

2019

### Femmes artistes italiennes du XXe siècle : Il complesso di Michelangelo, Rome 1977

Laura Iamurri  
*Università Roma Tre, Roma, [laura.iamurri@uniroma3.it](mailto:laura.iamurri@uniroma3.it)*

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>



Part of the [Contemporary Art Commons](#), [Feminist, Gender, and Sexuality Studies Commons](#), and the [Modern Art and Architecture Commons](#)

---

#### Recommended Citation

Iamurri, Laura. "Femmes artistes italiennes du XXe siècle : Il complesso di Michelangelo, Rome 1977." *Artl@s Bulletin* 8, no. 1 (2019): Article 17.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact [epubs@purdue.edu](mailto:epubs@purdue.edu) for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC-BY-NC-SA license](#).

---

## Femmes artistes italiennes du XXe siècle : Il complesso di Michelangelo, Rome 1977

### Cover Page Footnote

Je remercie Simona Weller pour avoir voulu partager avec moi ses papiers et ses souvenirs; Elisa Montessori pour son témoignage et surtout son amitié; Riccardo Cerioni et Roberta Storchi pour l'aide dans la reconstruction de l'histoire de la Galleria Giulia.

## Femmes artistes italiennes du XX<sup>e</sup> siècle : « Il complesso di Michelangelo », Rome, 1977

Laura Iamurri \*

*Università Roma Tre, Roma*

### Abstract

A historical exhibition of women artists opened in Rome in February 1977: installed in a private gallery, this first retrospective devoted to Italian artists of the twentieth century was organized on the occasion of the publication of the book *Il complesso di Michelangelo* (The complex of Michelangelo), written by the artist Simona Weller. This book, the first attempt to record the presence of women in contemporary art in Italy, mentioned 270 artists throughout the century, most of them forgotten or unknown; only professional artists were taken into consideration.

### Résumé

Une exposition historique de femmes artistes s'ouvrit à Rome en février 1977 : installée dans une galerie privée, la première rétrospective consacrée aux artistes italiennes du XX<sup>e</sup> siècle avait été organisée à l'occasion de la parution du livre *Il complesso di Michelangelo* [Le complexe de Michel-Ange], écrit par l'artiste Simona Weller. Cet ouvrage, premier essai de recensement de la présence féminine dans l'art contemporain en Italie, citait 270 artistes tout au long du siècle, la plupart d'entre elles oubliées ou inconnues ; seules les artistes professionnelles étaient prises en considération.

*\* Laura Iamurri est professeure d'histoire de l'art contemporain à l'université Roma Tre, où elle est également membre de l'école doctorale en Histoire, territoire et patrimoine culturel. L'auteure remercie Simona Weller pour avoir voulu partager avec elle ses papiers et ses souvenirs ; Elisa Montessori pour son témoignage et surtout son amitié ; Riccardo Cerioni et Roberta Storchi pour l'aide dans la reconstruction de l'histoire de la Galleria Giulia.*

« Il complesso di Michelangelo » [Le complexe de Michel-Ange] fut la première exposition historique consacrée aux femmes artistes du XX<sup>e</sup> siècle en Italie. Quand j'ai proposé cette exposition comme sujet de ma communication au colloque *WAS Women Artists Shows·Salons·Societies* (Paris, Jeu de paume, 8-9 décembre 2017), j'en avais indiqué la date d'inauguration au mois de février 1976 ; en fait, la manifestation s'est tenue en 1977 et, vu les limites chronologiques précisées dans le titre du colloque – « Expositions collectives d'artistes femmes 1876-1976 » –, j'ai failli écrire aux organisatrices pour m'excuser et annuler ma contribution. Cependant, deux raisons m'en ont retenue : la première a affaire au livre auquel cette exposition est liée, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del Novecento* [Recherche sur la contribution apportée par la femme à l'art italien du XX<sup>e</sup> siècle] par Simona Weller, ouvrage effectivement paru en 1976 [Fig. 1]<sup>1</sup>. La seconde a plutôt une implication méthodologique qui m'a paru intéressante, car mon erreur était la conséquence de la difficulté de l'accès aux sources rappelée par nombre d'historien·ne·s de l'art et, entre autres, par Fabienne Dumont<sup>2</sup>. Cette difficulté, qui paraît étonnante dans les études d'histoire de l'art contemporain mais qui pourtant est bien connue des chercheur·se·s qui traitent des femmes artistes, n'a cessé de se manifester tout au long de ma recherche. Comme à l'occasion d'autres études, la collecte des sources s'est avérée un exercice de persévérance sinon de patience, une exploration sans boussole. Au cours de ce tâtonnement incertain et quelque peu maladroit, j'ai souvent été confrontée à la perte de documentation écrite (s'il y en a eu, à part un carton d'invitation) et au manque de documentation visuelle, et tout particulièrement des photographies de l'accrochage de l'exposition.

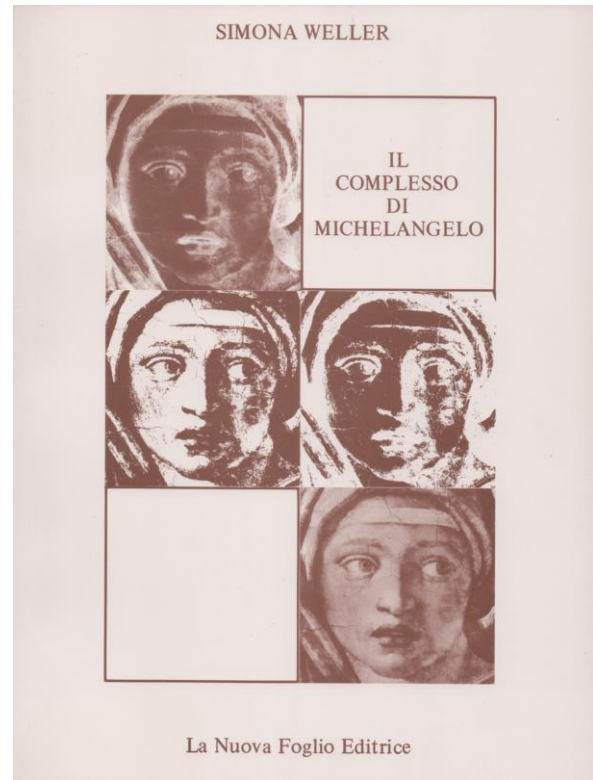


Figure 1. Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1976.

Devant ces obstacles, le recours à des typologies de sources différentes, à leur combinaison et à leur interaction, a été nécessaire, requérant une aptitude au bricolage qui n'est pas sans rappeler Claude Lévi-Strauss – en particulier dans le premier chapitre de *La Pensée sauvage* –, à travers l'interprétation de l'historienne de l'art américaine Linda Nochlin selon les termes de laquelle il s'agit en effet de « construire votre méthode au fur et à mesure que vous avancez pour répondre aux besoins de l'objet et de l'argument et, à la fois, examiner l'objet à la lumière de l'argument ainsi construit »<sup>3</sup>. Au sein de cette démarche par ajustements successifs, le recours aux sources orales a été décisif<sup>4</sup> : face à la pauvreté des sources écrites et visuelles, j'ai pu compter sur le témoignage de l'artiste Simona Weller, auteure du livre *Il complesso di Michelangelo* et organisatrice de l'exposition

<sup>1</sup> Simona Weller, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, Pollenza, La Nuova Foglio, 1976.

<sup>2</sup> Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, p. 185-204.

<sup>3</sup> Linda Nochlin, *Representing Women*, London and New York, Thames & Hudson, 1999, p. 10. Sauf indication contraire, les traductions sont de l'auteure. Cf. Claude Lévi-Strauss, *La Pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.

<sup>4</sup> Sur l'histoire orale, les études de l'américaniste italien Alessandro Portelli font référence, voir Alessandro Portelli, *Storie orali. Racconto, immaginazione, dialogo*, Rome, Donzelli 2007. Voir aussi, en anglais, la transcription de l'interview de Allison Penner à Portelli, enregistrée le 14 juin 2012 à New York, publiée sur le site <http://www.oralhistorycentre.ca/alessandro-portelli>.

éponyme<sup>5</sup>. Ce témoignage a été mis en rapport, quand cela a été possible, avec d'autres sources directes et indirectes, telles les déclarations d'autres plasticiennes ou les dossiers de presse qu'on a pu établir.

## Féminisme et femmes artistes en Italie

À l'époque du vernissage de l'exposition « Il complesso di Michelangelo », au cours des mois de février ou mars 1977, des expositions de femmes artistes se multiplièrent en Italie, et le débat sur ce sujet fit rage. On qualifiait ces expositions de « *mostre ghetto* », en référence à la situation d'isolement que l'expression implique et qui rend compte de l'ambivalence de nombreuses artistes envers les initiatives consacrées uniquement aux femmes, perçues à la fois comme espaces d'autonomie et comme lieux symboliques d'exclusion de la scène artistique majeure, occupée par les hommes. Cette ambivalence reflète, par ailleurs, les diverses attitudes des artistes par rapport au féminisme italien, un mouvement pluriel et – dans la seconde moitié des années 1970 – largement répandu dans tout le pays<sup>6</sup>.

Le féminisme a été en Italie un mouvement de grande ampleur, auquel ont participé les femmes de toutes les classes sociales, des centres urbains et des périphéries. Une carte des lieux du féminisme, comme celle élaborée par la coordinatrice de Archivia<sup>7</sup> Giovanna Olivieri sur les expériences de la ville de Rome, montrerait la diffusion capillaire des collectifs, des centres d'aide et d'assistance, des espaces d'élaboration théorique, des rédactions de magazines ou encore des salles de théâtre et des librairies<sup>8</sup>. Dans l'histoire italienne des années 1970, marquée entre autres par une série de révisions significatives d'ordre juridique (telle la

réforme du droit de la famille qui a établi en 1975 l'égalité entre conjoints<sup>9</sup>), deux faits ont catalysé l'attention et les nouvelles formes de la présence des femmes dans la vie politique : le référendum au sujet du divorce et les luttes pour la dépénalisation de l'avortement. Le premier eut lieu en 1974 à l'instigation des forces conservatrices (le parti catholique Democrazia Cristiana et la droite) réclamant l'abrogation de la loi qui, en 1970, avait introduit le divorce dans la juridiction italienne ; à la campagne pour le maintien de la loi participèrent toutes les forces progressistes et de gauche. La victoire de ces dernières fut sans appel<sup>10</sup> : dans ce succès on ne saurait sous-estimer la contribution des femmes, grâce à leurs stratégies de dissémination qui ne se limitaient pas aux formes traditionnelles de communication politique en usage à l'époque (rassemblements, affiches, débats télévisés), mais passaient par tous les modes d'interaction personnelle, relations familiales et amicales, bref par une conception différente de la politique. Avant et après le référendum sur le divorce, la lutte pour l'interruption volontaire de grossesse a traversé toute la décennie, jusqu'à l'adoption de la loi 194 en 1978. Il s'agit évidemment d'une lutte intrinsèquement non comparable aux autres, parce qu'elle a à voir avec le corps des femmes, la conscience du corps, la sexualité. Comme aux États-Unis, en France et dans d'autres pays occidentaux, les manifestations en faveur de l'avortement ont porté dans les rues l'âpreté du combat politique et la joie de la découverte d'une manière radicalement nouvelle de se percevoir en tant que femmes. L'exigence du droit à l'auto-gestion de son propre corps tend à fusionner avec la revendication de la liberté d'accès et d'usage des espaces urbains, jusqu'aux grandes manifestations de l'automne 1976 sous le slogan « *Riprendiamoci la notte* » [Reprenons la nuit]<sup>11</sup>.

<sup>5</sup> Le témoignage de Simona Weller a été collecté par l'auteure le 3 et 4 novembre 2017 à Calcata (Viterbo, Italie), lieu de résidence actuelle de l'artiste.

<sup>6</sup> Voir *Il femminismo degli anni Settanta*, éd. Teresa Bertilotti et Anna Scattigno, Rome, Viella, 2005. Pour un cadre historique de l'après-guerre italien, Guido Crainz, *Il paese mancato*, Rome, Donzelli, 2003.

<sup>7</sup> « Archivia. Archivi Biblioteche Centri di Documentazione delle Donne » est une des bibliothèques spécialisées les plus importantes et les plus riches en fonds d'archives sur les mouvements féministes en Italie. Fondée en 2003, Archivia a initialement réuni les documents de onze groupes et associations historiques ; ses collections continuent de s'enrichir.

<sup>8</sup> La carte est conservée à Archivia, Casa Internazionale delle Donne, Rome. Une version électronique, toujours en cours d'élaboration par Giovanna Olivieri avec la collaboration de Valeria Santini, est en ligne à l'adresse <http://www.herstory.it> (dernière consultation le 15 mars 2018).

<sup>9</sup> La loi 151/1975 a reconnu l'égalité juridique des conjoints, a aboli la *patria potestas* et introduit l'autorité parentale partagée, et modifié profondément les règles de l'adoption des enfants, de la propriété des biens économiques, de la succession en cas de décès de l'un des conjoints, etc.

<sup>10</sup> G. Crainz, *Il paese mancato*, op. cit., p. 498-520.

<sup>11</sup> Luisa Passerini, « Corpi e corpo collettivo. Rapporti internazionali del primo femminismo radicale italiano », in *Il femminismo degli anni Settanta*, op. cit., p. 181-196.

En dehors de ces luttes de masse, le féminisme italien recouvre en fait une pluralité de mouvements, parfois liés à des partis politiques (de gauche) mais plus souvent totalement autonomes, très différents les uns des autres quant à leur ligne générale, leurs stratégies d'engagement politique, l'origine sociale et culturelle des participantes. Parmi les premiers mouvements féministes, Rivolta Femminile [Révolte féminine] fut l'un des plus radicaux. Fondé en 1970 par une artiste (Carla Accardi, 1924-2014), une critique d'art (Carla Lonzi, 1931-1982) et une journaliste (Elvira Banotti, 1933-2014), ce groupe avait publié un mani-feste au ton sans appel qui se terminait sur une phrase – « Nous ne communiquons qu'avec des femmes » – annonçant un séparatisme intégral dans ses pratiques politiques<sup>12</sup>. Par rapport aux grands mouvements d'émancipation revendiquant l'égalité des femmes en termes de droits, de rémunération, d'accès aux professions, et protagonistes des importantes batailles pour le divorce et pour l'interruption volontaire de grossesse qui ont amené des centaines de milliers de femmes à manifester dans la rue, Rivolta Femminile se situait sur un niveau radicalement autre. Au lieu de l'égalité et de l'émancipation, C. Lonzi, C. Accardi et E. Banotti (qui quitta le groupe presque immédiatement, dès l'été 1970) postulaient la différence et visaient plutôt la libération des femmes : comme l'écrivait C. Lonzi, « l'égalité est ce qu'on offre aux colonisés en termes de lois et de droits. Et ce qui leur est imposé en termes de culture. [L'égalité] est le principe selon lequel la force hégémonique continue de conditionner le non-hégémonique. »<sup>13</sup> La libération est évidemment autre chose : elle met les femmes en tant que

sujets et la sexualité féminine au centre de la réflexion et d'un travail collectif qui trouve sa dimension idéale dans le « petit groupe » et dans la mise en commun de l'expérience personnelle à travers la pratique de l'autoconscience<sup>14</sup>.

À ses débuts, Rivolta Femminile a attiré un grand nombre d'intellectuelles et d'artistes, des femmes qui étaient en relation avec C. Lonzi et C. Accardi ou qui appartenaient à des réseaux amicaux ou sociaux proches des fondatrices. En effet, aux premières rencontres à Rome participèrent des écrivaines telles que Dacia Maraini, des intellectuelles comme Ginevra Bompiani ou des artistes, à l'image d'Elisa Montessori (1931) et Elisabetta Gut (1934)<sup>15</sup>. Pourtant, dans les années suivantes, au fur et à mesure que la pensée de C. Lonzi se radicalise et que, dans les discussions du groupe, la peinture est progressivement identifiée comme expression de la culture patriarcale, beaucoup d'artistes s'éloignent de Rivolta Femminile ; en 1973, C. Accardi finit même par s'opposer à C. Lonzi et à quitter le mouvement qu'elle avait fondé<sup>16</sup>.

Dans les mêmes années, les femmes artistes cherchaient en effet à singulariser leur présence publique en tant que femmes et en tant qu'artistes. Nombre d'entre elles comptaient sur une voix critique féminine pour soutenir leur travail. Et, C. Lonzi ayant refusé de jouer ce rôle, un support important autant dans les réflexions théoriques que dans les discours critique aura été celui d'Annemarie Sauzeau Boetti, auteure d'un reportage sur le mouvement des femmes à New York dans lequel on pouvait lire une première ébauche d'une réflexion sur la créativité féminine et sur sa différence éventuelle par rapport à la créativité masculine, qu'elle développera dans les années

Les manifestations ont été documentées par les nombreuses femmes photographes proches du mouvement, et notamment par Agnese De Donato, Daniela Colombo, Paola Mattioli, Rosanna Cattaneo, Paola Agosti, Luisa Di Gaetano, Gabriella Mercadini : voir la sélection d'images dans <http://www.herstory.it/manifestazioni> (dernière consultation le 15 mars 2018). Voir aussi *Il gesto femminista*, éd. Ilaria Bussoni et Raffaella Perna, Rome, DeriveApprodi, 2014.

<sup>12</sup> « Manifesto di Rivolta Femminile », in Carla Lonzi, *Sputiamo su Hegel / La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, Milan, Scritti di Rivolta Femminile, 1974, p. 18. C. Lonzi a fait l'objet de nombreuses études récentes ; voir *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, éd. Lara Conte, Vinzia Fiorino, Vanessa Martini, Pisa, ETS, 2011 ; Laura Iamurri, *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970*, Macerata, Quodlibet, 2016 ; L. Iamurri, « On the Threshold. Carla Lonzi, the End of Art Criticism and the Beginnings of Feminism », *n.paradoxa* n° 40, printemps 2017, p. 52-59 ; Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, Rome, DeriveApprodi, 2017 (tr.fr. *Carla Lonzi : un art de la vie. Critique d'art et féminisme en Italie (1968-1981)*, Dijon, Les presses du réel, 2019).

<sup>13</sup> C. Lonzi, « Sputiamo su Hegel » [1970] in *Sputiamo su Hegel*, p. 21. Ce passage rappelle évidemment les thèses de Frantz Fanon, notamment dans *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1962. Cf. Liliana Ellena, « Carla Lonzi et il neo-femminismo radicale degli anni '70: disfare la cultura, disfare la politica », in *Carla Lonzi: la duplice radicalità*, op. cit., p. 134.

<sup>14</sup> Sur l'autoconscience, voir C. Lonzi, « Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi » [1972], in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel*, op. cit., p. 141-147. Cf. Manuela Fraire, « Il movimento delle donne: due passi avanti, uno indietro », *Quaderni piacentini* XV, n° 60/61, octobre 1976, p. 76-85 ; *Lessico politico delle donne. 3 Teorie del femminismo*, éd. Fraire, Milan, Gulliver, 1976 ; Maria Luisa Boccia, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, Milan, La Tartaruga, 1990.

<sup>15</sup> Marta Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Rome, Binklink, 2013, p. 22-27 ; L. Ellena, *Carla Lonzi*, op. cit., p. 134.

<sup>16</sup> C. Lonzi revient souvent sur ce point dans son journal, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Milan, Scritti di Rivolta Femminile, 1978 ; voir aussi les extraits d'une lettre de C. Accardi à C. Lonzi, datant des premiers mois de 1973, cités dans Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi*, op. cit., p. 184-185 et 187.



suivantes<sup>17</sup>. Ses articles pour la revue d'art contemporain *Data* se sont avérés fondamentaux par leur mise au jour de la scène artistique féminine internationale, leur manière d'affronter les problèmes critiques, la finesse de leur lecture et leur écoute des artistes. Dans les années de sa collaboration avec son mari Alighiero Boetti, notamment pour le livre *Classifying the thousand longest rivers in the world*, A. Sauzeau fut très engagée dans l'édition : avec les Edizioni delle Donne [Éditions des femmes] – fondées en 1974 avec Maria Caronia, Manuela Fraire et Elisabetta Rasy – elle aura apporté une contribution fondamentale à la production d'études et à la diffusion en Italie de traductions de textes étrangers.

### « Il complesso di Michelangelo », une exposition historique

Dans le contexte que l'on a tenté de résumer, l'adhésion aux expositions réservées aux femmes artistes ne faisait pas l'unanimité. Pourtant, les initiatives vont se multiplier dans les années médianes de la décennie. On peut rappeler par exemple, organisée par l'artiste Nanda Vigo, « *Il mistero svelato* » (Le mystère révélé), l'exposition itinérante dans diverses galeries privées à Milan, Padoue, Bologne et autres villes de l'Italie du Nord<sup>18</sup> ; comme pour beaucoup d'expositions de ce type, il n'y a pas de catalogue. Pourtant, une série de huit lithographies fut publiée des mêmes artistes qui avaient participé à l'événement : Iole de Freitas (1945), Ketty La Rocca (1938-1976), Verita Monselles (1929-2005), Stephanie Oursler (1938) [Fig. 2], Lucia Pescador (1943), Berty Skuber (1941), Simona Weller (1940) et, bien sûr, Nanda Vigo (1936)<sup>19</sup>.

Dans une autre petite ville de l'Italie septentrionale, Erbusco (près de Brescia), Romana Loda avait consacré une part importante de l'activité de sa galerie Multimedia à des expositions de femmes artistes : la première fut « *Coazione a mostrare* » (« Compulsion à montrer ») en 1974<sup>20</sup> ; ce choix fut confirmé dans les années suivantes par une série d'expositions au titre identique, « *Magma* », organisées à Brescia, Florence et Vérone<sup>21</sup> ; et encore par « *Il volto sinistro dell'arte* » (« Le visage gauche de l'art ») à Florence<sup>22</sup>. Il est intéressant de noter que la sélection des artistes présentées par Romana Loda a accueilli nombre de *performers* et *body artists* étrangères, et que beaucoup d'artistes aujourd'hui célèbres ont fait leur première apparition en Italie grâce à cette galeriste qui n'a jamais soutenu le mouvement féministe. À Rome la Cooperativa Beato Angelico, fondée en 1976 par Carla Accardi et d'autres femmes artistes, présentait à la fois des œuvres de peintres historiques (ainsi Artemisia Gentileschi (1593-1654), avec l'exposition de son *Aurora* peinte en 1625-1627 et aujourd'hui dans une collection privée, inaugura-t-elle l'activité de la Cooperativa) et les productions récentes des artistes du groupe<sup>23</sup>.

Face aux initiatives ayant pour objectif la présentation des œuvres des femmes artistes contemporaines, « Il complesso di Michelangelo » paraît revenir à une typologie différente et inédite à cette date en Italie : une exposition historique, et plus précisément la première rétrospective consacrée aux femmes artistes italiennes (ou résidentes en Italie) du XX<sup>e</sup> siècle. Elle précède de trois ans la plus célèbre « *L'altra metà dell'avanguardia* » [L'autre moitié de l'avant-garde], conçue et dirigée par la critique et historienne d'art Lea Vergine, inaugurée à Milan

<sup>17</sup> Annemarie [Sauzeau] Boetti, « Artiste donne: "L'altra creatività" », *Data*, n° 16/17, été 1975, p. 54-59. Voir aussi « Negative Capability as Practice in Women's Art », *Studio International. Journal of Modern Art*, janvier-février 1976, p. 24-25. Cf. Sauzeau Boetti, « Arti visive », in *Lessico politico delle donne*. 6. *Cinema, letteratura, arti visive*, éd. Fraire, Milan, Gulliver Edizioni, 1979, p. 133-183.

<sup>18</sup> L'exposition fut organisée à Milan, Galleria del Milione ; Calice Ligure, Galleria Il Punto ; Padoue, Galleria Eremitani ; Bologne, Galleria Duemila ; La Spezia, Galleria Studio '74. La succession des étapes est établie dans <http://www.simonaweller.com/italiano/esposizioni.shtml#mostrecollettive> (dernière consultation le 15 mars 2018).

<sup>19</sup> La série de 8 lithographies de 50 x 35 cm fut imprimée par le Studio d'Arte Eremitani de Padoue sous le titre *Il mistero svelato L.H.O.O.Q.*

<sup>20</sup> « *Coazione a mostrare* », Palazzo Comunale di Erbusco, Brescia, 21 septembre-12 octobre 1974.

<sup>21</sup> « *Magma* », Castello Oldofredi d'Iseo, Brescia, 29 novembre-18 décembre 1975 ; Galleria Michaud, Firenze, 1976 ; Museo Castelvecchio, Vérone, février 1977 ; à l'occasion de cette dernière étape un catalogue fut publié : *Magma*, Brescia, Editrice Magma, 1977.

<sup>22</sup> « *Il volto sinistro dell'arte* », Galleria De Amicis, Firenze, 29 octobre-26 novembre 1978. Voir Raffaella Perna, « Mostre al femminile: Romana Loda e l'arte delle donne nell'Italia degli anni Settanta », *Ricerche di S/Confine*, VI, 1, 2015, p. 143-153.

<sup>23</sup> Katia Almerini, *Arte e femminismo nell'Italia degli anni Settanta: il caso della Cooperativa Beato Angelico*, mémoire de maîtrise, sous la direction de Barbara Cinelli et Laura Iamurri, Università Roma Tre, A.A., 2007-2008.



Figure 2. Stephanie Oursler, *Happy New Year*, 1974, lithographie, 50 x 35 cm, impression Studio d'Arte Eremitani, Padoue.

en 1980 et itinérante à Rome et à Stockholm<sup>24</sup>. Si cette dernière présentait à l'intérieur d'espaces institutionnels les femmes oubliées de l'avant-garde internationale, « Il complesso di Micheangelo » – organisée dans une galerie privée avec un nombre d'œuvres incomparablement plus faible – avait, elle, une extension plus large du point de vue temporel (le XX<sup>e</sup> siècle) mais plus restreinte au regard de la géographie artistique.

L'exposition fut organisée à l'occasion de la présentation à Rome du livre portant le même titre, *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana del novecento*, écrit par l'artiste Simona Weller et paru en 1976 chez La Nuova Foglio, une maison d'édition, située en province, qui n'eut de cesse, dans les années 1970,

de publier livres et revues d'art, catalogues d'expositions et écrits d'artistes. Si le titre du livre paraît aujourd'hui plutôt agaçant, il l'était déjà à l'époque de sa parution pour quelques-unes des artistes et des lectrices ; l'introduction de Cesare Vivaldi, critique très connu et en même temps époux de Simona Weller, induit inévitablement une sorte d'ambivalence, d'incertitude, une posture qui requerrait en quelque sorte un soutien, une confirmation voire une autorisation masculine. Pourtant, S. Weller s'est toujours réclamée du féminisme, bien que dans une version modérée ; en automne 1970, elle avait même fréquenté les réunions romaines de Rivolta Femminile, qu'elle avait vite abandonnées précisément en raison de la radicalité de ce groupe<sup>25</sup>. Le jour du vernissage de

<sup>24</sup> L'exposition fut organisée à Milan, Palazzo Reale ; à Rome, Palazzo delle Esposizioni ; et à Stockholm, Kulturhuset : voir Lea Vergine, *L'altra metà dell'avanguardia, 1910-1940: pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Milan, Mazzotta, 1980 ; le livre a été traduit en français par Mireille Zanuttini,

*L'autre moitié de l'avant-garde, 1910-1940*, Paris, Éditions des femmes, 1982. Cf. Laura Iamurri, « Questions de genre et histoire de l'art en Italie », *Perspective*, 4, 2007, p. 716-721.

<sup>25</sup> S. Weller, en conversation avec l'auteure, Calcata, 3-4 novembre 2017.



l'exposition, la présentation du livre fut confiée au même Cesare Vivaldi, en compagnie de l'historienne de l'art Marisa Volpi, qui n'a jamais été féministe<sup>26</sup>, et de l'écrivaine Elisabetta Rasy, féministe et fondatrice – rappelons-le – des *Edizioni delle Donne*.

Malgré ses limites et ses ambiguïtés, l'opération dans son ensemble est cependant d'importance et mérite qu'on s'arrête un instant sur la structure et les données principales de ce livre, ne serait-ce que parce que ces éléments sont à l'origine de l'exposition. L'ouvrage est structuré en quatre sections : la première est un recueil d'entretiens avec quelques-unes des artistes et des critiques éminentes de l'époque, de Palma Bucarelli, directrice de la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, à la peintre Giosetta Fioroni (1932), de la galeriste Angelica Savinio De Chirico à Jeanne Fort Severini, fille du poète Paul Fort et épouse du peintre Gino Severini, invitée en tant que « témoin »<sup>27</sup> ; la deuxième section est consacrée à la publication des réponses des artistes à un questionnaire en dix points communiqué par Weller ; la troisième réunit des témoignages et des citations (des textes, des lettres, des extraits d'ouvrages tels *Le Deuxième Sexe* de Simone de Beauvoir ou *L'Origine de la famille* de Friedrich Engels<sup>28</sup>) ; enfin la quatrième, qui occupe la plus grande partie du livre : sous le titre « Schede » [Fiches], S. Weller a réuni par ordre alphabétique, de Carla Accardi à Rougena Zątkowá (1885-1923), toutes les informations qu'elle est parvenue à collecter sur un nombre impressionnant d'artistes, autrement dit 270 artistes femmes actives en Italie du début du XX<sup>e</sup> siècle jusqu'au moment de la rédaction du livre. Dans la liste on compte des artistes reconnues telles Antoinette Raphaël (1895?-1975) ou Bice Lazzari (1900-1981) et d'autres largement inconnues ou oubliées

à l'époque ; sur toutes ces femmes, Weller a réussi à fournir des fiches, bien que très inégales les unes les autres, lesquelles témoignent à l'évidence de la difficulté de la recherche d'informations, et si certaines sont complètes, avec une liste des expositions et une bibliographie plus ou moins exhaustive, d'autres sont extrêmement pauvres, trois ou quatre lignes à peine avec le nom de l'artiste et quelques éléments de contextualisation historique parfois établie sur la base d'indices indirects.

Ce livre a donc une importance capitale en termes de cartographie de la présence féminine sur la scène de l'art italien tout au long du XX<sup>e</sup> siècle<sup>29</sup>. Simona Weller habitant Rome, la présentation du livre dans une galerie romaine devint l'occasion d'une exposition dans le même esprit que l'ouvrage mais sans aucun soutien financier : si les artistes répertoriées dans le volume étaient réparties sur le territoire national, pour l'exposition on sélectionna des artistes résidant à Rome, donc sans frais de déplacement ni pour les personnes ni pour le transport des œuvres. Et comme la manifestation était liée à un livre, on ne fit pas de catalogue ; malheureusement, il a été impossible de repérer une liste des œuvres, ce qui aurait été souhaitable pour avoir un aperçu détaillé de l'exposition, d'autant plus qu'apparemment personne n'a pris des photographies de l'accrochage. Faute de documentation écrite et visuelle, la reconstruction de l'exposition doit s'appuyer sur les sources repérables et exploiter les données disponibles.

La première question concerne le lieu de l'exposition. La Galleria Giulia avait été ouverte en 1971 par Carla Mendini et Giorgio Manzardo via Giulia 148, au cœur de la Rome de la Renaissance, à deux pas du Palais Farnèse<sup>30</sup>. Dès son inauguration, la galerie s'était tenue à une ligne de conduite originale, loin des stratégies des lieux « d'avant-garde » et plutôt

<sup>26</sup> Voir Marisa Volpi, Simona Weller, « Lettera aperta: le donne nell'arte », *Qui arte contemporanea*, n° 17, 1977, p. 50-55.

<sup>27</sup> Les vingt femmes interviewées par Simona Weller étaient les suivantes : Antoinette Raphaël Mafai, Carmengloria Morales, Bice Lazzari, Giosetta Fioroni, Titina Maselli, Laura Grisi, Marisa Volpi, Edita Broglio, Carla Panicali, Mara Coccia, Beverly Pepper, Lorenza Trucchi, Jeanne Fort Severini, Luisa Laureati, Angelica Savinio De Chirico, Valentina Orsini, Palma Bucarelli, Nanda Vigo, Carla Accardi, Elena Gianini Belotti. Cf. Weller, *Il complesso*, op. cit., p. 31-91.

<sup>28</sup> Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, Gallimard, 1949 ; la traduction italienne est parue en 1961 (*Il secondo sesso*, traduit par Roberto Cantini et Mario Andreose, Milan, Il Saggiatore, 1961). Friedrich Engels, *Der Ursprung der Familie, des Privateigentums und des Staats*, Zurich, Hottingen, 1884 ; la traduction italienne fut

immédiate (*L'origine della famiglia, della proprietà privata e dello stato*, traduit par Pasquale Martignetti, Benevento, De Gennaro, 1885), mais dans les années 1970 l'édition de référence était la nouvelle traduction par Fausto Codino, Rome, Editori Riuniti, 1963.

<sup>29</sup> Voir Laura Iamurri, « Un libro e una mostra per la storia delle artiste italiane del XX secolo: *Il complesso di Michelangelo* di Simona Weller, 1976 », *Studiolo*, n° 15 (à paraître en 2019).

<sup>30</sup> La galerie a été dirigée au début par Ennio Casciari et, dans un deuxième temps, par Carla Mazzoni, suivie par Walter Cantatore. À l'époque de l'exposition « Il complesso di Michelangelo », la directrice en était Mazzoni, historienne de l'art. Je dois ces précisions à Simona Weller (conversation avec l'auteure, Calcata, 3-4 novembre 2017).

intéressée par les aventures de la peinture contemporaine italienne et internationale d'une part, et par la présentation d'artistes du début du XX<sup>e</sup> siècle de l'autre, avec une préférence pour l'art d'Europe centrale, rarement exposé à Rome<sup>31</sup>. Au milieu des années 1970, les transformations des langages artistiques et le début d'un retour à la peinture, qui atteindra son apogée dans la décennie suivante, polarisent l'attention sur la Galleria Giulia, qui continue pourtant son exploration d'événements à l'époque encore relativement marginaux dans l'historiographie italienne de l'art. Cette galerie présentait donc des avantages non négligeables : par rapport au public, elle était très fréquentée par la partie la plus cultivée du monde artistique romain ; quant au lieu, il occupait un endroit ouvert sur rue et se développait en plusieurs espaces, permettant ainsi d'imaginer une exposition historique articulée en sections, chacune consacrée *grosso modo* à une époque.

D'après le témoignage de Simona Weller, qui a été ma source majeure, les trois pièces principales de la galerie, les passages et quelques petits vestibules comprenaient les œuvres d'une quarantaine d'artistes, la plupart alors encore vivantes : une salle était réservée aux artistes « historiques », c'est-à-dire actives avant la guerre. Parmi celles-ci figuraient surtout des peintres : Adriana Pincherle (1905-1996), sœur de l'écrivain Alberto Moravia ; Deiva De Angelis (1884-1925), l'auteure d'un extraordinaire *Autoportrait* (1922) qui affirme bravement une identité féminine qui joue sur les stéréotypes de la masculinité [Fig. 3] ; ou encore Edita Walterowna Zur-Muehlen Broglio (1886-1977) ainsi que la sculptrice Antoinette Raphaël, pour lesquelles je n'ai pas pu identifier les œuvres exposées. Parmi les artistes « historiques » les futuristes aussi jouaient leur rôle : les tableaux de Benedetta Cappa Marinetti (1897-1977), de Rougena Zátkowá, de Barbara (pseudonyme d'Olga Biglieri, 1915-2002) et de bien d'autres artistes

demeurent indéterminés ; en revanche, pour les graphiques de Rosa Rosà (Edith von Haynau, 1884-1978) qu'on pouvait voir dans les vitrines aménagées dans un couloir, il est possible d'avancer une hypothèse d'identification avec les planches originales des illustrations pour le roman de Bruno Corra, *Sam Dunn è morto*<sup>32</sup>.

Les artistes des générations suivantes étaient plus nombreuses et occupaient deux pièces de la galerie. Comme leurs aînées, elles étaient toutes des artistes reconnues, car Simona Weller avait sélectionné exclusivement des professionnelles de métier, des artistes qui avaient exposé régulièrement dans un temps donné (les dix années précédentes pour les contemporaines), qui possédaient un *curriculum vitae* et une bibliographie critique<sup>33</sup>. Dans ces deux pièces consacrées aux générations de l'après-guerre on retrouvait en effet des artistes notoires telles Titina Maselli (1924-2005), Carla Accardi et Giosetta Fioroni. Pour ces dernières, l'identification des œuvres est d'autant plus problématique que la presse de l'époque a privilégié, lorsque les articles ont été illustrés avec des reproductions d'œuvres exposées, des tableaux d'avant-guerre [Fig. 4]<sup>34</sup>. Ce choix peut être imputé à un certain conformisme de la presse quotidienne, qui écarte autant les œuvres contemporaines que les tableaux de l'avant-garde futuriste. Mais dans le cas du compte rendu d'Annemarie Sauzeau – ou Annemarie Boetti, comme elle signait à l'époque –, je pense qu'il s'agit davantage de la volonté de montrer la profondeur historique de la présence féminine dans les arts modernes. Sauzeau illustre son article avec trois images, dont deux tableaux de l'école romaine de l'entre-deux-guerres (notamment, *l'Autoportrait* de Deiva De Angelis et *Il ventaglio cinese* [L'Éventail chinois] de Pasquarosa Marcelli Bertolotti, 1896-1973), et un ouvrage extraordinaire de la série des

<sup>31</sup> Une première histoire de l'activité de la Galleria Giulia est retracée dans Roberta Storchi, *La Galleria Giulia, 1971-1986*, mémoire de maîtrise sous la direction de Laura Iamurri, Università Roma Tre, A.A., 2011-2012.

<sup>32</sup> Bruno Corra, *Sam Dunn è morto*, con 6 illustrazioni di [avec 6 illustrations de] Rosa Rosà, Milan, Studio Editoriale Lombardo, 1917.

<sup>33</sup> Le caractère professionnel de l'activité artistique a toujours été pour Weller un critère absolu de distinction ; encore aujourd'hui, elle l'estime d'autant plus nécessaire pour les femmes artistes. Voir Iamurri, « Un libro e una mostra », *op. cit.*

<sup>34</sup> Voir par exemple Lorenza Trucchi, « Il complesso di Michelangelo », *Momento sera*, 24 mars 1977, avec les reproductions des tableaux de Emilia Zampetti Nava (*Autoritratto*, 1907), Maria Mancuso (*Donna con vaso*, v. 1920), Deiva De Angelis (*Autoritratto*, 1922).



Figure 3. Deiva De Angelis, *Autoportrait*, 1922, huile sur toile, 150 × 100 cm, Rome, collection privée.





Figure 4. Lorenza Trucchi, « Il complesso di Michelangelo », *Momento sera*, 24 mars 1977.

*Morphologies* d'Elisa Montessori [Fig. 5]. La reproduction de ce tableau nous amène à un nouveau problème méthodologique, celui qui touche à la documentation des œuvres avant même qu'à celle des expositions. En effet, si l'on sait qu'Elisa Montessori travaillait à la série des *Morphologies* entre 1976 et 1977, dans l'archive de l'artiste ne figure aucune photographie de cette œuvre, qui n'est donc connue qu'à travers la reproduction publiée dans *Data*. Il s'agit d'un collage de dessins et photographies, développé sur une grille sur module carré, structuré comme une vue zénithale, qui donne à voir le caractère d'enquête et de comparaison entre les formes de la nature et les inventions/interventions humaines ; ce qui reste malheureusement insaisissable est la qualité du signe graphique, l'un des aspects les plus passionnants des collages d'Elisa Montessori, c'est-à-dire la relation singulière qui s'établit entre les différentes épaisseurs des papiers photographiques et des dessins, et leur rapport à la surface sur laquelle ces images sont collées.

Revenons dans les salles de la Galleria Giulia. D'après le témoignage de Simona Weller, tous les espaces de la galerie étaient occupés par les œuvres. Les tableaux étaient accrochés dans les trois pièces principales, les sculptures montrées dans un vestibule adossé, les œuvres graphiques dans le couloir où l'on avait aménagé des vitrines, et enfin les travaux de Paola Levi Montalcini (1909-2000) dans une petite pièce sombre, lieu adéquat pour des sculptures aux effets lumineux. Les artistes avaient travaillé côte à côte à l'accrochage des œuvres : pour Simona Weller, après la solitude consécutive aux longues recherches et à la rédaction du livre, l'exposition signa enfin la reconnaissance de son travail dans l'espace public ; pour les artistes, ou plutôt pour les artistes romaines, elle fut une expérience parfois inédite, l'occasion de se rencontrer, de se retrouver dans une entreprise commune qui, pour quelques-unes d'entre elles, était le premier événement collectif partagé avec d'autres femmes, et surtout avec des collègues de générations différentes.

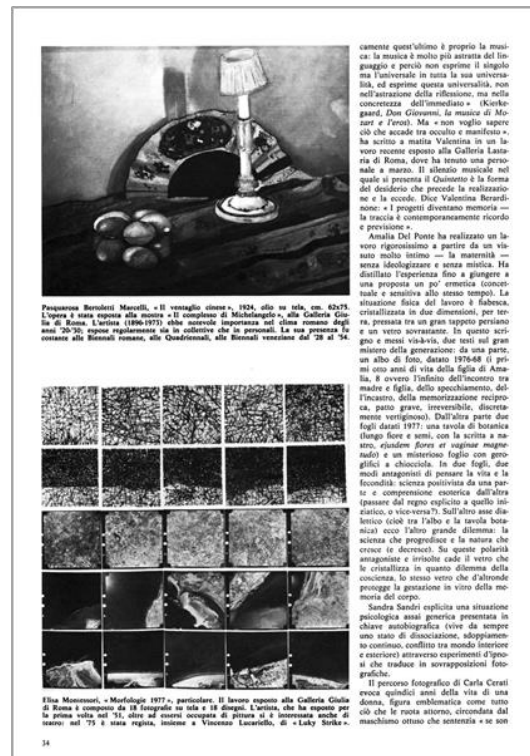


Figure 5. Annemarie [Sauzeau] Boetti, « Le finestre senza la casa », *Data*, n° 27, juillet-septembre 1977, p. 32-37.

Selon Simona Weller et Elisa Montessori, on ne saurait sous-estimer ce caractère d'événement social, qui a parfois marqué le début de relations d'amitié et/ou donné lieu à des parcours communs. Certaines artistes avaient déjà participé au mouvement des femmes, et tout particulièrement aux premiers collectifs féministes : il suffit de rappeler les noms de Carla Accardi, de Cloti Ricciardi (1939), d'Elisa Montessori et de la même Simona Weller<sup>35</sup>. D'autres étaient totalement étrangères au mouvement et à toute forme d'engagement politique, non seulement les artistes les plus âgées, mais aussi celles qui n'avaient jamais voulu participer ou se mêler au féminisme, telles Giosetta Fioroni ou Titina Maselli. Pour toutes, cette exposition fut l'occasion d'une rencontre avec des sœurs aînées et méconnues, la possibilité donc d'établir une généalogie, de se connaître et se reconnaître, et de questionner enfin l'histoire et la contemporanéité de l'art. Par rapport à l'important travail de recherche historique mené par Simona Weller, à la conscience de la valeur artistique des œuvres et de la nouveauté de l'exposition, l'insouciance envers la nécessité de documenter les événements paraît surprenante. Mais encore aujourd'hui, la réponse des témoins aux questions ayant trait au manque d'images et d'écrits est invariablement la même : « Personne n'y pensait. »

## Conclusion

En dépit de son caractère inaugural et de la qualité des artistes et des quelques œuvres qu'on a pu identifier, « Il complesso di Michelangelo » a laissé de faibles traces dans l'histoire des arts et des expositions. Les nombreuses difficultés mentionnées au début de cet article témoignent autant d'une méconnaissance de l'importance de cet événement, que d'une sorte de perte immédiate de la mémoire. Il est évident qu'une exposition de femmes suscitait moins l'intérêt que la curiosité.

Pourtant, d'autres facteurs ont contribué à cet oubli. L'organisation de l'exposition hors des circuits des galeries « d'avant-garde » est l'une des raisons de son exclusion des chronologies des événements artistiques à Rome dressées à partir de la fin des années 1970 : « Il complesso di Michelangelo » n'est pas enregistrée dans les « Materiali per una schedatura cronologica e bibliografica : mostre, convegni, libri, riviste » [Matériaux pour un recensement chronologique et bibliographique : expositions, colloques, livres, revues] énumérés dans le catalogue *Linee della ricerca artistica in Italia, 1960-1980* [Lignes de la recherches artistique en Italie, 1960-1980] accompagnant l'exposition qui, en 1981, faisait le point sur deux décennies d'expérimentation linguistique<sup>36</sup>. Cette première exclusion s'est avérée d'autant plus insidieuse que le catalogue n'avait pas l'ambition d'écrire l'histoire des années 1960 et 1970 mais simplement celle de fournir des « matériaux », donnant donc une impression d'« objectivité » qui a rapidement fait de *Linee della ricerca artistica* une source de référence, à l'instar du célèbre catalogue de l'exposition éponyme *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, paru également en 1981<sup>37</sup>. Comme la sélection des événements et des « matériaux » mentionnés dans ces deux livres se faisait à l'intérieur d'un réseau de galeries et de revues « d'avant-garde », « Il complesso di Michelangelo » a littéralement disparu : exposition historique de par la présence de nombre d'artistes contemporaines, marquée par une conscience politique féministe pourtant assez peu revendiquée, organisée dans une galerie à l'écart du circuit de l'avant-garde mais une galerie privée cependant (au lieu, par exemple, d'un espace autogéré, typique des activités et des actions à forte connotation politique), « Il complesso di Michelangelo » a payé pour, d'une part, sa complexité et sa richesse, et, de l'autre, sa radicale altérité féminine.

<sup>35</sup> M. Seravalli, *Arte e femminismo*, op. cit.

<sup>36</sup> *Linee della ricerca artistica in Italia 1960/1980*, éd. Nello Ponente, 2 vol., Rome, De Luca, 1981.

<sup>37</sup> *Identité italienne. L'art en Italie depuis 1959*, éd. Germano Celant, Florence-Paris, Centro Di et Centre Georges Pompidou, 1981. Cf. Maria Grazia Messina, « *Identité*

*italienne* a Parigi, Centre Pompidou, 1981 : le ragioni di un catalogo-cronologia », *Palinsesti*, n° 4, 2014, p. 1-20 ([www.palinsesti.net](http://www.palinsesti.net), dernière consultation le 20 septembre 2018).