente la donna può trovare solo tra molteplici difficoltà - e dall'altro per l'affermazione di un linguaggio d'avanguardia, che, per sua stessa natura, si opponeva alle forme espressive consuetudinarie tradizionali più o meno passatiste.

Le immagini che presentiamo sono tratte da: Claudia Salaris, *Le futuriste*, Edizioni delle donne, Milano, 1983; dal volume *Mostra dell'aria e della sua conquista*, a cura di Bruno Mantura, Patrizia Rosazza-Ferraris, Livia Velani, De Luca Edizioni d'arte, Napoli 1989, e inoltre da materiale fotografico fornito gentilmente da Claudia Salaris.

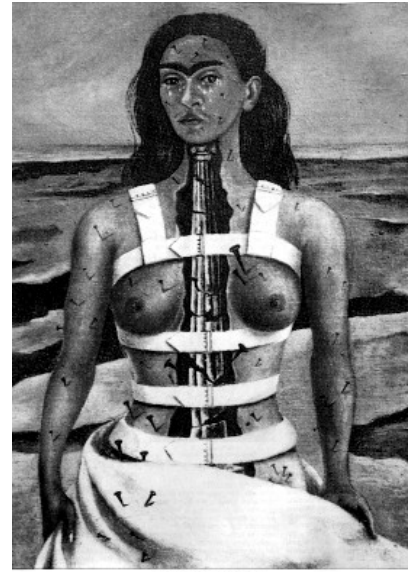
In copertina:

Benedetta, *Il grande X*, 1930 c.

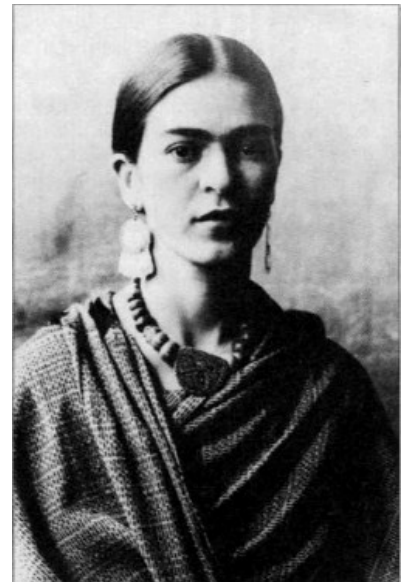
Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.7 - marzo 1990



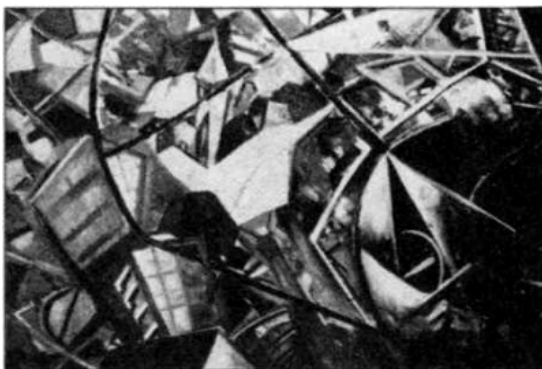
Frida Kahlo, *The two Fridas*, 1939



Rosa Rosà, *disegno*, 1919



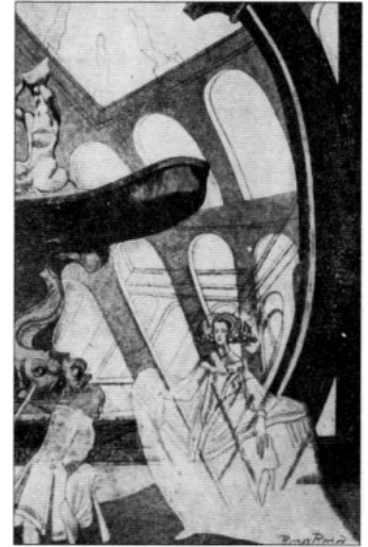
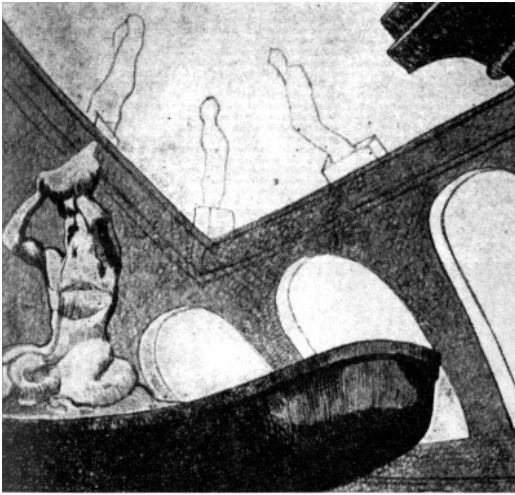
Frida Kahlo nel 1931,  
Fotografia di Imagen Cunningham



Barbara, *Pensieri in carlinga*, 1938



Leandra Angelucci Cominazzani,  
*Aeropittura*, 1930



Rosa Rosà, *disegno*, 1918



Benedetta, *Aeropittura di città*, olio su tela, 1939



Rosa Rosà, *disegno*, 1919

## Lapis n.8 - giugno 1990

*Claudia Salaris*

Oggi si parla molto del futurismo: mostre e convegni da alcuni anni ci ripropongono l'arte e il gusto di questo movimento e perfino nel mondo del fumetto, del design e della moda spesso si riflettono gli echi dello stile futurista. Il boom è esploso da qualche tempo e non accenna a diminuire, ma una decina d'anni fa non era così. Esistevano, a quell'epoca, ancora forti preclusioni di tipo ideologico - a causa delle quali molto spesso il futurismo veniva condannato con giudizio sommario come arte del tempo fascista. E a ciò si univa poi una sostanziale antipatia per l'avanguardia, che in Italia infatti non ha mai goduto di grande successo.

Quando ho iniziato a occuparmi di questo movimento, l'interesse per il futurismo era ancora limitato al mondo degli «addetti ai lavori», ma debbo dire che mi accostai all'argomento con un'ottica non solamente scientifica. Difatti avevo deciso di ricercare la storia della presenza femminile all'interno del futurismo. L'obiettivo era di realizzare un volume che infatti uscì nel 1982 con il titolo *Le futuriste*, presso le Edizioni delle donne. Nell'affrontare questo lavoro ero mossa dalla convinzione che queste donne avevano espresso una doppia ribellione: da un lato per la conquista d'una dimensione creativa - che generalmente la donna può trovare solo tra molteplici difficoltà - e dall'altro per l'affermazione di un linguaggio d'avanguardia, che, per sua stessa natura, si opponeva alle forme espressive consuetudinarie tradizionali più o meno passatiste.

Le immagini che presentiamo sono tratte da: Claudia Salaris, *Le futuriste*, Edizioni delle donne, Milano, 1983; dal volume *Mostra dell'aria e della sua conquista*, a cura di Bruno Mantura, Patrizia Rosazza-Ferraris, Livia Velani, De Luca Edizioni d'arte, Napoli 1989, e inoltre da materiale fotografico fornito gentilmente da Claudia Salaris.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.8 - giugno 1990



Fulvia Giuliani, *La donna della Croce Rossa*



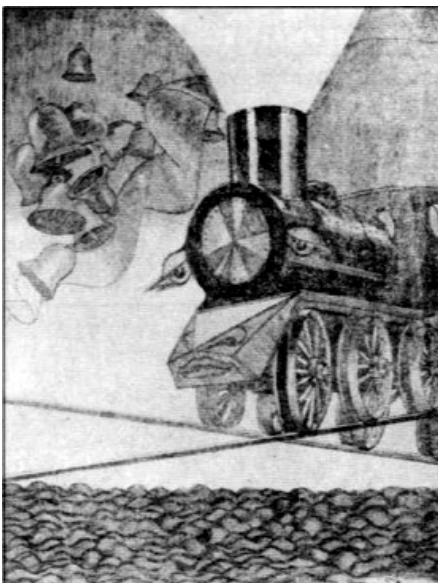
Rosa Rosà, 1919



Fulvia Giuliani, *Il bullo (scena sintetica)*, 1917



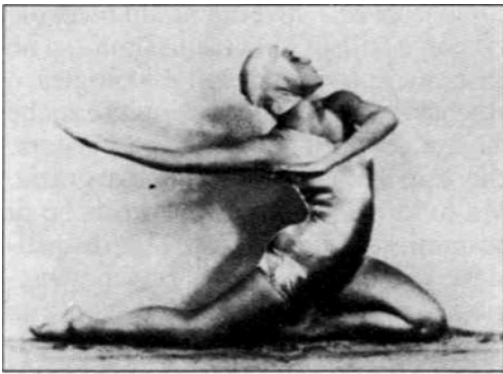
Rosa Rosà, *disegno*, 1918



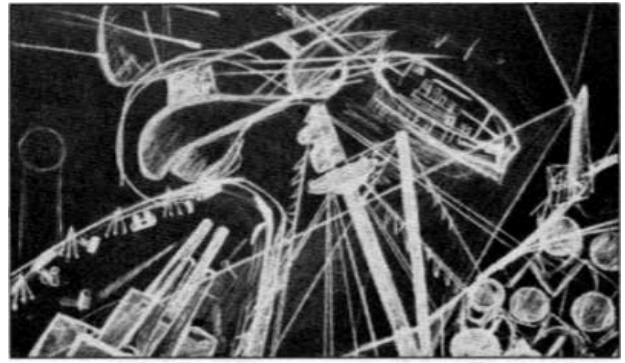
Rosa Rosà, *disegno*, 1919



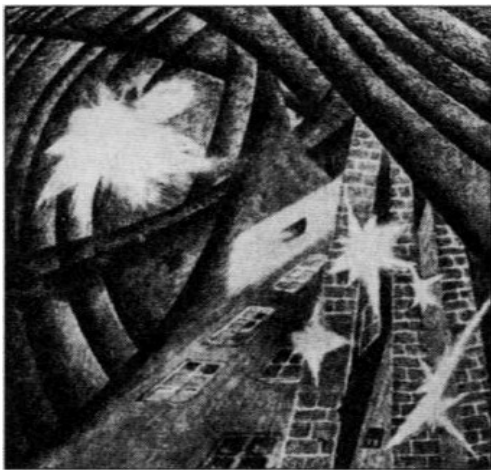
Benedetta in Egitto, 1930



Giannina Censi, *Atterraggio con ala spezzata.*  
(Aerodanza futurista), 1931.



Barbara, *Studio per porto mediterraneo  
in festa*, 1939



Rosa Rosà, *disegno*, 1918



Barbara, *L'aeroporto abbranca l'aeroplano*, 1938

## Lapis n.9 - settembre 1990

*Claudia Salaris*

### **Käthe Kollwitz**

Negli anni di Weimar, tra gli artisti politicamente impegnati spicca la figura di Käthe Kollwitz, femminista e pacifista, nota per le toccanti raffigurazioni degli oppressi e dunque considerata «artista del popolo».

Nasce a Königsberg nel 1867 da Carl Schmidt, capomastro di idee socialiste che l'incoraggia nelle sue aspirazioni artistiche. Nell'età guglielmiana l'Accademia di belle arti è chiusa alle donne e per questo Käthe si iscrive alla scuola d'arte femminile di Berlino. Nel 1891 sposa Kärl Kollwitz, giovane dottore che crede nella medicina sociale e lavora nei quartieri poveri di Berlino. Stimolata da ciò che vede e dalla lettura delle opere di Zola, Gorkij, Tolstoj, Dostoevskij, orienta la sua arte in senso sociale.

Nei primi anni del secolo studia scultura a Parigi, dove va a visitare Rodin. Intanto il suo segno si evolve dai moduli del naturalismo verso formulazioni più essenziali e simboliche. Nel 1919-20 lavora ad una serie di grafiche In memoria di Kärl Liebknecht, che era stato amico della sua famiglia. In tale occasione realizza pure una silografia, sotto l'influenza del grafico e scultore Ernst Barlach. Nei lavori di questo periodo la sua forte carica espressiva è sempre un grido che contiene trasparenza di sentimenti e pietà femminile.

Politicamente le sue scelte si collocano «là dove batte il cuore» (così si diceva allora), in quella sinistra che catalizza gran parte degli artisti nella Germania del dopoguerra. Collabora con i comunisti, pur non essendo iscritta al partito: nel 1921 disegna un manifesto intitolato *Aiutate la Russia!, sul problema della carestia*. Tra il 1922 e il 1923 lavora ad un ciclo grafico sulla Guerra. Nel 1924 realizza una litografia intitolata *Pane!* per una cartella sulla *Fame* che il Soccorso Operaio Internazionale pubblica per appoggiare gli operai in sciopero (vi collaborano anche George Grosz e Otto Dix).

Agisce sempre in una dimensione molto popolare, con manifesti, alte tirature grafiche e pubblicazioni sui giornali, che le consente di entrare nel circuito dell'arte di propaganda. Gode di grande fama e notevole prestigio.

Ma con l'avvento del nazismo dovrà dimettersi dall'Accademia prussiana di Berlino e perderà il posto di insegnante di grafica all'Accademia di belle arti. Nel 1937 le sue opere saranno tolte dai musei tedeschi nell'operazione «arte degenerata».

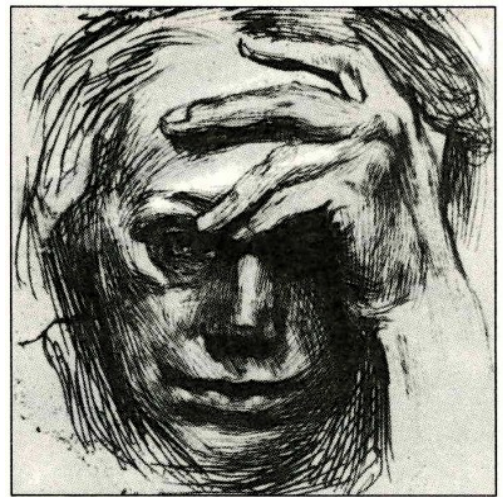
Muore a 78 anni, nel 1945, a Moritzburg presso Dresda.

In copertina:

Käthe Kollwitz, Donna che riflette, 1920.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.9 - settembre 1990





## Lapis n.10 - dicembre 1990

*Elena Longo*

In questo numero le immagini fotografiche di Lapis ci propongono le opere di Irene Kowaliska, artista polacca che si è espressa con la ceramica, il mosaico, il ricamo, la pittura su vetro, la decorazione su stoffe. La sua figura è legata soprattutto a Vietri sul Mare dove si stabilisce sin dal 1931 decorando manufatti ceramici. Con il sopraggiungere della seconda guerra mondiale il suo interesse si sposta sulla decorazione a stampo dei tessuti. Tovaglie e tovaglioli le vengono richiesti dalla ditta Myricae di Roma per accompagnare le sue ceramiche. La Kowaliska si specializza nella tecnica che prevede l'uso di matrici in linoleum. I soggetti elaborati sugli stampi sono desunti dalla vita popolare del Salernitano e costituiranno una costante nel suo repertorio iconografico anche quando, più tardi, l'uso della serigrafia imporrà una linea più marcatamente decorativa dominata da un accentuato calligrafismo. Nel 1968 Irene interrompe l'attività dedicandosi ad altre espressioni artistiche come il mosaico, il ricamo, la decorazione di oggetti in legno e bergamotte, scatolette ricavate dalle bucce dell'agrume. Oggi l'artista rivolge la propria attenzione soltanto al ricamo a piccolo punto. Le fotografie dei tessuti sono tratte AA.VV., *Questione di trame*, catalogo della mostra promossa dal Comune di Riolo Terme (RA), Assessorato alla Cultura, estate 1990. Quelle riguardanti le ceramiche sono state gentilmente messe a disposizione dall'autrice.

In copertina:

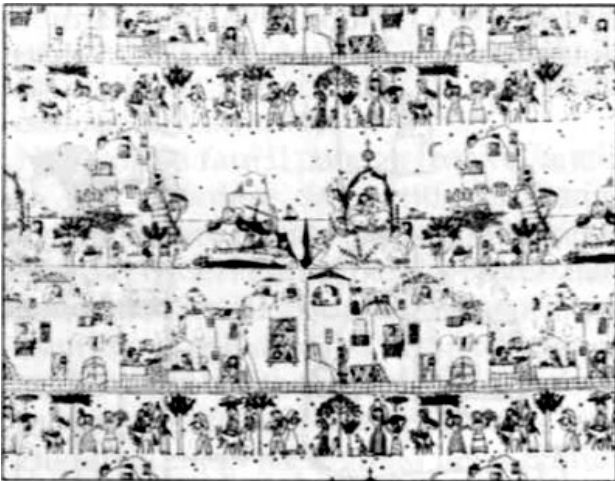
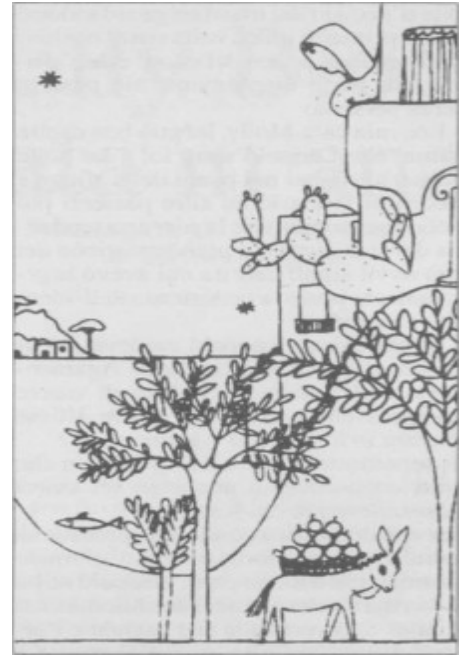
Irene Kowaliska, La pesca.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.10 - dicembre 1990



Le immagini di questo articolo sono di Silvia Dittale





## Lapis n.11 - marzo 1991

*Silvia Mascheroni*

Le immagini che scandiscono le pagine di questo numero di "Lapis" sono tratte da *Life or Theater?*, The Viking Press, New York 1981 - edizione curata da Gary Schwartz e dalla Charlotte Salomon Foundation presso il Museo Ebraico di Amsterdam - che presenta una significativa selezione dell'opera di questa autrice.

Per lo storico dell'arte la volontà di ricostruire percorso esistenziale e formazione di un autore è fondamento di un metodo di lavoro: si fa ansia di conoscenza quando gli elementi oggettivi - date, persone, luoghi - sono solo parzialmente rintracciabili. Così è per Charlotte Salomon, ebrea, nata a Berlino nel 1917, figlia di Albert Salomon professore universitario e di Franziska Grunwald, morta in un campo di concentramento, probabilmente ad Auschwitz nel 1943. [...]

Per Charlotte, unico documento di appassionata dichiarazione di esistenza è la sua stessa opera: *Vita o Teatro?*, 1325 fogli disegnati, acquarellati, tutti percorsi da un segno che si fa sempre più urgente. A Villefranchesur-Mer, dove sul finire del 1939 si rifugia con i nonni materni per sfuggire all'annientamento del popolo ebraico, compone *Vita o Teatro?*: sono questi fogli che ci restituiscono Charlotte, tanto scanditi nelle tematiche come nella successione degli eventi, una sorta di sinfonia per immagini, testo e musica, un lavoro totale a cui affidare, unica e ultima, ogni sua memoria.

In copertina:

Charlotte Salomon, *Vita o teatro?*

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.11 - marzo 1991



Amadeus e Charlotte:  
un incontro



Le crisi depressive  
della nonna:  
i tentativi di suicidio



Le crisi depressive della nonna:  
i tentativi di suicidio



Charlotte con i nonni  
a Villefranch-sur-mer



Paulinka riceve la lettera  
di presentazione con la quale  
si raccomanda Amadeus Daberlohn



Il suicidio di Franziska



Charlotte  
cerca di confortare la nonna



Il volto  
dell'amato Amadeus



Paula Lindberg - Salomon:  
«Paulinka Bimbam» cantante lirica,  
seconda moglie di Albert Salomon



«Dio, o Dio quanto è bello»

## Lapis n.12 - giugno 1991

*Federica Mastropietro*

Le immagini di questo numero di "Lapis" sono dedicate a Dora Bassi. Nata a Feltre nel 1921, Dora Bassi, pittrice e scultrice, studia a Gorizia, Firenze e Venezia. Dal 1972 è docente di scultura a Brera. Testimone dei principali movimenti dell'arte contemporanea, Dora partecipa a molti di essi rivelando molto presto insofferenza e disagio per qualsiasi schema precostituito che limiti la sua ricerca. L'incontro con il femminismo segna un ripensamento globale della sua attività, che diventa percorso di riflessione più intimamente collegato con aspetti del proprio mondo privato. In scultura vengono affrontati i temi della coppia: statue rosicchiate, rotte in più punti simboleggianti "la corruzione del tempo reale e del tempo interiore", così come in Eros e psiche, Adamo, Eva e la mela, gruppi scultorei che parlano dell'incomunicabilità fra uomo e donna e dell'impossibilità dell'incontro d'amore.

Con le "scatole specchianti" Dora Bassi ripropone il tema del doppio attraverso iconografie tradizionali stravolte nei loro significati originari. I quadri degli ultimi anni, grazie ad un vero e proprio viaggio nella memoria di sé, riportano alla luce un'immagine di Dora bambina, le cui angosce e paure svelano una situazione di solitudine e di smarrimento che disegno, colore e composizione concorrono a svelare: pochi i particolari, le figure accennate, quasi fantasmi in ambienti spogli a sottolineare la dimensione onirica. Una pittura che non vuole essere gradevole, bensì espressiva di stati d'animo segnati dalla propria condizione femminile.

In copertina:

Dora Bassi, Le stelle, 1990

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.12 - giugno 1991



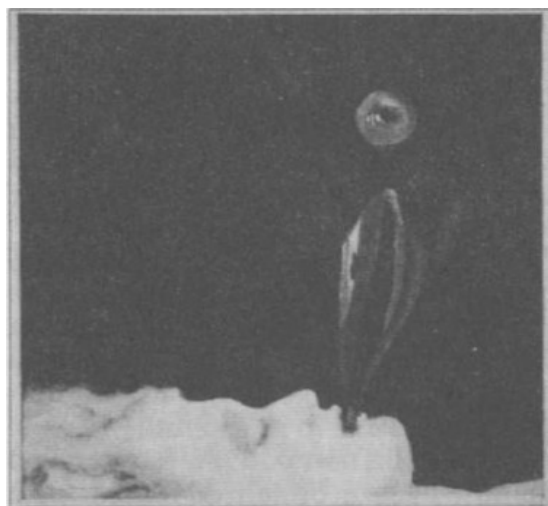
La spiaggia, 1990



Roberta e Martino, 1990



Trasloco, 1989



Sogno d'amore, 1987



Annunciazione, 1983



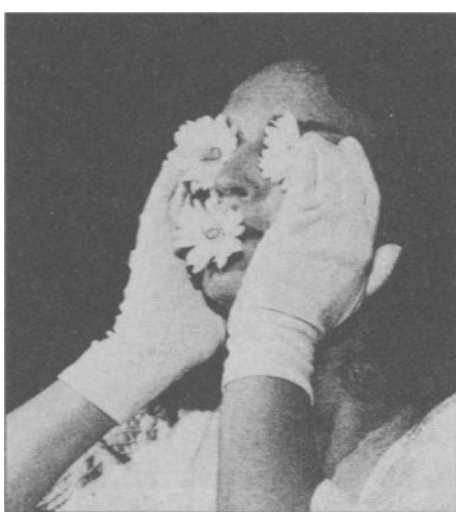
La conversazione, 1990



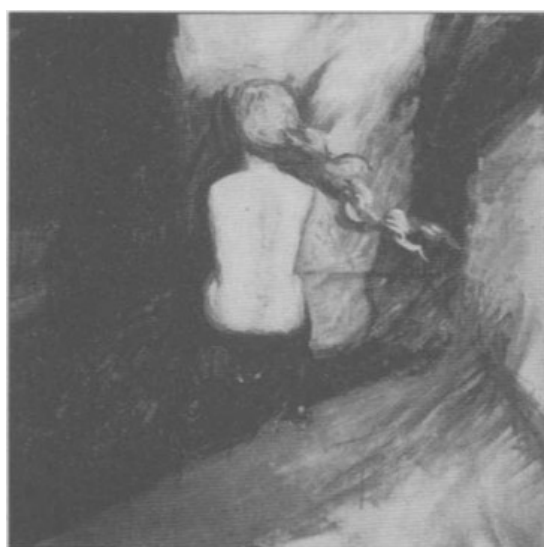
Adamo, Eva e la mela, 1986



Il trasloco, 1988



Julia Varley



La stanza vuota, 1988

## Lapis n.13/14 - novembre 1991

*Dora Bassi*

"Das Verborgene Museum" (Il Museo nascosto) fa da sigla a due importanti iniziative promosse a Berlino da un gruppo di studiose dell'arte: la mostra di opere prodotte da artiste del passato, rinvenute in ordine sparso nelle sale e nei sotterranei dei musei di Berlino, e il gruppo permanente di lavoro che ne è derivato. La mostra, tenutasi negli anni '87-88 all'Accademia di Belle Arti, è stata accompagnata da un catalogo dal quale sono state tratte notizie sull'artista che Lapis presenta in questo numero. Una delle promotrici di entrambe le iniziative, Gisela Breitling, artista e storica dell'arte, così commenta gli esiti della lunga fase di ricerca che ha preceduto la mostra: "Le opere delle donne non venivano comperate quasi mai, non venivano raccolte sistematicamente, erano mal archiviate, raramente venivano esposte e anche in tal caso non veniva studiato il contesto culturale e sociale in cui erano nate, per cui pareva fossero messe lì a testimoniare un'arte femminile senza storia. Pare che soltanto oggi le donne si affaccino alla ribalta, e questa falsa opinione contagia non solo il pubblico ma anche molte artiste convinte che nessun danno oggi si faccia nei confronti dell'arte delle donne".

Louise Roessler, nata nel 1907 da genitori entrambi artisti studia con Karl Hofer, durante un periodo di grandi trasformazioni, ma non a Berlino trova la sua autentica vocazione bensì a Parigi dove entra per un breve periodo nella scuola di Leger. Rientrata a Berlino si sposa con il pittore Walter Kröhnke e inizia ad esporre. La sua prima personale alla Galleria Buchholz rivela il suo distacco dalla cultura di regime, al punto che le vengono interdette tutte le possibilità di esporre in luoghi pubblici. Scoppia la seconda guerra mondiale, il suo atelier viene distrutto da una bomba e le poche opere superstiti vengono tratte in salvo in Baviera dove si trasferisce con la sua famiglia. E di questo periodo la produzione di acquarelli e tempere: fantasie di viaggio, ricordi di luoghi sognati e mai visti.

Il marito intanto è dato per disperso, le muoiono due figli appena dati alla luce e Louise interrompe il suo lavoro che riprenderà sei anni dopo, a guerra finita. Nel dopoguerra, con il suo ritorno a Berlino, la sua figura d'artista viene rivalutata, è chiamata ad esporre liberamente

in collettive e personali, riceve premi e borse di studio. Nelle opere di quel tempo riemergono le lezioni di Leger, la sua tavolozza si illumina di colori chiari, le composizioni si organizzano nella solidità costruttivista, le superfici brillanti e contrastate si appiattiscono. Sotto l'apparenza di astrazione permane la traccia del paesaggio e delle architetture urbane. Dal 1950 vive e lavora a Berlino, con pieni titoli per entrare nella storia dell'arte tedesca contemporanea.

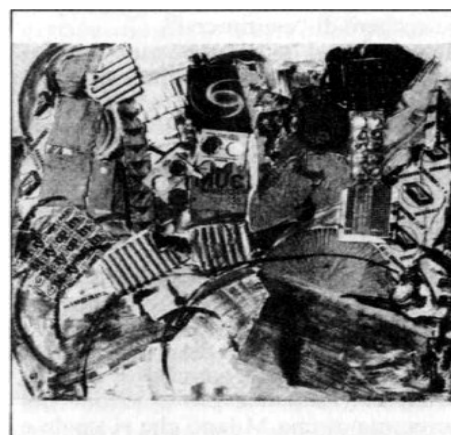
In copertina:

Louise Roessler, Komposition, Paris, 1965.

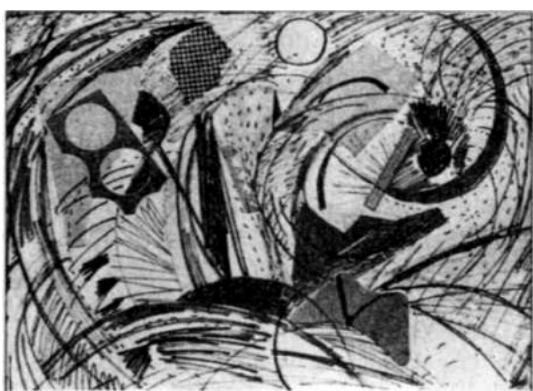
Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.13/14 - novembre 1991



*Strahlendz Oktober, 1957*



*Südlicher Platz, 1967*



*Vision gris chaire, 1968*



*Rue de la Gaieté, 1968*



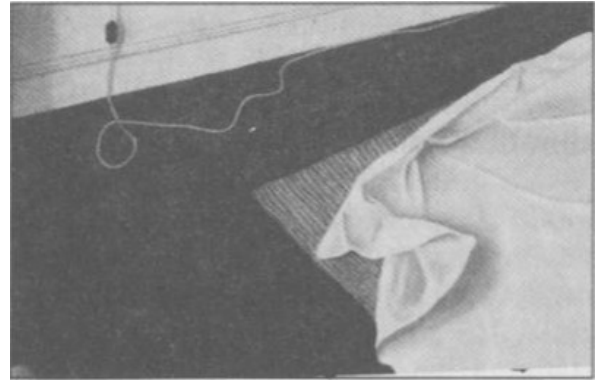
*Claudio Degano, Mi Buenos Aires querido, 1990*



*Das Zimmer, 1951*



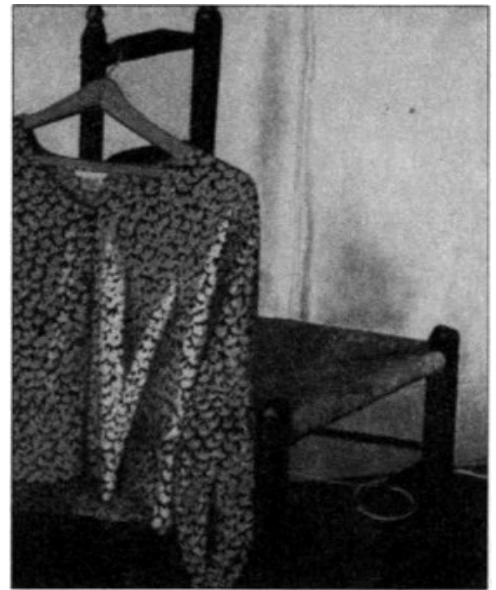
M. Grazia Marzot, *Pillows*, 1987



M. Grazia Marzot, *Self portait in color*, 1988



*La rue de l'Ouest*, 1968



M. Grazia Marzot, *The silk blouse*, 1990

## Lapis n.15 - marzo 1992

*Dora Bassi*

Erano compagne e mogli di artisti e poeti, erano le muse prescelte per stimolare la creatività, ma talvolta erano giovani artiste alla ricerca di esperienze nuove per la costruzione della propria identità. Queste le figure femminili del gruppo surrealista di Parigi tra gli anni '30 e '40, dominato da Breton e animato da Eluard, Tanguy, Ernst, Arp, Dalì, Ray, Peret, Tzara. "Donne libere e adorate", come diceva Breton, e tuttavia non adeguatamente prese in considerazione come artiste. "Lapis" dedica questo numero a cinque pittrici di forte personalità, che in parte condivisero l'avventura surrealista e ne trassero motivi di riflessione, ma che alla fine raggiunsero una completa autonomia espressiva sia nelle tematiche che nel linguaggio.

Dorotea Tanning americana, Leonor Fini italiana, Frida Kahlo messicana, Leonora Carrington inglese, Remedios Varo spagnola cercarono le leggi della vita e della creatività in se stesse e la loro opera è quasi sempre autobiografica. Le storie della loro vita e della loro ricerca sono ampiamente trattate assieme ad altre nel libro di Whitney Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (Thames and Houdson, New York 1991), da cui sono state tratte le immagini. Della stessa autrice è *Women, Art and Society*, testo fondamentale per una più corretta rilettura della storia dell'arte del nostro secolo.

In copertina:

Remedios Varo, *Rinascita*, 1960.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.15 - marzo 1992



Mary Kelly,  
*Lavorando su Corpus*, 1985



Remedios Varo,  
*Le sorgenti dell'Orinoco*,  
1950



Dorothea Tanning,  
*La stanza degli ospiti*, 1950-52



Remedios Varo,  
*L'uccello creativo*, 1958



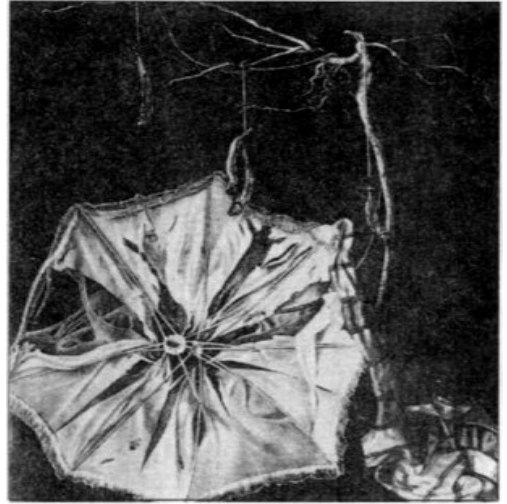
Frida Kahlo,  
*La mia nascita*, 1932



Matilde Tortora,  
*Il verticale/l'orizzontale*



Frida Kahlo,  
*Le due Frida*, 1939



Leonor Fini,  
*L'ombrello*, 1947



Dorotea Tanning,  
*Palestra*, 1949



*L'écriture automatique*

## Lapis n.16 - giugno 1992

*Dora Bassi*

"La vidi sulla soglia, illuminata da una torcia retta da una statua di negro, non bella, con lineamenti disarmonici: testa di leonessa, seno di donna, torso di ragazzo, grazie d'angelo e discorsi di demonio. I suoi immensi occhi neri, la parte più impressionante della sua fisionomia, dominavano su tutti i contrasti armonizzandoli". Così Julien Levy, il gallerista di New York che le allestì la prima personale, ricorda Leonor Fini nel suo studio di Parigi. Già allora - era il 1937 - la pittrice triestina ancora giovanissima era diventata una leggenda. Il poeta Genet le scrive in una lettera: "Mi sembra che voi abbiate paura di lasciarvi trasportare dall'animalità che c'è in voi. Vi trovate sull'orlo di una metamorfosi, una sfinge munita d'ali ed artigli".

Molte pagine sono state scritte da letterati, poeti, critici e studiosi d'arte per Leonor Fini, pagine in cui spesso l'ammirazione per il suo talento si confonde con altre emozioni suscitate da quel suo fascino oscuro e perverso. Su di esso Leonor ha giocato la sua partita di donna e d'artista introducendo nell'arte come nella vita il genio, l'ambiguità, l'ibridismo, la convivenza degli opposti, il culto della morte, l'artificio e la teatralità. Costruendo se stessa come le superbe, regali creature della notte di Baudelaire si è aggirata e si aggira tuttora nei labirinti barocchi da lei stessa creati all'insegna del meraviglioso, dello stupefacente.

Nata a Buenos Aires da colti e facoltosi genitori italiani, nella prima infanzia viene portata a Trieste città d'origine della madre. Non segue corsi di istruzione artistica ma visita i principali musei d'Europa e inizia come autodidatta facendosi notare per il suo talento da Italo Svevo, Umberto Saba, Bobi Bazlen e soprattutto dal pittore metafisico-simbolista Arturo Nathan. Trascorre lunghi periodi a Milano, conosce il classicismo novecentesco e la pittura ferrarese. Nel '37 è a Parigi dove entra in contatto con il gruppo dei surrealisti rimanendone influenzata per quanto non ne condivideva tutte le teorie.

Pittrice, illustratrice, scenografo e costumista, svolge prevalentemente a Parigi la sua prestigiosa attività arrivando a notorietà mondiale. Di lei si occuparono ampiamente con studi monografici tutti i maggiori storici dell'arte francesi. Nelle sue bibliografie vengono citati

spesso i saggi dedicati a lei da Dino Buzzati, Marco Valsecchi, Raffaele Carrieri, Giuseppe Marchiori. Nel 1988 la città di Ferrara le dedicò un'ampia antologica.

Le immagini sono state tratte da: Leonor Fini di Xavier Gauthier, Libourne 1979; Women Artist and the Surrealist Movement di Whitney Chadwick New York 1991; Leonor Fini di Constantin Jelenski, Paris 1972, e dall'archivio fotografico della Galleria d'Arte "Studio Arte 3" di Trieste su cortese concessione della titolare.

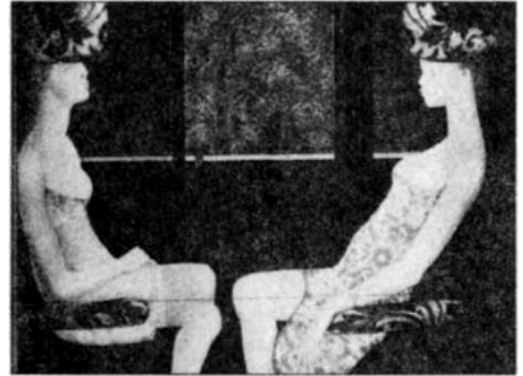
In copertina:

Leonor Fini, La guardiana della Fenice, 1954.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.16 - giugno 1992



*"Osso iliaco", 1948*



*Scompartimento riservato, 1966*



*Sfinge Regina, 1946 (particolare)*



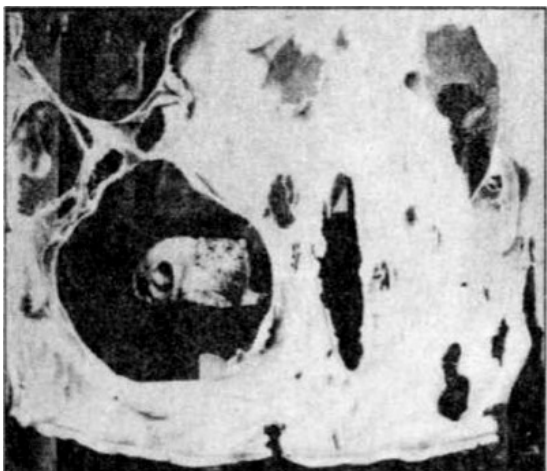
*È senz' altro l'angelo della morte, 1967*



*Autoritratto*



*"Viso", 1944*



*"Chat Manone", 1943*



*La fine del mondo, 1949*



*La ragazza del giglio, 1944*



*I due teschi, 1950*

## Lapis n.17 - marzo 1993

*Dora Bassi*

Avanzando nell'indagine su artiste che, sfuggendo alle regole messe a punto dalle varie correnti del loro tempo, abbiano saputo mettere in discussione se stesse e il loro ambiente trovando alla fine percorsi coraggiosi in quanto solitari, in questo numero Lapis propone Leonora Carrington, già citata tra le artiste del gruppo Surrealista. Nata nel 1917 in Inghilterra, venne allevata nelle migliori tradizioni della ricca borghesia inglese. Studiò a Firenze, Parigi, Londra dove fu la migliore allieva di Amedeo Ozenfant. Insofferente sia del sistema educativo impostole dalla famiglia, sia dell'ambiente conservatore che la circondava giunse alla rottura dopo l'incontro con Max Ernst. A vent'anni era già a Parigi, inserita nel gruppo dei Surrealisti con i quali condivideva il tipo di vita disinibito e fantasioso. A Saint-Martin d'Ardeche dove la coppia si stabilì, passò una stagione produttiva sia come scrittrice che come artista. Tutto questo finì con la guerra e l'internamento di Ernst in un campo di prigionia. Vagando per l'Europa in preda a crisi depressive venne spesso ricoverata in cliniche nelle quali conobbe lo sconforto e l'orrore delle cure psichiatriche del tempo.

Venne ritrovata da Ernst a Lisbona, tentò una convivenza difficile con lui e con la sua nuova compagna Peggy Guggenheim finché un amico di Picasso, René Le Due non la sottrasse a questa nuova pena sposandola e portandola prima a New York, poi a Città del Messico. In questa città consolidò una amicizia produttiva con Remedios Varo e con lei si addentrò nella conoscenza dell'Alchimia, dell'Ermetismo, della storia delle Religioni e dei Miti, leggendo Graves, Young, i Vangeli apocrifi, Michelet e Gurdijeff. Con coerenza e originalità diede forma ad un mondo poetico che determinò contenuti e stile sia nei suoi scritti che nella sua pittura. I due linguaggi nella sua opera complessiva procedono paralleli mutando scambievolmente spunti e suggestioni per l'apertura di un campo espressivo ricco e articolato.

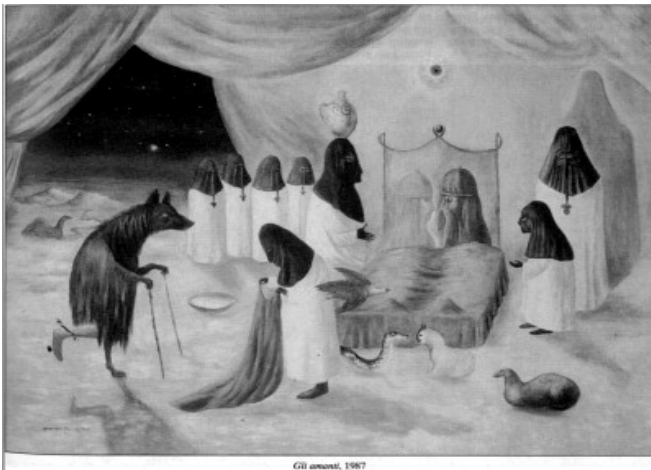
L'incanto del mito e della fiaba, i simboli trattenuti nella vaghezza della penombra, l'ironia, l'incorporeità dei personaggi emanati da realtà parallele, la perenne condizione instabile e l'ibridismo dei suoi bestiari distinguono nettamente la sua produzione che non è classificabile

nei limiti del Surrealismo. Nel 1991 la Galleria Serpentine di Londra le ha dedicato una mostra dal cui catalogo sono state tratte le immagini qui riprodotte. Leonora Carrington vive a Chicago e Città del Messico.

In copertina:

Leonora Carrington, Figure mitiche, Ballerino II, 1954.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.17 - marzo 1993



Gili Amichai, 1987



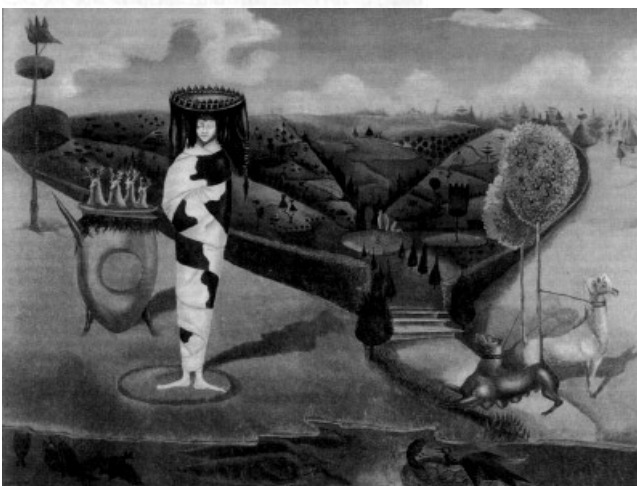
Recontre, 1940



L'avvertimento della madre, 1973



Amor che muove  
il sole e l'altre stelle, 1946



Té verté (in la Donna Crucif), 1942



L'ora degli angeli, 1949



*L'ottava notte, 1987*



*L'orologio serpente, 1969*



*Figura mitica*



Catherine Lazard  
*"Petite messe de paques", 1992*

## Lapis n.18 - giugno 1993

*Maria Nadotti*

Si apre con un'intervista alla scultrice francese/americana Louise Bourgeois (rappresentante degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia di quest'anno), con la pubblicazione di alcuni suoi scritti e la riproduzione di molte sue opere, una serie di ritratti di artiste americane (o che negli Stati Uniti si sono formate e sono attive) contemporanee.

Dopo Bourgeois, "Lapis" presenterà Elaine Reichek, Sophie Calle, Sue Williams, Jenny Holzer, Kiki Smith, Nan Goldin, Karen Finley. Pittrici, scultrici, fotografe, performer. Liberamente e a-gerarchicamente a cavallo tra forme, stili e materiali che cultura e critica hanno via via classificato con l'etichetta di "alti" e "bassi" e tra linguaggi tra loro anche molto distanti. Pur lontane per età (dagli ottantadue anni di Bourgeois ai trenta di Kiki Smith) e per percorsi biografici, oltre che per la natura della loro ricerca artistica e per i contesti storici e culturali in cui si sono trovate a operare, queste artiste hanno in comune molto. Le uniscono uno spazio geografico - quel frammento così particolare di Stati Uniti che è New York - e una passione 'politica' esplicita. La produzione artistica di ognuna parla infatti di lucidità d'analisi, consapevolezza, volontà di indagare le possibilità del mezzo scelto e i linguaggi espressivi a disposizione, ma anche un interno, una soggettività mai dimentica di quella che, un po' fastidiosamente, è stata definita appartenenza di genere.

Lo vedremo via via, passando dalla sapienza autoanalitica di Louise Bourgeois alla sofisticata concettualizzazione di Elaine Reichek, dalla provocatoria "teoria dello sguardo" di Sophie Calle alle ingenue denunce di Sue Williams o di Kiki Smith. Ci piacerebbe che questa serie di ritratti, corredati da molto materiale teorico e da una ricca selezione di immagini, provocasse anche da noi quella discussione sulla ricerca artistica delle donne che, oltreoceano, ha prodotto una teoria culturale dai tratti inediti e originali. Senza temere la sempre possibile, anche se non desiderabile, regressione all'ideologia e alla riduzione dell'arte a strumento di azione militante. Senza schermarci, per paura di essere isolate tra donne, dietro la presunta neutralità dell'arte. Ma anche senza credere che l'unità faccia la forza e che l'obiettivo sia creare un discorso 'al

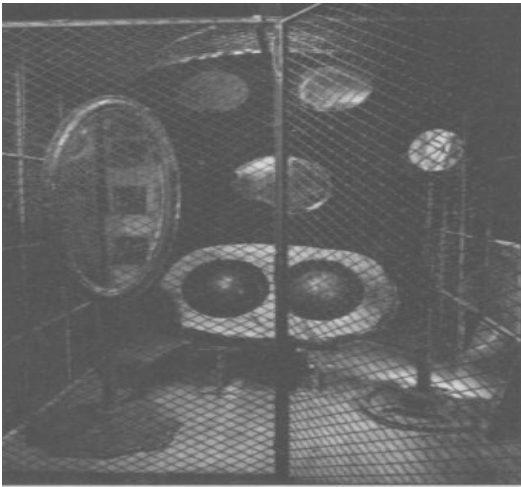
femminile', capace di rendere le donne più competitive e aggressive su un mercato di cui non sappiano poi modificare le regole.

Le immagini di questo numero sono di Louise Bourgeois.

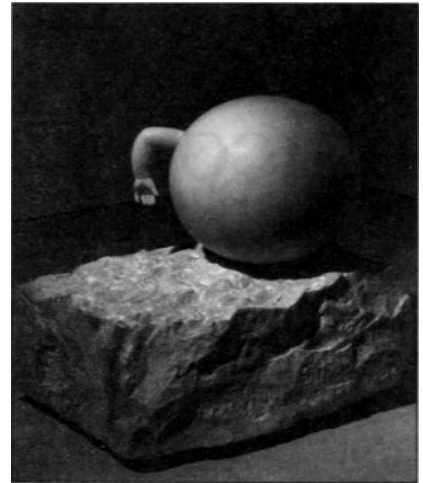
In copertina:

Louise Bourgeois, Precious Liquids, 1992.

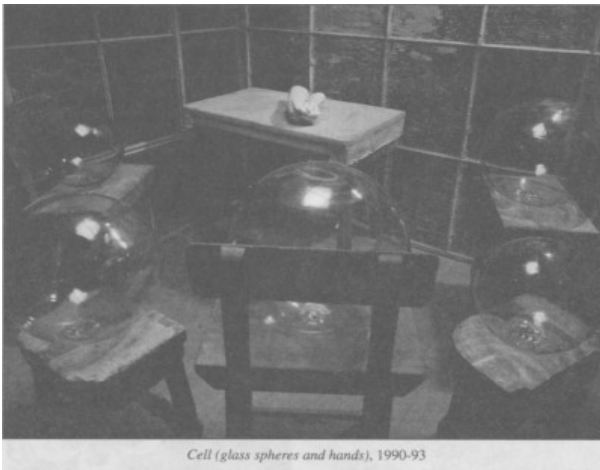
Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.18 - giugno 1993



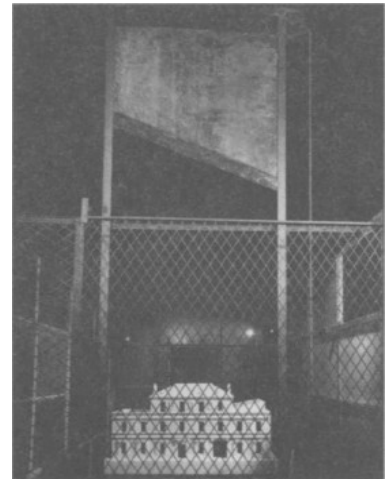
*Cell (eyes and mirros),  
1989-93*



*Untitled (with hand), 1989*



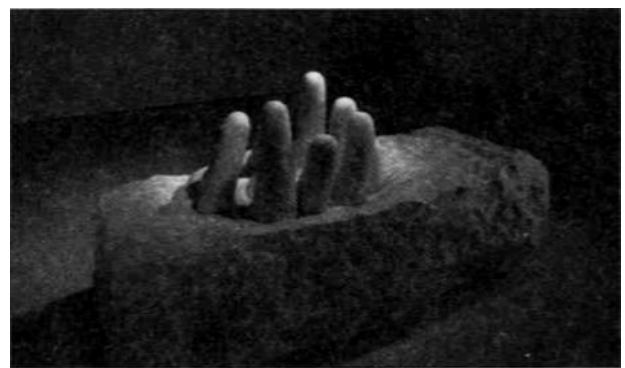
*Cell (glass spheres and hands), 1990-93*



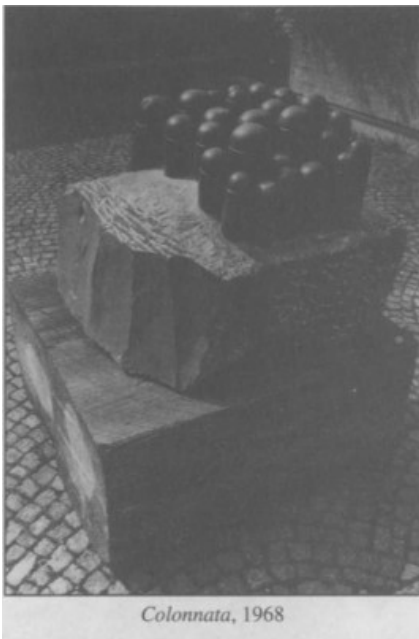
*Cell (choisy), 1990-93*



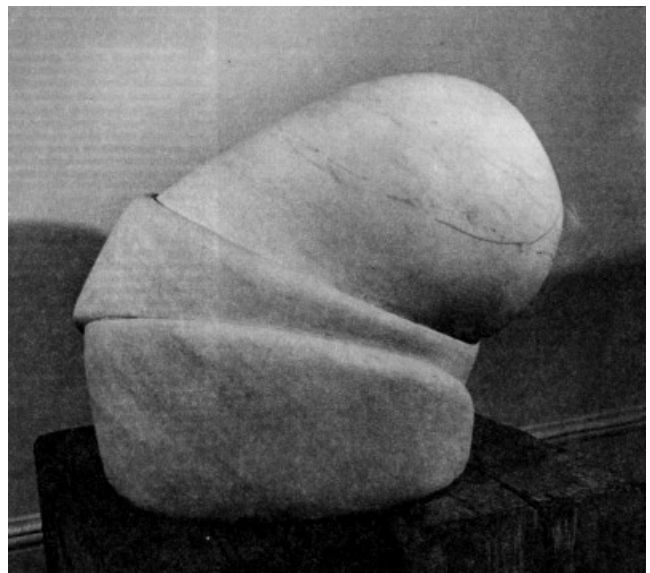
*Francesca Mazza (foto di Marco Caselli)*



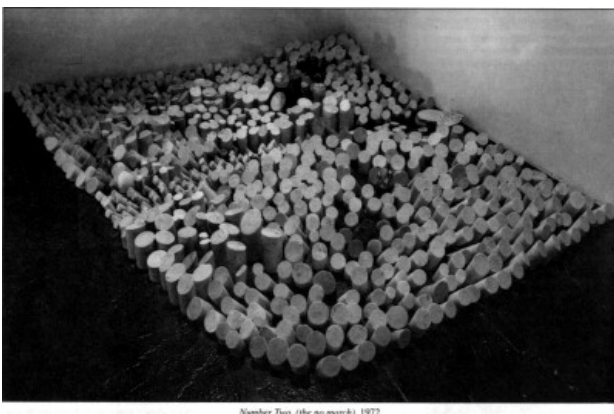
*Untitled (with growth), 1989*



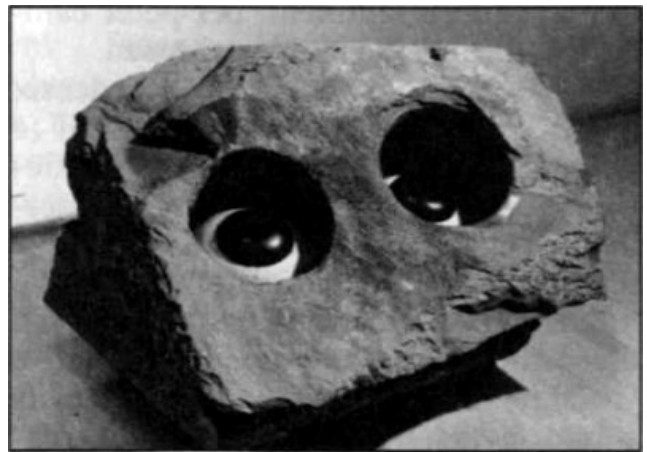
*Colonnata, 1968*



*Sleep II, 1967*



*Number Two, (the no march), 1972*



*Nature study velvet eyes, 1984*

## Lapis n.19 - settembre 1993

*Maria Nadotti*

Dopo la scultrice Louise Bourgeois, cui è dedicato Lapis di giugno, è ora la volta di Sophie Calle, fotografa e scrittrice francese, da anni molto legata agli Stati Uniti e in particolare a New York.

Quarantenne, parigina, approdata all'arte - per citare le sue parole - senza seguire alcun itinerario formativo istituzionalizzato, attraverso la fotografia e la scrittura Calle è arrivata a occupare una curiosa posizione di bilico. C'è chi l'ha definita artista concettuale, scegliendo di seguire la pista "fredda" dei suoi ossessivi rituali compilatori e delle sue agende minimali. E chi ha colto invece, e privilegiato, la forte carica emotiva e l'inquietante provocatorietà delle sue operazioni a cavallo tra narrazione e investigazione, tra esibizionismo e voyeurismo. E ancora chi, come Jean Baudrillard, ha riconosciuto nei suoi testi e nelle sue immagini un esplicito intento critico-teorico, una lucida e appassionata capacità di produrre discorso e di mettere a punto un'analisi originale del reale e delle sue contraddizioni. Servendosi, grazie o nonostante il suo essere donna, di spericolate tecniche da detective privato e da consumato voyeur, nel corso degli anni Calle ha messo a punto quella che potremmo definire una teoria o una politica dello sguardo. Capovolgendo i termini consueti - attivo/maschile vs passivo/femminile - e interrogando i percorsi del desiderio e della memoria, nonché le modalità percettive di un soggetto che si definisce tale al di là del sesso di appartenenza, Calle ha realizzato quell'eversivo triplo salto mortale descritto dalla teorica del cinema Laura Mulvey.

Se il cinema - come ha scritto Mulvey -, ma potremmo aggiungere la fotografia, è un esercizio di "scopofilia" maschile, se il guardare è un'attività fortemente sessuata, mai neutra, allorché le donne "ribaltano lo sguardo", assumendo il ruolo di spettatrici e trasformandosi in "occhio", in voyeur, esse iniziano a destabilizzare l'assunto che i corpi, tanto quelli maschili quanto quelli femminili, siano proprietà privata degli uomini.

Se la prerogativa di guardare e rappresentare il corpo femminile è sempre stata degli uomini, mentre il ruolo tradizionale delle donne è stato quello di essere guardate; se, come ha scritto John Berger, "gli uomini agiscono e le donne appaiono", il lavoro di Sophie Calle - una donna

che sceglie di stare dietro, non di fronte all'obiettivo, e che teorizza la portata politica e culturale di tale spostamento - rappresenta un segnale di cambiamento a cui guardare con attenzione.

Ringraziamo le gallerie Leo Castelli, 420 West Broadway, New York, NY e Luhring Augustine, 130 Prince Street, New York, NY, che ci hanno gentilmente fornito il materiale fotografico.

Le immagini di questo numero sono di Sophie Calle.

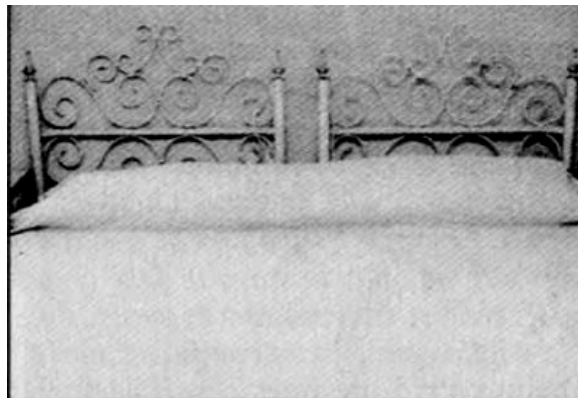
In copertina:

Sophie Calle, Suite vénitienne, 1980

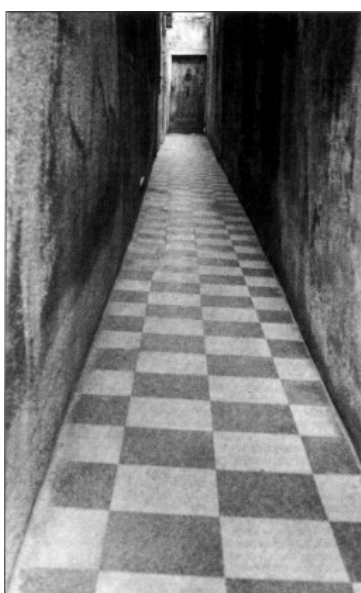
Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.19 - Settembre 1993



*Suite vénitienne, 1980*



*L'Hotel (Chambre 24), 1981*



*Suite vénitienne, 1980*



*Suite vénitienne, 1980*



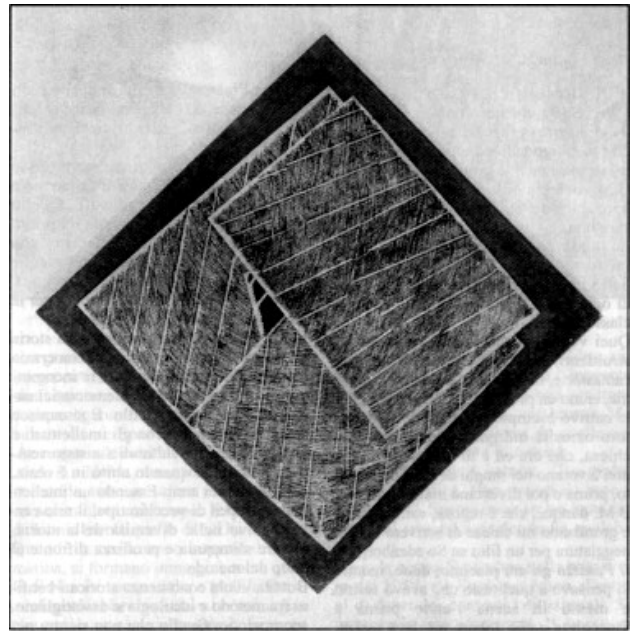
*Valentina Benedetti, studio dell'artista, maggio 1981*



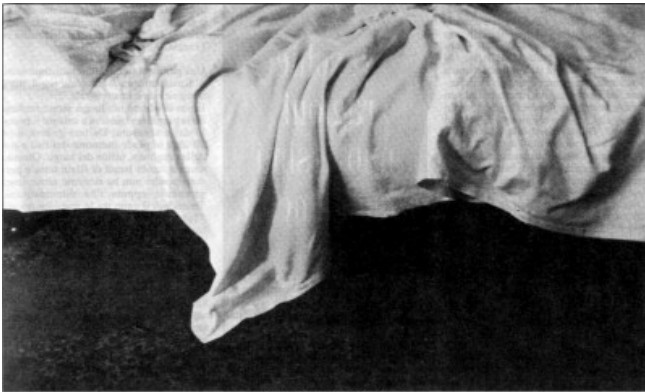
*Suite vénitienne, 1980*



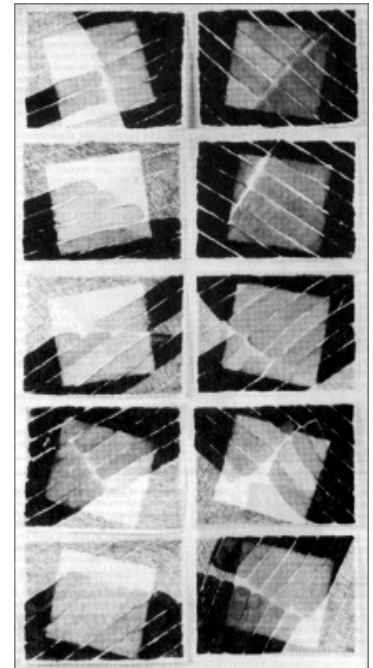
*Autobiographical Stories*, 1988



Valentina Berardinone, *Confini n. 8*, 1989



*L'Hotel (Chambre 29)*, 1981



Valentina Berardinone, *Esercizi d'ombra*, 1992

## Lapis n.20 - dicembre 1993

*Maria Nadotti*

**Le immagini di questo numero sono di Elaine Reichek.**

Elaine Reichek, artista newyorkese con alle spalle una solida formazione accademica - un B.A. al Brooklyn College e un B.F.A. alla Yale University -, ha avuto la sua prima personale nel 1978, alla Parsons Dreyfus Gallery di New York. Da allora questa squisita e raffinata quarantacinquenne dai cortissimi capelli biondo chiaro non si è più fermata. E la sua bella casa silenziosa, affacciata sulla vista spettacolare dell'alto Hudson River, si è trasformata in un attivo laboratorio multidisciplinare, dove è possibile passare dalla sofisticata tecnologia della riproduzione fotografica agli strumenti antichi e immutabili dell'arte della maglia. Ricavandosi una posizione pressoché unica all'interno del panorama artistico contemporaneo, Reichek ha infatti scelto di collocarsi in modo inedito nell'area della cosiddetta arte concettuale. I suoi lavori, che vanno dal collage fotografico (ma, attenzione, i materiali fotografici usati dall'artista sono rigorosamente *objects trouvés*), all'installazione, alla creazione di grandi opere multimediali che ai testi fotografici giustappongono una loro accurata e manuale riproduzione "a maglia", sono vere e proprie dichiarazioni teoriche, discorso. Sulla riproducibilità dell'arte, su modalità e tecniche della rappresentazione e potere, sul ruolo delle donne nella produzione artistica, su memoria, oblio, costruzione e decostruzione della Storia, asimmetrie culturali, nascita e imposizione di un punto di vista privilegiato, sul rapporto tra informazione, conoscenza e percezione.

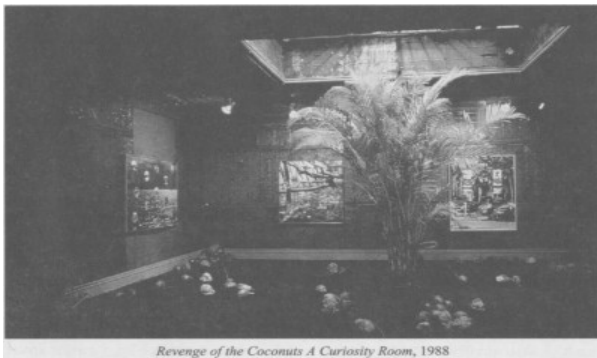
Ma si potrebbe andare avanti per molto, perché le questioni sollevate dall'artista attraverso le sue affascinanti, e a un primo sguardo inoffensive, opere sono tante e tutte cruciali. La scelta di una tecnica tradizionalmente femminile come quella del lavoro a maglia non deve ingannare: non siamo di fronte né a un'arte ideologicamente "femminista", né a un'arte minore o marginale. E che, per commentare, svelare, decostruire un discorso che da secoli si è posto come assoluto, senza riconoscere di essere arbitrario, Reichek ha ritenuto opportuno e funzionale non usarne i mezzi e la lingua. Invece di contrapporre a quelle maschili altre

immagini supposte "femminili" mettendo quindi radicalmente in discussione anche il senso di tale distinzione, Reichek ricorre a uno strumento "inappropriato" e "fragile" come i ferri da maglia e a un materiale come la lana. Ciò che ne risulta non è né imitativo né contrappositivo. Le sue silhouettes non riproducono e non rappresentano. Sono corpi/guscio in movimento. Carichi di energia. Potenzialmente micidiali.

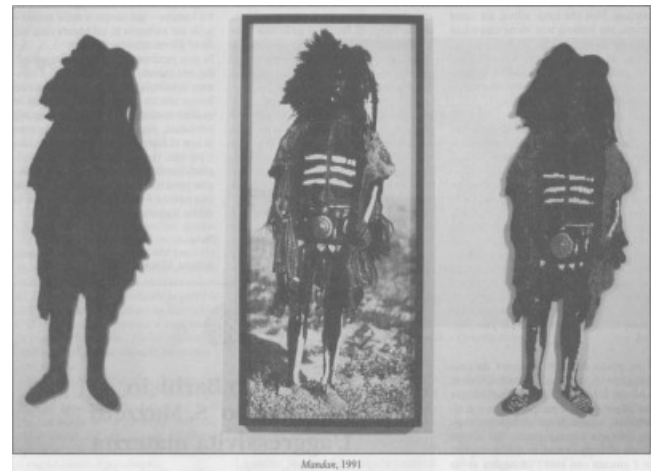
In copertina:

Elaine Reichek, Cameroon, 1984.

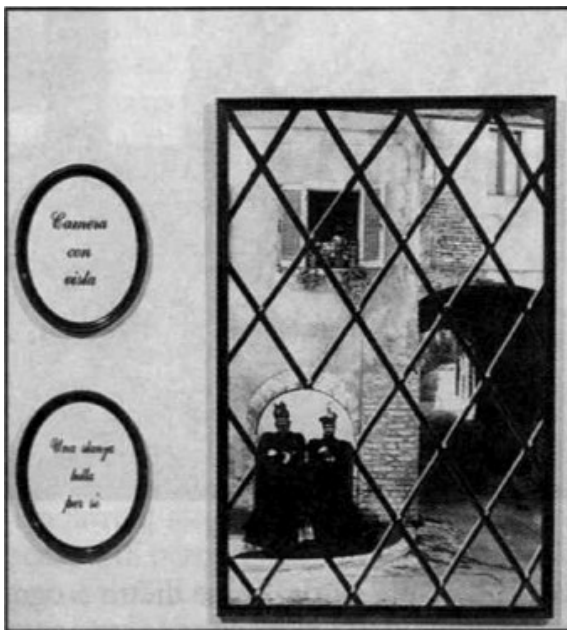
Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.20 - dicembre 1993



*Revenge of the Coconuts A Curiosity Room, 1988*



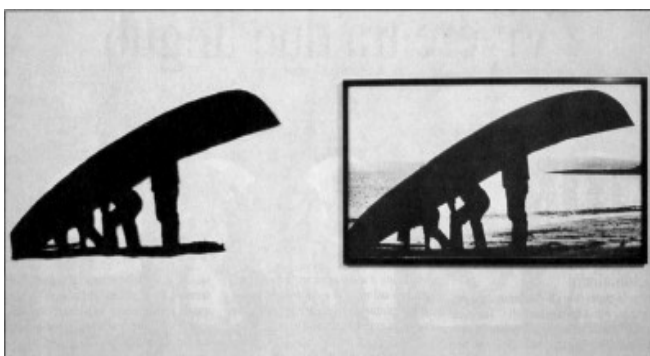
*Mundax, 1991*



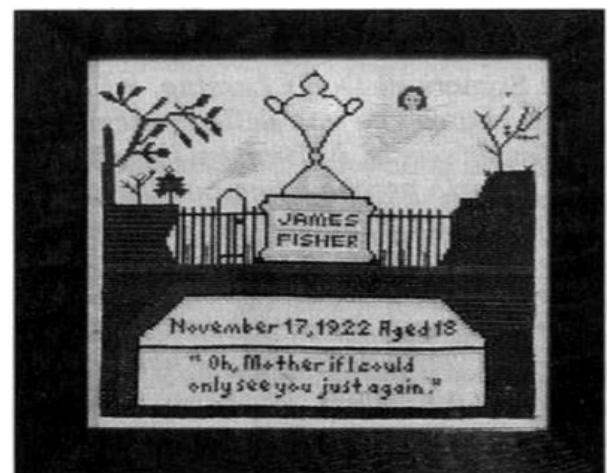
*Camera con vista, 1993*



*Harvey, 1988*



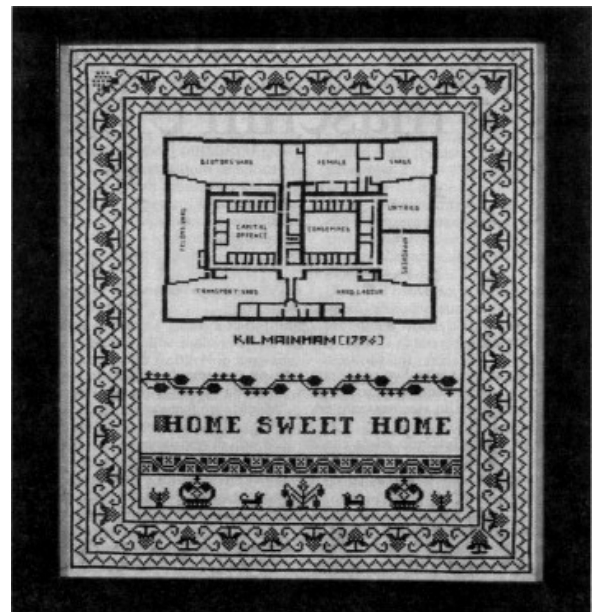
*Men of Aran Knot, 1992*



*Sampler (James Fisher), 1992*



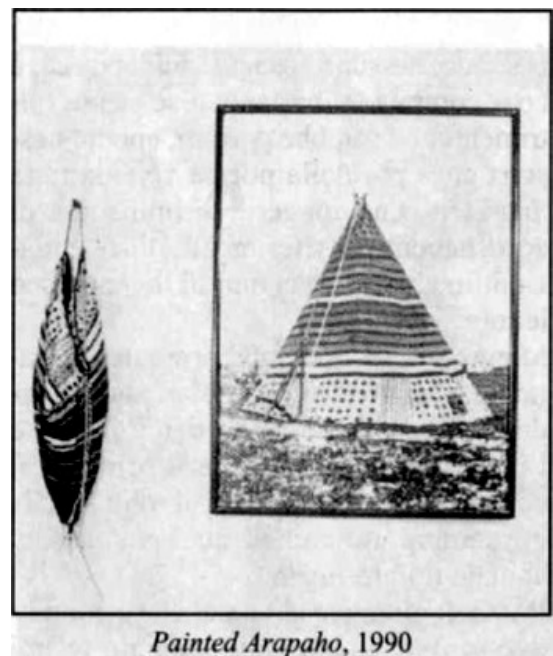
*Samplers, 1992*



*Sampler (Home sweet Home, 1992)*



*Cenci, Ermanno Montanari*



*Painted Arapaho, 1990*

## Lapis n.21 - marzo 1994

*Maria Nadotti*

**Le immagini che illustrano questo numero sono di Karen Finley.**

Karen Finley, nata a Chicago nel 1956 e fornita di un Master in Fine Arts conseguito presso il San Francisco Art Institute, è da almeno un decennio una delle voci più interessanti, controverse e radicali della scena artistica e performativa newyorkese. Dopo aver debuttato alla fine degli anni settanta come artista visiva, Finley si è poi spostata verso il teatro di performance e la scrittura. Suoi alcuni tra i monologhi più coraggiosi e trasgressivi degli anni ottanta, da *The Constant State of Desire* a *The Family That Never Was*, da *Quotes from a Hysterical Female* a *We Keep Our Victims Ready*. Una raffica di testi violentemente in prima persona, crudi, diretti, privi di qualsiasi apparente mediazione linguistica o di filtro estetizzante, portati in scena dall'autrice in veri e propri tour de force performativi indifferenti alle cosiddette regole del buon gusto e della decenza. Sarà proprio la capacità dell'artista di non adeguarsi o piegarsi al sessuofobico clima di restaurazione Bush-reaganiano a farla finire nel 1990, insieme a John Fleck, Holly Hughes e Tim Miller, in quel gruppo di artisti che il National Endowment for the Arts, ente statunitense preposto allo sviluppo e alla protezione delle arti, ha accusato di oscenità e penalizzato con la sospensione di ogni aiuto finanziario. Nel 1992 Finley riesce comunque a creare un'importante e significativa installazione multimediale ospitata dal Museum of Contemporary Art di Los Angeles. *Memento Mori*, come l'artista intitola la sua appassionata e disturbante opera, parla con rabbia, pietas e dolore di due delle tragedie del nostro tempo.

Nella prima sezione della mostra, *The Memorial Room*, l'artista sceglie di costruire un memorial ai morti di Aids, incorporando nell'installazione alcuni volontari (tra cui diversi malati di Aids) che, a turno, giacciono nei letti di cui è affollata la stanza, interagendo verbalmente e visivamente con i visitatori ("l'opera d'arte si lascia guardare, i miei volontari - parte integrante dell'opera d'arte - ricambiano lo sguardo del pubblico, problematizzandolo"). Nella seconda sezione, *The Women's Room*, l'artista esamina le tante forme in cui si manifesta

la violenza contro le donne, in particolare dove ad esse viene negato il diritto di avere il controllo sul proprio corpo. Entrambe interattive, le stanze di Finley prevedono alcuni possibili gesti del pubblico: appuntare una rosa o un piccolo fiocco rosso (simbolo di solidarietà con i malati di Aids) alle pareti di The Memorial Room; scrivere il proprio nome accanto al testo già inscritto dall'artista sulle pareti di The Women's Room. Anche l'installazione precedente, *Written in Sand* (1992), scritto nella sabbia, alla Amy Lipton Gallery di New York, porta lo stesso segno di lutto e di desiderio di dare espressione al dolore individuale. Coperto di sabbia il pavimento della galleria e riempito lo spazio di candele votive, con una frase scritta a mano sulle pareti, "Tracciate nella sabbia i nomi di coloro che avete amato e perso per l'Aids. Quando avete finito appianate, per favore, la sabbia fino a farne scomparire i nomi", Finley invita i visitatori a entrare in una liturgia intima e segreta. Un atto privato di iscrizione e cancellazione, che non crea accumulazione, non lascia traccia. L'enfasi è tutta sulla solitudine del lutto, non sulla possibile consolazione prodotta dal sommarsi di tante testimonianze simili, dalla condivisione di una comune esperienza di pena.

Il materiale fotografico ci è stato cortesemente messo a disposizione da Lipton Owens Co., 53 Mercer Street, New York, NY 10053 e da Michael Overn.

Crediti fotografici: Michael Overn, John Berens (*Written in Sand*), Ginevra Levallier (*Positive Attitude*).

I disegni sono tratti da: Karen Finley, *Enough is Enough: Weekly Meditations for Living Dysfunctionally*, Poseidon Press, New York, 1993.

In copertina:

Karen Finley, *I've Got Your Image on My Back*.

Foto Michael Overn.

**Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.21 - marzo 1994**



*Aunt Enich 2, 1992*  
Foto Michael Overn



*Our Beating Hearts*, 1992.  
Foto Michael Overn



Karen Finley in: *A Certain Level of Denial*, 1993. Foto Michael Overn



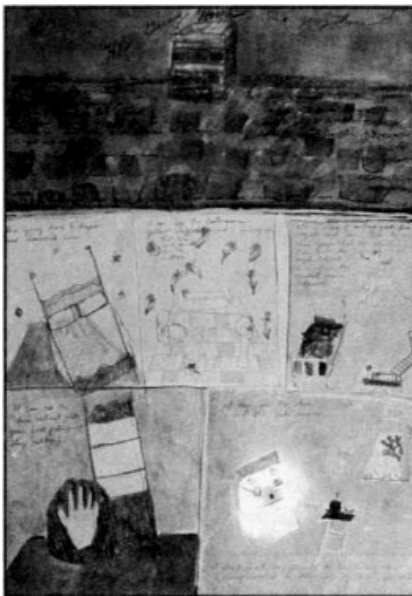
Karen Finley in: *A Certain Level of Denial*, 1993. Foto Michael Overm



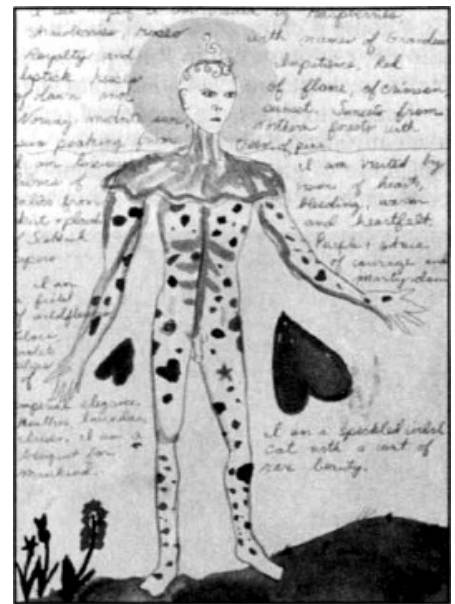
*Sleepover 3*, 1992. Foto Michael Overn



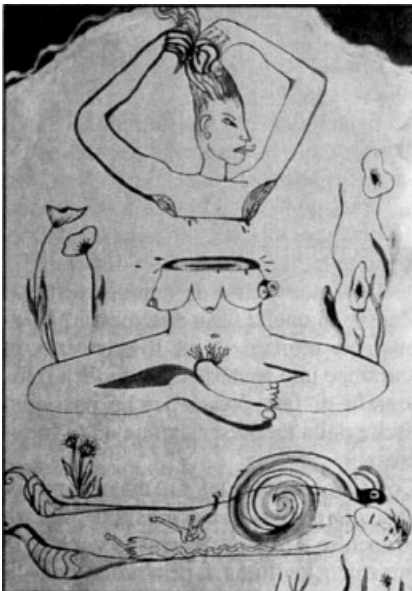
*Memento mori*, 1993. Foto Michael Overn



He's Going Home 2, 1992.  
Foto Michael Overn



Positive Attitude, 1992  
Foto Michael Overn



Whatever You Want Me To Be,  
1992. Foto Michael Overn



Memento Mori, 1993  
Foto Michael Overn

## Lapis n.22 - giugno 1994

*Maria Nadotti*

**Le immagini che illustrano questo numero sono di Carla Rippey.**

Questa volta gli Stati Uniti li abbiamo trovati in Messico. Nella persona di Carla Rippey, un'artista nata a Kansas City nel 1950 e trapiantatasi, giovanissima, prima in Cile e poi a Città del Messico, dove vive da circa vent'anni. Non è una vicenda nuova: il Messico, per sua storia culturale e tradizione politica, è un luogo accogliente, un'ideale patria elettiva per artisti e intellettuali di tutto il mondo. È facile sentirsi a casa, non viverlo come terra d'esilio. In questo secolo ci sono passati in tanti. Ci sono passate soprattutto tantissime donne: Leonor Fini, Leonora Carrington, Remedios Varo, Elena Poniatowska, Angelina Beloff. Carla Rippey, bionda, occhi azzurri, americana - almeno d'aspetto - all'ennesima potenza, sceglie la stessa strada.

"A diciotto anni scappai e me ne andai a Parigi. Tornai solo per fare l'università a New York. Mi interessavano la poesia, la politica, l'arte. Ma era un momento difficile per studiare arte. Il modernismo agonizzava e i miei professori osservavano infastiditi l'insegnamento della tecnica e la lavorazione delle opere".

Passano poco più di due anni e Rippey, "convinti" i docenti di aver completato la sua preparazione, si laurea e va a vivere a Boston, dove partecipa attivamente al movimento pacifista e al movimento delle donne dall'interno del collettivo che darà vita al celebre *Noi e il nostro corpo*. Poi, in pieno attendismo, va in Cile, si innamora di uno studente messicano, lo sposa e con lui, scampando per un pelo al colpo di stato di Pinochet, ripara definitivamente in Messico.

"Quando arrivammo, in Messico dominavano il neofigurativismo e una gamma di astrazioni, dal gestualismo all'arte geometrica. Per reazione contro la Scuola messicana, si valutavano negativamente il contenuto, l'aneddoto e l'illustrazione. Il fatto di essere straniera rendeva problematica la mia partecipazione politica e la mia nuova condizione di madre rendeva difficile qualsiasi impegno lontano dai pannolini e, disgraziatamente, la mia produzione plastica andava in direzione di un codice visivo allora non accettabile nel mondo dell'arte. Ma feci il

possibile. Divisa tra i figli e l'opera, mi misi a incidere, disegnare e finalmente a dipingere."

Rippey, che dichiara che la sua "formazione artistica è cominciata guardando i cuscini stampati del divano della nonna, le riviste Playboy di mio papà, le fotografie populiste e apocalittiche delle riviste Life e Look, i film western e di fantascienza, i deserti e le piramidi dei libri d'avventura, i lillà primaverili della prateria", comincia dunque a costruire immagini che non si piegano agli insegnamenti delle scuole d'arte. Come dice lei, "esse avevano la loro radice nella frammentazione e sovrapposizione tipiche di questo secolo di aerei, comandi a distanza, collage e videoclip". Ne è emersa una produzione artistica figurativa, ma non realista, dove la realtà è costituita dalla forza emotiva, dall'interiorità, non dal quotidiano.

All'interno del numero presentiamo due acuti interventi critici sull'opera dell'artista: "Carla Rippey, dall'identità alla verità?" della scrittrice messicana Margo Glantz e "L'esercizio della nostalgia" di Teresa del Conde, direttrice del Museo di Arte Moderna di Città del Messico. Ringraziamo entrambe le autrici e Rippey, che ci ha fornito il materiale iconografico.

In copertina:

Carla Rippey, El laberinto, 1993.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.22 - giugno 1994



*Las madres de mis padres  
1993*



*El Colapso, 1991*



*Este es el uso de la memoria*



*Esclavos del sueño, 1992-1993*



*El corazón sabe razones que la razón no conoce  
(Pascal), 1987*



*Mujer emmarcada por su demonios 1993*



*Pienso con más esfuerzo  
o me esfuerzo por no pensar?, 1979*



*La que espera, 1990*



*Tutte le fotografie di questo articolo sono di Gaëtan Gariou de Clérambault.  
Ringraziamo il Musée de l'Homme di Parigi.*



*Si mis demonios han de abandonarme,  
temo que mis ángeles levanten vuelo también... (Rilke), 1990*

## Lapis n.23 - settembre 1994

*Dora Bassi*

**Le immagini che illustrano questo numero sono di Jenny Holzer.**

Jenny Holzer nasce nel 1950 a Gallipolis (Ohio). Di famiglia benestante, frequenta l'Università a Chicago diplomandosi in pittura. Alla fine del corso di studi si trasferisce a New York e si iscrive al corso di Master. In questo periodo incontra Mike Glier che sposerà nell'83. Fin dagli inizi si orienta verso l'uso di tecnologie avanzate e non tradizionali, mezzo e supporto per dare voce e forma al suo pensiero, in una insolita arcata retta da immagine e parola. La tecnica è multimediale, la strategia è pubblicitaria, il messaggio è radicato nella realtà dei sentimenti personali, fino a generalizzarsi in slogan e sentenze. Le sue riflessioni sulla vita si incartano sulle magliette, nei poster, sfilano sui cornicioni dei grattacieli, enfatizzate dalle misure, straniare dalla contrazione a misura d'uomo. Alle prime e più generiche serie di messaggi - i "Living Series" - seguono i Truisms, ossia le verità rese aforisma e gli "Inflammatory Essays".

Se agli inizi incuriosiva e attirava l'anomala invasione di voci strettamente attinenti con la vita psichica e riflessiva dell'individuo, isolate nel contesto indifferenziato della propaganda commerciale, dopo, quando la Holzer amplificò la qualità lirica del messaggio inserendolo in ambienti architettonici che ribadivano la sua estraneità al contesto, le sue installazioni assunsero una solennità quasi sacrale, producendo forti emozioni simili a quelle che si provano visitando certi cimiteri paleocristiani. In questi, come nelle stanze della Holzer, corpi ormai acquietati sembrano protendere oltre i secoli il tenue lamento, il rimpianto di essere stati un tempo nella vita e adesso non più. Come nella notissima antologia di Spoon River, la Holzer ha introdotto nelle sue forme, nella monotona successione delle presenze, una doppia percezione del tempo: il tempo congelato e immoto della storia e l'altro tempo, quella dell'anima, che buca le scadenze di vita e morte per ricongiungersi all'eterno presente delle passioni umane.

La presenza di Holzer a Cassel 7 e Cassel 8, alla Biennale di Venezia del 1990, la sua recente installazione a spirale lungo le volute del Guggenheim di New York, opere di maturità piena, racchiudono aspirazioni anagogiche di spirito alto medievale che rendono drammatico l'eterno

interrogativo sul senso della vita.

Ringraziamo per il materiale fotografico la Barbara Gladstone Gallery, New York, e Maria Nadotti.

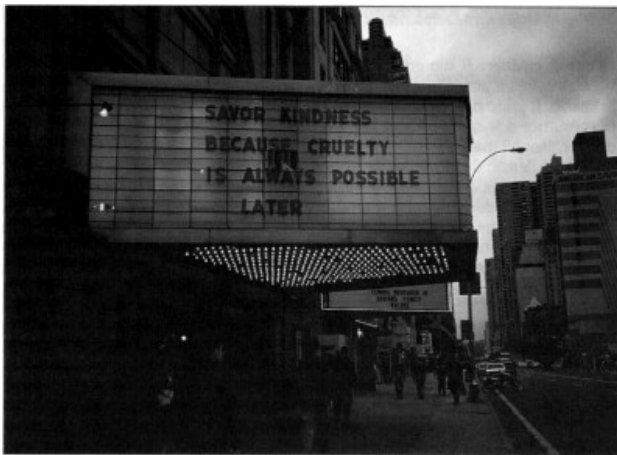
Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.23 - settembre 1994



dall'installazione di Venezia, 1991-92.



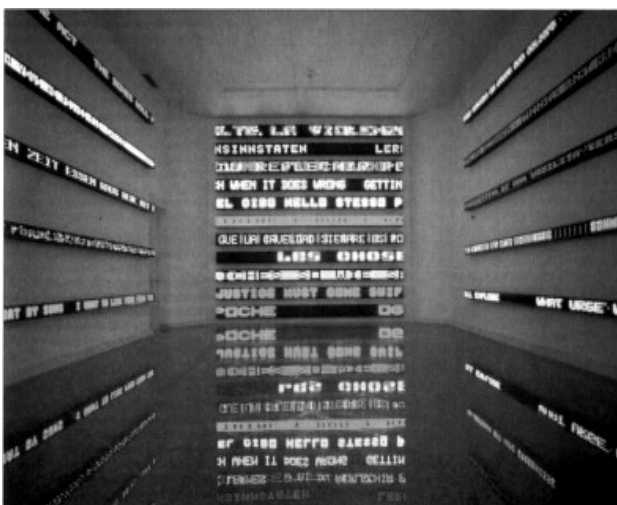
da Survival, 1983-85



dall'installazione sulla 42esima strada di New York, 1993.  
Foto di M.N.



dall'installazione sulla 42esima strada di New York, 1993. Foto di M.N.



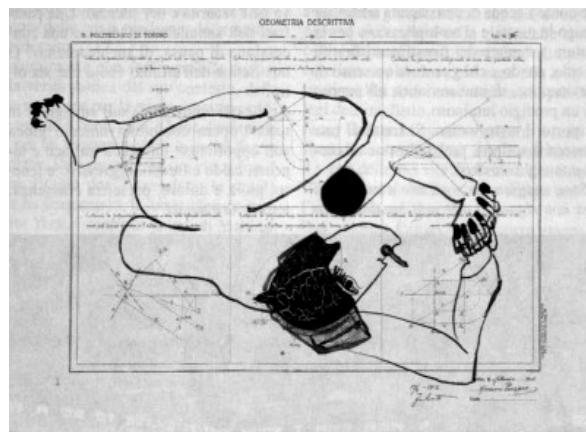
installazione al padiglione degli Stati Uniti, Biennale di Venezia, 1990



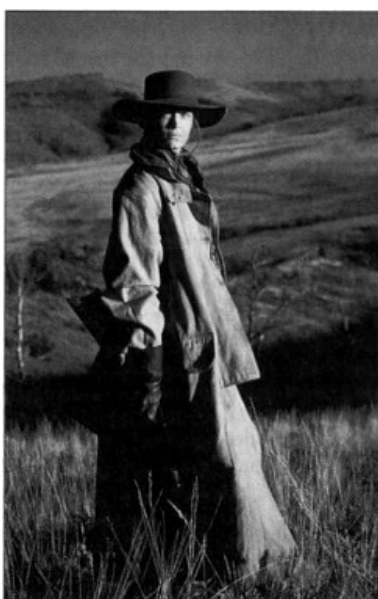
dall'installazione sulla 42esima strada di New York, 1993. Foto di M.N.



dell'installazione sulla 42esima strada di New York, 1993. Foto di M.N.



Carol Rama, *Persona*, 1990



Suzy Amis in  
*The ballad of Little Jo*



Suzy Amis in  
*The Ballad of Little Jo*

## Lapis n.24 - dicembre 1994

*Maria Nadotti*

**Le opere riprodotte in questo numero di Lapis sono di Louise Nevelson.**

Louise Nevelson (1900-1988) nasce a Kiev, in Russia. La sua famiglia, ebrea osservante, è costretta molto presto a lasciare la terra d'origine e a cercare fortuna negli Stati Uniti. Il primo a partire, nel 1902, è il padre, Isaac Berliawsky, che una volta in America trova lavoro come taglialegna e poi come falegname ("il legno", dirà a distanza di anni la scultrice Nevelson, "mi è familiare, appartiene alla mia storia d'infanzia"). La famiglia lo raggiunge nel 1905. Quella separazione precoce e dilatata nel tempo, penosamente vissuta come abbandono, è per Louise un trauma non rimarginabile, che struttura dentro di lei un'inclinazione persistente alla depressione. Per sei mesi la bambina si rifiuta di parlare, come le capiterà poi varie volte nel corso della vita in episodi di depressione acuta e paralizzante, veri e propri ritiri nel dolore da cui sembra liberarla solo la pratica artistica. Sposatasi a vent'anni con il newyorkese Charles Nevelson, Louise ha quasi subito un figlio. Amato e temuto insieme, minaccia alla libertà e compimento, il bambino verrà spesso affidato alla famiglia d'origine, mentre la madre si dedica a una ricerca artistica inizialmente assai eclettica. Studia danza, canto, recitazione, per poi approdare, nel '29, alle arti visive, a cui da allora si dedica a tempo pieno, pur continuando fino agli anni Cinquanta a prendere lezioni di danza moderna. Iscritta all'Art Students League, è in questo periodo che Nevelson incontra il cubismo di Picasso e di Hans Hoffman e se ne innamora. "Tutti parlavano di questo grande maestro che in Germania insegnava le sottigliezze del cubismo. Seppi così che dovevo andare in Europa".

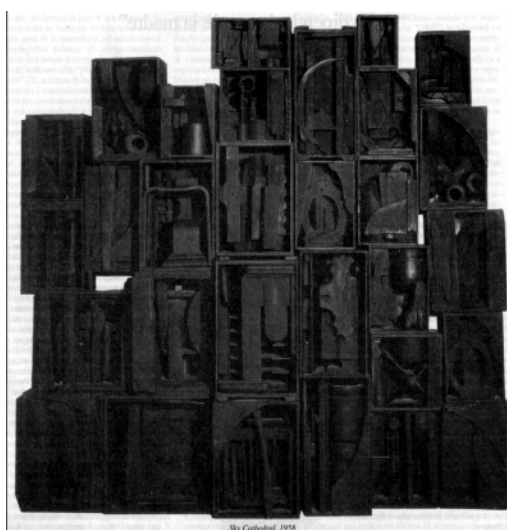
L'Europa, i corsi in Germania, i viaggi in Francia e in Italia, Vienna, si concludono nel '32 - come scrive Pandora Tabatabai Asbaghi - perché "i rimorsi e il peso della separazione le fanno decidere di ritornare dal figlio." Pendolarismo che attraversa la sua intera vicenda personale e artistica, segnata da una serie di intermittenze o di oscillazioni, nonché da lunghi periodi improduttivi alternati a anni di intensa creatività. È probabile che, al di là dei consueti sbarramenti che il mondo dell'arte pone alle donne, questa sempre contraddittoria e

problematica identificazione con il mestiere d'artista spieghi l'incredibile ritardo con cui critica e mercato danno a Nevelson riconoscimento pieno e definitivo. Esclusa per anni dal circuito delle grandi mostre e delle gallerie più affluenti - bisognerà attendere gli anni sessanta, la partecipazione alla Biennale di Venezia nel '62 e il contratto con la Pace Gallery di New York nel '64 -, negli anni Cinquanta l'artista, oberata da continui problemi finanziari e spesso costretta a ricorrere all'aiuto della famiglia, rafforza la sua amicizia e la sua solidarietà con le altre artiste che avevano tentato di organizzarsi e di rendersi, collettivamente, visibili. Nel '52 viene eletta alla National Association of Women. Anche se il corpus di opere da lei fino ad allora realizzate è imponente, si può affermare che il successo pieno arrivi solo a metà degli anni Sessanta, con le mostre presso la Pace e poi, via via, nei Musei più importanti degli Stati Uniti e d'Europa.

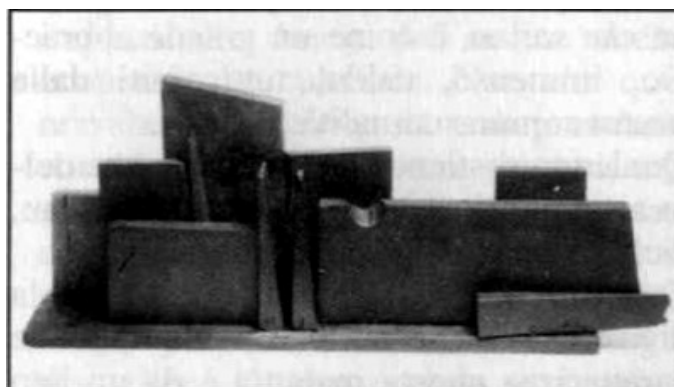
In copertina:

Louise Nevelson, Golden Gate, 1961.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.24 - dicembre 1994



*Sky Cathedral, 1958*



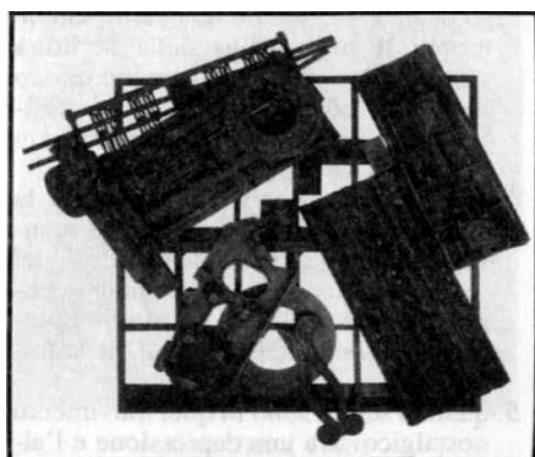
*Moon Spikes n. 111,  
1953 ca.*



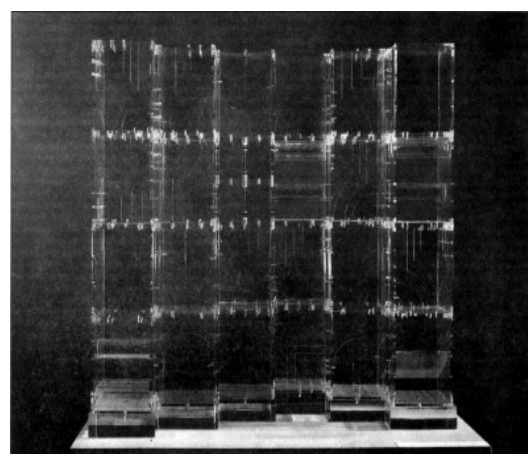
*Giovanna, Isabella Carloni  
Foto di Gianni Gosdan*



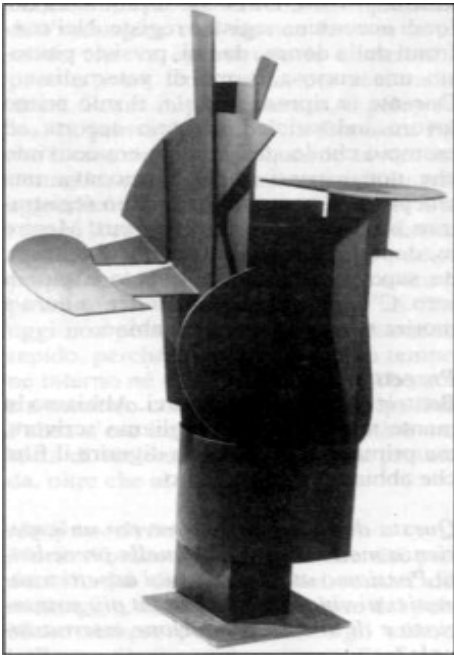
*Le sculture di questo articolo sono di Francesca Grazzini*



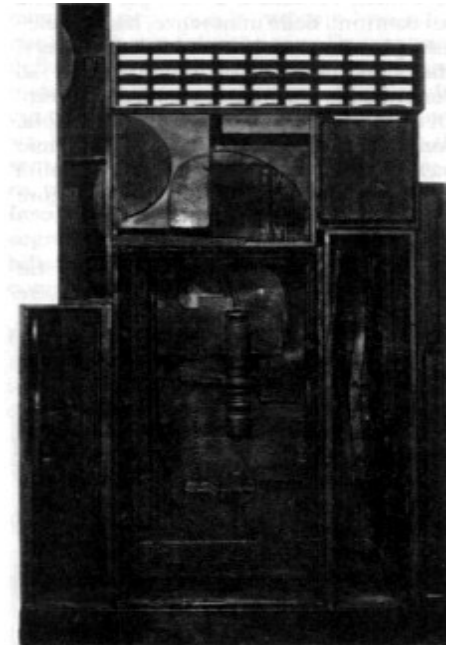
*Mirror-Shadow VII,  
1985*



*Transparent Sculpture III, 1967-68*



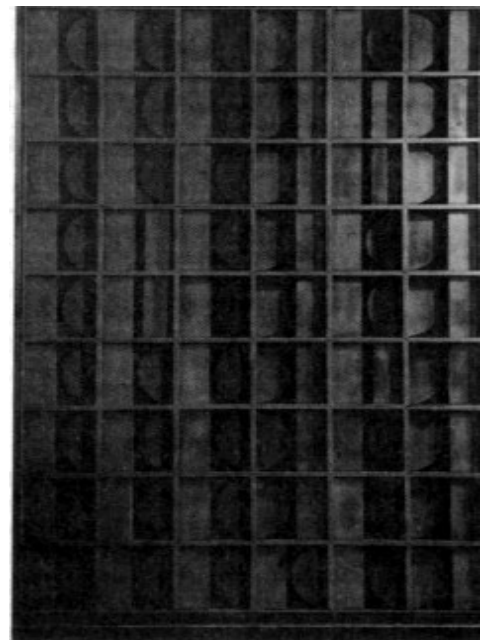
*Forest X, 1971*



*Night Sun I, 1959*



*Personage, 1933*



*Night Visage I, 1968*

## Lapis n.25 - marzo 1995

*Silvia Palombi*

**Le opere riprodotte in questo numero sono di Lina Bo Bardi.**

Una grande donna, un grande architetto; sicuramente un elemento della natura. Magnetica, forte, inconfondibile, indimenticabile.

L'ho incontrata a San Paolo del Brasile, nella fantastica, leggendaria casa *de vidre*, una delle pochissime strutture private che abbia progettato, la casa nella quale lei e P.M. Bardi vivevano. Penso che una casa "normale", coi muri di cemento, sarebbe esplosa per contenere due personalità come quelle. Invece intorno a quella casa c'era la foresta tropicale e il cielo brasiliano e la loro dimensione era l'universo. Lina, nata a Roma il 5 dicembre 1914, è scomparsa il 20 marzo 1992 a San Paolo del Brasile. Di se stessa diceva "Non ho mai voluto essere giovane. Quello che volevo, era avere Storia." e stava sempre in mezzo ai giovani, ai bambini. È morta giovane? È nata vecchia? A venticinque anni voleva già scrivere le sue memorie, ma non aveva materiale. La sua scomparsa lascia un gran vuoto. Io sono tra quelli che pensano che la strada di un individuo sia più o meno tracciata fin dalla nascita e credo che Lina sapesse che avrebbe lavorato per la collettività.

Si era laureata a Roma con Giovannoni e Piacentini; scappata dalle rovine dell'antichità, da una Roma "ferma" e invasa dal fascismo, si stabilì a Milano ed entrò nello studio di un architetto famoso: Gio Ponti, dove lavorava dalle otto della mattina a mezzanotte disegnando tazze, seggiole, vestiti e progetti urbanistici.

Scoppia la guerra e Lina, divenuta assistente di Ponti, fa i conti con l'inevitabile abbandono del campo della pratica: con la guerra non si poteva più costruire. Continua a dedicarsi a studi e ricerche sull'artigianato, illustrando per vivere riviste e giornali milanesi e collaborando come giornalista a settimanali popolari. Fra bombe e mitragliate fa il punto della situazione e scrive "l'importante era sopravvivere, preferibilmente incolume, ma come? (...) Sentivo che il mondo poteva essere salvato, cambiato in meglio, che questo era l'unico compito degno di essere vissuto, il punto di partenza per poter sopravvivere". Ed entrò nella Resistenza con il Partito

Comunista clandestino.

Da allora ogni minuto vissuto era una vittoria.

Nel 1945, con la fine della guerra, il desiderio e la speranza di costruire anziché di distruggere anima tutti e Lina comincia a girare per l'Italia in lungo e in largo, sentendo dentro di sé l'urgenza di portare l'architettura alla vita di ognuno; l'architettura come servizio comune. Nel 1946 l'Italia purtroppo la perde: Lina sposa Pietro M. Bardi (critico d'arte, fondatore del Museum de Arte di San Paolo, la maggior istituzione culturale dell'America latina) e sceglie il Brasile per viverci.

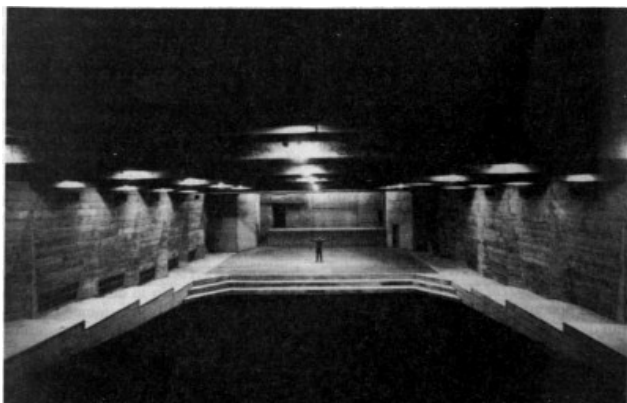
Ha disegnato sedie partendo dalla posizione accucciata dei nordestini, gioielli snobbando le pietre e i metalli più pregiati, ha dedicato tutta la vita a progettare spazi per la collettività: musei, cinema, teatri, scuole, mense, palestre. Uno dei suoi capolavori in assoluto è il Sesc-Fàbrica da Pompéia, la ristrutturazione di una vecchia fabbrica di bidoni di un quartiere popolare fra gente popolare, del quale Lina è riuscita a creare un centro sociale unico al mondo per soluzioni architettoniche, ricchezza di iniziative e frequentazione di pubblico.

Il materiale fotografico ci è stato cortesemente fornito dalle Edizioni Charta in Milano.

In copertina:

Lina Bo Bardi, Casa del Benin, Salvator, Bahia, 1987.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.25 - marzo 1995



Museu de Arte de São Paulo. Teatro.



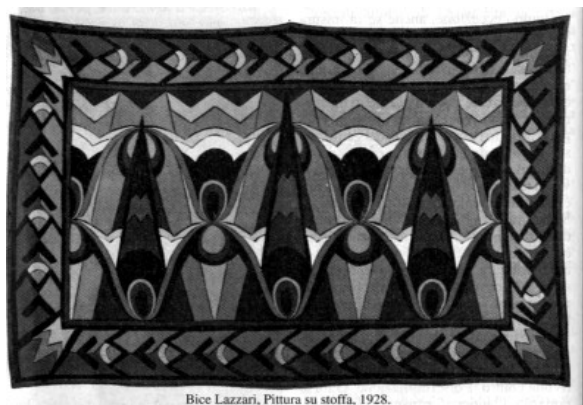
Museu de arte de São Paulo. Rampa di scale.



Castagne d'inverno, 1929. Acquarello.



Largo Getúlio Vargas, Rio de Janeiro, 1946. Acquarello.



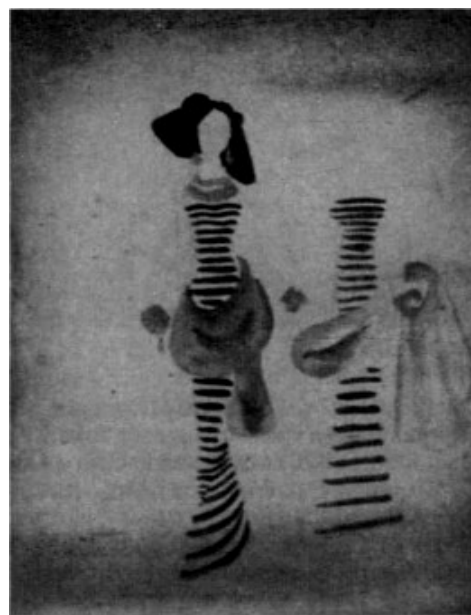
Bice Lazzari, Pittura su stoffa, 1928.



Napoli, 1946. Lasciando l'Italia.  
Disegno a china.



*Scampagnata*, 1929. Acquarello.



*Studi di vestiti*, 1951.



*Anguria d'estate*, 1929. Acquarello.



*Figurini*, 1961.

## Lapis n.26 - giugno 1995

*Maria Nadotti*

**Le immagini che illustrano questo numero di Lapis sono della fotografa Cindy Sherman.**

Nata nel 1954 a Glen Ridge in New Jersey e cresciuta a Long Island, la fotografa Cindy Sherman ha studiato presso lo State University College di Buffalo, NY, dove ha conseguito la laurea (BA) nel 1976. Dal 1977 vive a New York City, dove, già a partire dai primi anni Ottanta, si è affermata come una delle artiste più influenti della sua generazione. Servendosi esclusivamente del mezzo fotografico e di tecniche compositive via via influenzate da cinema, televisione, teatro, letteratura e pittura, Sherman ha creato un corpus di opere che, dietro superfici sempre più sontuose, postulano una serie di inquietanti e cruciali interrogativi teorici.

Intanto, già a partire dagli anni Settanta, Sherman si inserisce in una ricerca artistica che, collocandosi nell'ambito della riflessione femminista, problematizza la questione della rappresentazione e dell'autorappresentazione, del rapporto tra soggetto e oggetto del lavoro artistico, nonché l'utilizzo del corpo femminile all'interno dell'opera d'arte. Tematizzando, come punti teorici centrali, la relazione tra visibilità e invisibilità, guardare e essere guardati, attivo e passivo, realtà e finzione, documentazione e distorsione, vero e costruito, essenza e maschera, natura e artificio, essere e apparire, datità e travestimento.

Ringraziamo l'artista e la Metro Pictures Gallery di New York, che ci hanno cortesemente messo a disposizione il materiale fotografico utilizzato in questo numero.

In copertina:

Cindy Sherman, Senza titolo, 1994.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.26 - giugno 1995



Senza titolo, 1981



Senza titolo, 1983



Senza titolo, 1994



Senza titolo, 1980



Senza titolo, 1985. Foto di Paula Court



Senza titolo, 1982



Senza titolo, 1993



Senza titolo, 1985, Museum of Contemporary Art, Chicago



Senza titolo, 1989



Senza titolo, 1990

## Lapis n.27 - settembre 1995

*Maria Nadotti*

**Le immagini che illustrano questo numero di Lapis sono della fotografa Tina Modotti.**

È a cura di Sarah M. Lowe la più importante retrospettiva sull'opera di Tina Modotti dal titolo: Tina Modotti (Tina Modotti: Photographs), visibile presso il Museum of Art of Philadelphia dal 16 settembre al 26 novembre 1995. La mostra verrà trasferita in seguito al Museum of Fine Arts di Houston (17 dicembre 1995-25 febbraio 1996) e al San Francisco Museum of Modern Art (28 marzo - 2 giugno 1996).

Nel catalogo illustrato che accompagna la mostra e porta lo stesso nome, Lowe raccoglie i dati biografici dell'artista, dalla sua infanzia ad Udine alla emigrazione, all'età di quindici anni, in California, dove ebbe una fulminea quanto brillante carriera d'attrice, al successivo trasferimento in Messico dove apprese la fotografia da Edward Weston.

Il libro è soprattutto incentrato sul soggiorno in Messico, dove Modotti produsse praticamente tutta la sua opera fotografica e dove divenne membro attivo del Partito comunista.

Lowe presenta una completa e accurata revisione critica dell'opera di Modotti, basata su un catalogo ragionato sistemato in ordine di tempo. Lo scritto, che compare nella rubrica «Proscenio» di questo numero di Lapis, costituisce la prefazione a Tina Modotti: Fotografie ed è riprodotto per gentile concessione di Harry N. Abrams e del Philadelphia Museum of Art, editori del catalogo.

In copertina:

Tina Modotti, Le mani del burattinaio, 1927.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.27 - settembre 1995



Tina Modotti ritratta da Edward Weston



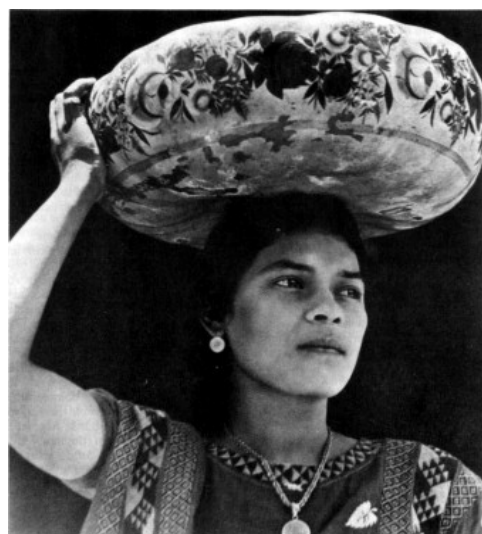
Ritratto, 1926



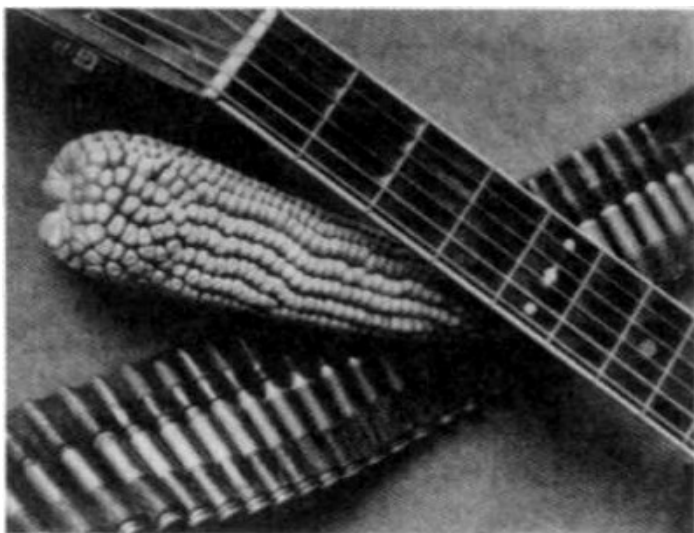
Bambina, 1929



Piccolo contadino messicano, 1928



Donna di Tehuantepec, 1928



Composizione con pannocchia, cartucce  
e chitarra, 1927



Contadino mentre legge *El Machete*, organo  
del Partito Comunista Messicano, 1927



Vittorio Vidali



Edward Weston, 1926

## Lapis n.28 - dicembre 1995

*Maria Nadotti*

**Le immagini di questo numero sono di Natal'ja Gončarova. Il testo, che riportiamo, di Marina Cvetaeva, è tratto, per gentile concessione dell'Editore Einaudi, dal libro di Marina Cvetaeva, Natal'ja Goncarova, Einaudi, Torino, 1995.**

La vita della Gončarova si divide naturalmente in due parti: la Russia e il Dopo-Russia. Non la Russia e l'emigrazione. Quale figlia prediletta della natura e del suo popolo, ella sfuggì a questa tragedia contro natura (essere da vivo sottratto ai vivi). La prima Europa della Gončarova, e il suo ritorno, è nel 1914. La seconda, prolungata, nel 1915. Partì nel giugno del 1915, in tempo di guerra, di sua volontà. La seconda fortuna della Gončarova - come è evidente la mano della provvidenza in questa vita! - è una fortuna di cui noi siamo quasi tutti privi: aver avidamente preso conoscenza della Russia al momento giusto, finché ancora era possibile, e averla chiaramente preferita, allora, all'Occidente (il grande villaggio Russia - alla grande città occidente). "Se non fai quando puoi, non fai quando vuoi". Come se lo avesse saputo. "Ovviamente mi dispiace di non essere arrivata fino al Nord, ma semplicemente non feci in tempo, allora viaggiavo soltanto per esigenze di lavoro".

Che mancanza di arbitrio, di capriccio, di turismo. Che calma. Che essenzialità nel gesto con cui prende il biglietto, nel passo con cui sale sul vagone. Il lavoro - ecco il destino di Natal'ja Gončarova, il destino che Puskin tuttavia permise - a chi? a che cosa? - di sostituire - di scambiare con la Gončarova - l'altra. La Gončarova della Russia e la Gončarova del Dopo-Russia. A me tale divisione sembra la più semplice, la più naturale - la vita stessa. Poiché, come dividere - se si deve dividere? Non per niente la Gončarova tiene il conto della sua vita in base ai viaggi. Là dove non c'è una catastrofe - e nell'opera della Gončarova non c'è, c'è la crescita in tutta la sua gradualità, come cresce un albero, come cresce un bambino felice - bisogna prendere come confine - semplicemente il confine. Il confine non è cosa da poco.

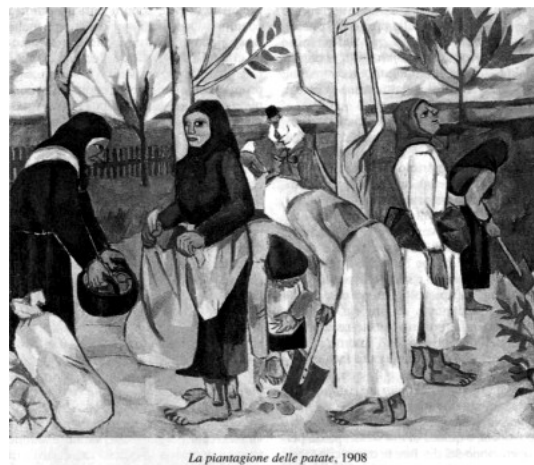
In copertina:

Natal'ja Goncarova, costume teatrale per la messa in scena de *Il gallo d'oro*, 1914.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.28 - dicembre 1995



Costume di contadina per il Gallo d'oro, 1914



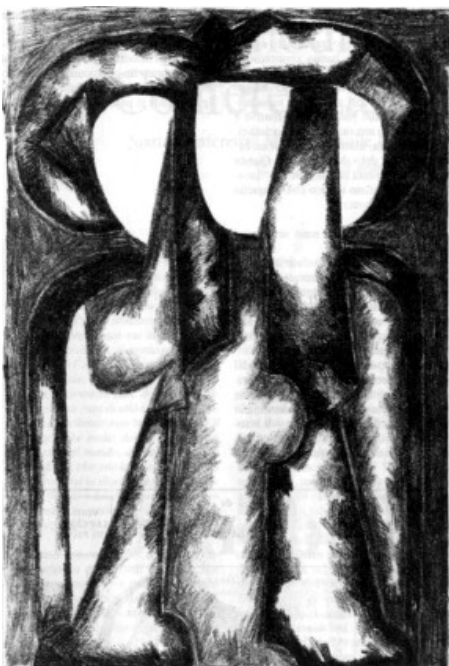
La piantagione delle patate, 1908



I lavori del giardino, 1908



Natal'ja Gončarova, 1936



*Dio della fecondità, 1909*



*Le bagnanti, 1916*



*Dio della fecondità, 1909*



*Costume per Rapsodia spagnola, 1916*

## Lapis n.29 - marzo 1996

*Maria Nadotti*

**Le immagini che illustrano questo numero di Lapis sono di María Izquierdo.**

"L'arte è la realizzazione dell'occulto". Sono parole di Maria Izquierdo (1902-1955), pittrice, messicana, nata a San Juan de los Lagos, Jalisco, e trapiantatasi a Città del Messico nel 1923, insieme ai tre figli avuti da un matrimonio combinato dalla famiglia all'età di quattordici anni. Se si escludono la lunga parentesi del 1944 (trascorsa tra Cile e Perù insieme al secondo marito, il pittore cileno Raul Uribe) e una serie di viaggi latino-americani, Izquierdo è stanziata. Città del Messico è la sua casa. Casa "irujuieta", perì), che l'artista sembra percorrere freneticamente alla ricerca di un punto fermo (dalla biografia risulta che i traslochi da una calle all'altra della città avvengano talora al ritmo di due o tre all'anno). Artista prolifica e totalmente identificata con il suo "mestiere", Izquierdo "si dice" - da sé e da subito - pittrice e attorno alla pittura si disegna la vita. Diversamente da Frida Kahlo (sua contemporanea e collega, ma appartenente a altri mondi), nel suo caso l'elemento biografico non divora l'opera e non trasforma l'artista in simbolo e oggetto di culto. Ecco dunque che una grandissima artista, riconosciuta internazionalmente già a partire dal 1930 (si vedano la personale tenutasi quell'anno all'Art Center di New York, la mostra organizzata da Antonin Artaud nel 1936 presso la Galleria Van Den Berg di Parigi, la partecipazione alla collettiva Venti secoli d'arte messicana presso il Museo d'Arte Moderna di New York nel 1940), si trova oggi a soffrire di un'attenzione sfocata e, per ora, limitata al Messico e agli Stati Uniti.

Eppure di lei Artaud, visionario esploratore della surrealtà, scrisse: "Tra i pittori messicani contemporanei Maria Izquierdo è la sola che abbia sentito il lato veemente, oscuro, collerico dell'anima messicana originale. Un'anima che, senza fatica e come fosse una burla, ammansisce i leoni". E, alla richiesta di definirne l'arte, lo scrittore Octavio Paz ha risposto: "Il giorno che si scriverà la vera storia della pittura messicana di questo secolo, il nome e l'opera di Maria Izquierdo saranno un piccolo, ma poderoso centro di irradiazione magnetica. Un'opera breve, più d'istinto che di testa, spontanea e affascinante come una festa di villaggio. Festa segreta,

che non si svolge né qui né ora, ma in un altrove ignoto. Interni e nature morte dove le cose si associano non secondo le leggi della geometria, ma della simpatia, ovvero della magia affettiva. Ritratti che ci mostrano, più che una persona, un'intimità.

Specchi, toilette, mensole, tavoli con fiori o frutta, letti: oggetti rituali di una religione intima, femminile... Vittoria della gravitazione: esserci, nient'altro che esserci. Paesaggi, case, personaggi emblematici e come ipnotizzati - una cavallerizza, un pagliaccio con il cerchio, una bambina con tre sfere, una giovinetta che si pettina in una casa deserta - creature mitiche, bestie innocenti e assonnate, piante, nubi, astri, tutto affondato in un'atmosfera sospesa: il tempo che scorre senza trascorrere, il tempo immobile dei villaggi, estraneo ai traffici della storia. Tempo dei circhi fuori dal tempo e delle piazze con una chiesa e un crocchio di frassini, tempo dei cavalli e delle pianure circondate dalle colline, tempo delle voci di donne che si bagnano nei fiumi e della giovinetta che, nella notte dei sortilegi, scende al pozzo guidata dalla luna. Maria Izquierdo o della realtà più reale: non quella della storia, bensì quella della leggenda".

Ringraziamo Lucia Garcia Noriega y Nicto, coordinatrice editoriale e bibliografica del Centro Cultural/Arte Contemporaneo di Città del Messico, per averci lasciato consultare con calma il prezioso e ormai introvabile catalogo ragionato dedicato all'artista nel 1988, in occasione della retrospettiva tenutasi presso il suddetto Centro a cura della storica dell'arte Magda Carranza.

Si ringrazia inoltre lo storico dell'arte Luis Martin Lozano, appassionato estimatore dell'opera di Izquierdo e generoso di informazioni, contatti e suggerimenti. Alla sua cura si deve la mostra che il Mexican Fine Arts Center Museum di Chicago dedicherà all'artista da giugno a settembre del 1996.

In copertina:

María Izquierdo, Zucche con pane dei morti, 1947.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.29 - marzo 1996



*I cavalli, acquarello, 1938*



*Pagliaccio (particolare), olio su tela, 1945*



*Pagliaccio, olio su tela, 1945*



*Il velo della sposa, olio su tela, 1943*



*Madre proletaria, olio su tela, 1944*



*Bagnante (particolare), guazzo, 1940*



*Autoritratto, olio su tela, 1947*



*Autoritratto, olio su tela, 1943*



*Autoritratto, olio su fibracel, 1943*



*María Izquierdo (foto di Lola Alvarez Bravo, 1947)*

## Lapis n.30 - giugno 1996

*Lorenza Minoli*

**I progetti e le opere riprodotte in questo numero sono di Margarete Schütte-Lihotzkv.**

Nata a Vienna nel 1897 e diplomata nel 1918, Margarete Schütte-Lihotzky è la prima donna architetto austriaca. A partire dall'impegnativo confronto con i drammatici bisogni anche abitativi delle più disagiate classi sociali durante e subito dopo la prima guerra mondiale, è testimone e protagonista di un secolo di architettura sociale. "L'architetto è responsabile del progresso del mondo, anche oltre la sua professione", è una sua affermazione. Non esiterà perciò, quando necessario, a impegnarsi in prima persona fino a venire arrestata dalla Gestapo, condannata e incarcerata per attività nella Resistenza contro il nazifascismo. Con la sua produzione professionale ha dato un importante contributo al totale rinnovamento dell'architettura, che si realizza in Europa a partire dagli anni '20 ad opera del movimento razionalista. Può dunque essere considerata, a pieno titolo, una "madre" dell'architettura moderna accanto a tanti ben più famosi e riconosciuti padri.

Nelle sue opere, in particolare quelle degli anni Venti, prima a Vienna e poi a Francoforte, obiettivo prioritario ed esplicito è stato il miglioramento della condizione delle donne. Riorganizzare la conduzione della casa, alleggerendo il lavoro domestico è stato l'imperativo cui ha dedicato approfondite analisi e studi, e una numerosa serie di lavori progettuali, che trovano forma compiuta nella cosiddetta "cucina di Francoforte" (1926). È il più famoso modello di cucina razionale moderna, che da allora ha determinato la tipologia architettonica di questo ambiente e la realizzazione dei suoi arredi come elementi standardizzati, componibili e prodotti in serie. L'altro obiettivo sociale, strettamente connesso al primo nel pensiero dell'architetta, è quello della "cura dell'infanzia", ovvero della realizzazione delle strutture per l'educazione e la ricreazione dei piccoli, cui ha dedicato tutte le sue capacità di elaborazione teorica e produzione progettuale dal soggiorno moscovita (1930-37) ... fino ad oggi.

La sua presenza al Politecnico di Milano, all'inizio del suo centesimo anno, è stata di stimolo al dibattito architettonico sui modelli progettuali che hanno avuto un particolare rilievo nel

determinare la condizione spaziale della vita delle donne e sul rapporto con la loro presenza nel campo professionale specifico.

Il materiale fotografico e i disegni sono stati messi a disposizione dall'architetto Lorenza Minoli, ricevuti direttamente da Margarete Schütte-Lihotzky e dal Forschungsgruppe M.S.L., per l'allestimento della mostra omonima presso il Politecnico di Milano.

(31 gennaio - 14 febbraio 1996).

L'iniziativa, promossa dal Comitato per le pari opportunità tra uomo e donna dello stesso istituto universitario, si è realizzata anche con il contributo della Regione Lombardia e la collaborazione dell'Istituto austriaco di cultura.

In copertina:

Margarete Schütte-Lihotzky, nel cantiere per la realizzazione della casa a pannelli prefabbricati all'esposizione del Werkbund di Stoccarda, 1927.

Selezione di illustrazioni tratta da Lapis n.30 - giugno 1996



Struttura ricreativa e asilo, Kapuzplatz, Vienna, 1950-52



Abitazione per le donne che vivono sole, angolo soggiorno-letto: sulla destra il mobiletto per il cucito con piano ribaltabile uso tavolino, tavolo pranzo per due persone ampliabile



Amalia Del Ponte, *Nascita*, 1977, album, stampa del '600 e carta su tappeto Shivas



Otto Haas-Hof, Vienna, 1924-25: facciata verso strada; sotto, particolare della corte interna (Hof), con edificio adibito ad asilo



Margarete Schütte-Lihotzky con il suo gatto Schurli, nel 1992



Particolare dei cassettini-dosatori in alluminio



Cucina economica a gas, piano di lavoro in legno, cassetto asportabile per i rifiuti e porta-mestoli scorrevole. Sotto, struttura metallica per gli utensili da cucina e i coperchi



Margarete sul terrazzo della sua abitazione a Francoforte nel 1929

## Lapis n.31 - settembre 1996

*Maria Nadotti*

**Le immagini che illustrano questo numero di Lapis sono di Annette Messenger.**

Nata in Francia nel 1943, Annette Messenger, artista multimediale che si muove tra un quieto concettualismo e uno scatenato espressionismo, ha fatto della ricerca sui linguaggi visivi e la parola il terreno di una dichiarata pratica femminista. Le sue strategie visive corrono infatti parallele alle esplorazioni filosofiche di pensatrici come Hélène Cixous o Luce Irigaray e ne riproducono e costeggiano i metodi. Libero e agerarchico accesso a molte fonti diverse e dispari e loro articolazione in bricolage; combinazione di multipli livelli espositivi e enunciativi all'interno della stessa opera; utilizzo di materiali 'poveri' o svalutati, dall'aneddoto al racconto di fate, dal peluche all'animaletto impagliato; capovolgimento o stravolgimento della lingua per liberarne significati nuovi e inaspettati. Come molte artiste a lei contemporanee, Messenger non enfatizza le caratteristiche femministe del suo lavoro, bensì gli aspetti trasgressivi del processo attraverso il quale esso prende vita, nonché gli elementi di spiazzamento e di trasformazione che se ne ricavano lungo strada. Messenger crea significati nello spazio vuoto e dialettico fra le cose, rivalutando i costrutti culturali tradizionali ed esponendone allo stesso tempo tanto l'arbitrarietà quanto la reversibilità. Autrice di libri che investigano la 'naturalità' dei ruoli femminili, di immagini fotografiche trasformate attraverso la pittura in un universo di mostri da fiaba, di feticistici collage fotografici e di installazioni multimediali che ribaltano il significato convenzionale degli oggetti e degli spazi, Messenger riflette da anni sul tema dell'identità, collettiva e individuale, e sulle maschere che ne prendono il posto.

Ecco il suo *Voluntary Tortures* (1972), 'cosmetica' parete fotografica che di/mostra analiticamente il sacrificio dell'identità individuale femminile ad uno standard di bellezza o produttività estetica socialmente definito. O *The Horrifying Adventures of Annette Messenger, Trickster* (1975), dove l'artista, ridisegnandosi sulle inani alcune canoniche immagini pornografiche e poi fotografandole, sembra assumere come esperienza propria una fantasia commercial-massificata, stravolgendone così il significato originario. In *My Vows* (1988-91)

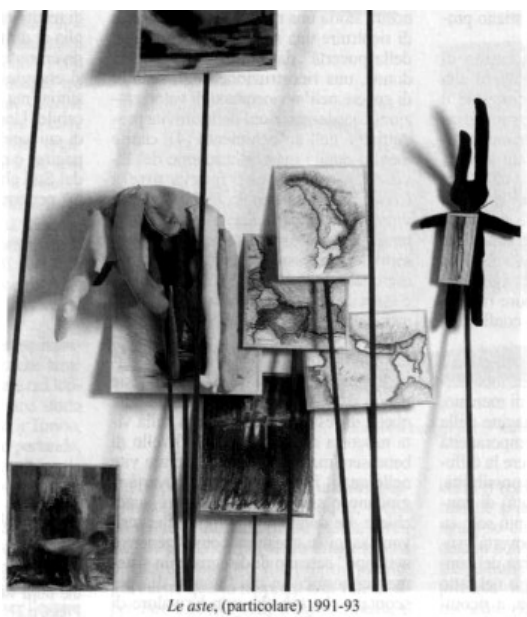
Messenger monta decine e decine di microdettagli fotografici di parti corporee, appendendoli a cordini che si accalcano e si sovrappongono, producendo un rumoroso, voyeuristico effetto di saturazione, promiscuità, frammentazione.

In un'opera recente, *The Pikes* (1991-93), Messenger copre due grandi pareti di lunghe e sottili, crudelissime picche metalliche su cui sono impalate, appese, aggrappate, monche creaturine di pezza dall'inquietante morfologia umana. Spesso racchiusi in calze di nylon nere trasformate in lugubri sacchi amniotici/sudario, questi colorati e giocosi esserini convivono, teneri e squartati, con la cartografia della violenza contemporanea: micromappe delle zone geografiche in guerra, dettagli pittorici e fotografici di morti, torture, agonie. Una sintesi metonimica e combinatoria, per accumulo, dello stato presente delle cose. Lucida, feroce e graziosa. Intollerabile come il racconto della bambina che descrive un mondo svanito facendo a pezzi la bambola preferita e tracciando parole mute su un muro vuoto.

In copertina:

Annette Messenger, *I miei trofei*, 1987.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.31 - settembre 1996



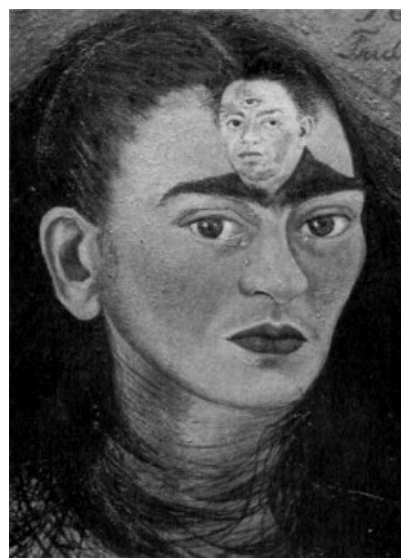
*Le aste, (particolare) 1991-93*



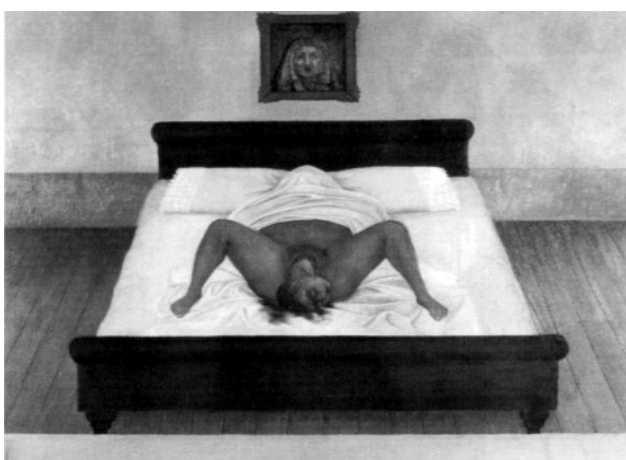
*Le aste, 1991-93*



*La mia balia e io, 1937*



*Diego e io, 1949*



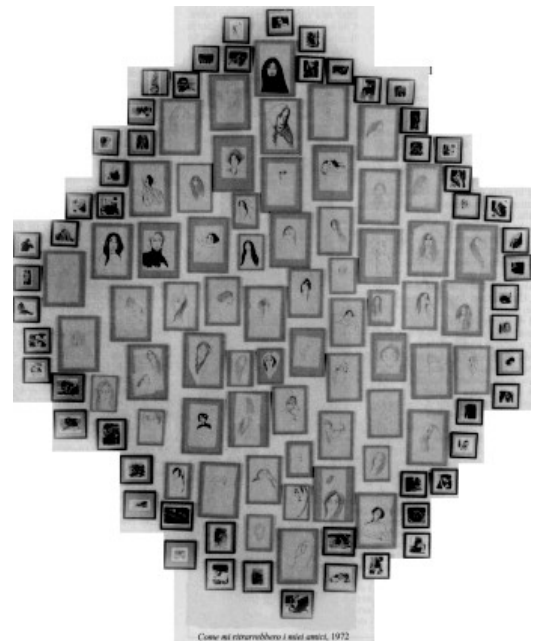
*La mia nascita, 1932*



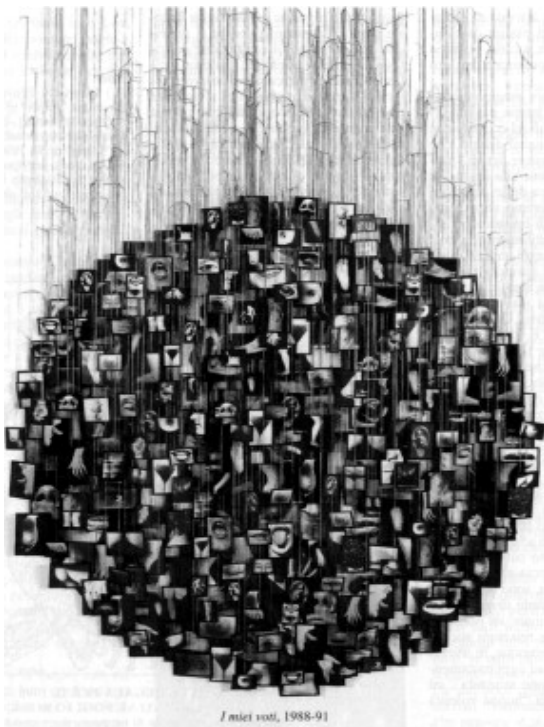
*Messager nel suo studio con Clotilde*



*Forme volontarie, 1972*



*Come si ritornerebbero i miei amici, 1972*



*I miei voti, 1988-91*



*Ricordo a D cuore, 1952*

## Lapis n.32 - dicembre 1996

*Silvia Palombi*

**Le immagini che illustrano questo numero di Lapis sono di Giovanna Garzoni.**

Giovanna Garzoni fu sicuramente una donna particolare. "Servì" le famiglie più ricche e note d'Italia, dipingendo su commissione ritratti e ciotole di fiori e frutta, contesa per la sua bravura dalle Alpi alla Campania. Non si sposò, scegliendo di vivere in piena autonomia. Si mantenne con i lauti guadagni che le procurava il suo lavoro, attraversando l'Italia e forse raggiungendo anche la Francia e l'Inghilterra, accompagnata dal fratello Mattio. Niente di straordinario, dirà qualcuno. È vero. Se si dimentica che Giovanna venne alla luce nel XVII secolo! Il 1600 è un anno di grandi avvenimenti. Mentre a Roma viene bruciato sul rogo Giordano Bruno e Caravaggio dipinge la Crocifissione di San Pietro e la Conversione di San Paolo in Santa Maria del Popolo, ad Ascoli Piceno nasce Giovanna Garzoni. Due anni dopo, nel 1602, Caravaggio, quasi a indicarle la strada, deponendo a un processo, sostiene la necessità di ritrarre le cose dal naturale, indipendentemente dal soggetto, tracciando così la prima giustificazione teorica della pittura italiana di natura morta. Giovanna, molti anni più tardi, sosterrà infatti che le è indispensabile lavorare "dal naturale". A venticinque anni la vediamo a Venezia, città natale di suo padre, in quel periodo sede di una comunità artistica internazionale che, con la presenza di pittori provenienti da tutto il mondo, segna l'inizio del cosmopolitismo culturale della città, in coincidenza con un intenso sviluppo del menato dell'arte.

Nella città lagunare Giovanna appende la calligrafia da Giacomo Rogni e compila uno studio sulla scrittura intitolato Libro de' caratteri cancellereschi corsivi. Dopo un breve soggiorno a Napoli, dove è al servizio del viceré spagnolo, il Duca di Alcalá, e del Granduca Ferdinando II, e successivamente a Torino, chiamata da Cristina di Francia, Duchessa di Savoia, dal 1642 al 1651 Giovanna è a Firenze. Nella città toscana lavora per vari membri della famiglia granducale, per i Gerini, i Cerretani, gli Altoviti, i Medici e probabilmente gli Strozzi, e compila il libretto dei Debitori e Creditori e Ricordi. È fiorentino l'incontro, determinante per la formazione del suo stile, con le tavole di botanica e di zoologia di Jacopo Ligozzi, pittore di corte del Duca

Francesco I, apprezzato per i grandi quadri di decorazione e di storia, per le minuziose tavole di animali, piante e frutti destinate ad illustrare i trattati scientifici di Ulisse Aldrovandi. A lui Garzoni farà riferimento, superando se stessa nel raffigurare con incredibile precisione le caratteristiche di un frutto o di un ortaggio. Giovanna dipinge con pennelli sottilissimi e le sue nature morte, nelle quali accosta arditamente frutti e verdure, sono una gioia per gli occhi: melograni e fichi, piselli e rose, limoni, gelsomini e nocciole, cardellini e upupe, tulipani multicolori, cavallette, meloni e topolini e ciliegie in quantità, tra le più belle mai viste e dipinte. Nel 1652 si stabilisce definitivamente a Roma, che in quegli anni ribolle dei lavori di Bernini e Borromini. Giovanna ha committenti di alto rango, tra cui i Colonna e i Barberini, affascinati dalla sua pittura aristocratica. Unica donna ad essere accolta all'Accademia di San Luca, Giovanna, che muore a Roma nel 1670, lascerà la prestigiosa istituzione erede di tutti i suoi beni: gioielli, stoffe, vestiti, mobili, stoviglie, denaro, "luoghi di monte" che possedeva, quadri e stampe.

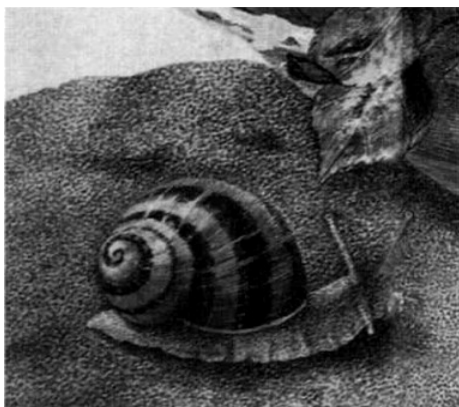
Le immagini di questo numero sono tratte dal catalogo *Gli incanti dell'iride: Giovanna Garzoni pittrice nel Seicento* (a cura di Gerardo Casale), Arti Grafiche Amilcare Pizzi, Silvana Editoriale 1996.

Il volume ha accompagnato la mostra delle opere di Giovanna Garzoni, svoltasi presso il Palazzo di Città di San Severino Marche dal 29 giugno al 31 agosto 1996.

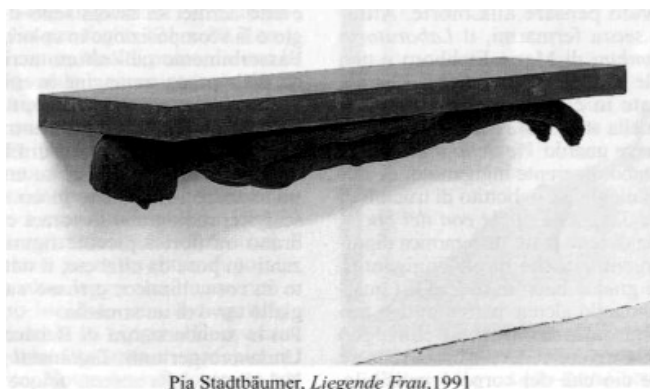
In copertina:

Giovanna Garzoni, *Canina*, Galleria Palatina, Firenze.

Selezione di Illustrazioni tratta da Lapis n.32 - dicembre 1996



*Chiocciola*, Collezione privata.



Pia Stadtbäumer, *Liegende Frau*, 1991



Tasma Walton in *Fistful of flies*



Foto di scena da *Fistful of flies*: Dina Panozzo/Grace e Tasma Walton/Mars



*Piatto cinese con ciliegie e baccelli*,  
Collezione privata, Bassano del Grappa



*Piatto con ciliegie (part.)*, collezione privata



*Piatto con nespole, sul piano dei fichi, Galleria Palatina, Firenze*



*Piatto con albicocche e una rosa, Collezione privata*



*Buffone di vetro contenente diversi fiori  
posto su base marmorea, collezione privata,  
Torino*



*Rebecca Horn, Kafka-Zyklus 1994*