

Interrogare la storia dell'arte attraverso il *Diario* di Carla Lonzi

di Carla Subrizi*

ABSTRACT

This essay examines Carla Lonzi's *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* as a critical resource for rethinking contemporary art historiography. Moving beyond a reading of the diary as a document of Italian feminism, it argues that the practice of self-consciousness (autocoscienza) opens new ways of understanding the relationship between subjectivity, history, and knowledge. Through Lonzi's critique of art criticism, historicism, and established forms of cultural authority, the essay explores how dialogue, relationality, and non-linear temporalities challenge conventional historiographical models. Particular attention is devoted to the notions of recognition and narrative discontinuity. The article suggests that Lonzi's diaries offer not only a feminist critique of art history but also a broader epistemological framework for imagining an art history grounded in plurality, experience, and ongoing self-reflection.

Contributo ricevuto il 14/06/2026. Sottoposto a peer review, accettato il 24/06/2026.

I _ Introduzione

In questo contributo torno a una questione che ho trattato recentemente¹. Metto nuovamente in rapporto Carla Lonzi, il femminismo e l'autocoscienza con la storia dell'arte, attraverso il suo diario. Seguo tuttavia una direzione specifica che considera una domanda: come ripensare la storiografia dell'arte oggi, ovvero la scrittura e riscrittura della storia dell'arte, accanto all'esperienza del femminismo. Non dopo, quindi, il femminismo, ma nella relazione feconda che questa continua a produrre tra i due ambiti². Se l'autocoscienza costituisce il nucleo teorico e

pratico attraverso il quale Lonzi ridefinisce la relazione tra soggettività, politica e conoscenza, i testi raccolti in *Taci, anzi parla. Diario di una femminista* costituiscono il luogo privilegiato nel quale tale esperienza prende forma. Sono stati scritti tra il 1972 e il 1977 e sono pubblicati nel 1978 dalle edizioni di Rivolta Femminile.

Il libro di Lonzi non si limita a documentare una fase del femminismo italiano né il percorso personale della loro autrice. Costituisce piuttosto lo spazio nel quale una pratica di trasformazione individuale e collettiva, tra donne, viene messa alla prova attraverso la scrittura.

* Sapienza Università di Roma.

Definiti da Lonzi una «avventura continua»³, i diari sfuggono alle categorie tradizionali del testo teorico, autobiografico o letterario. La loro peculiarità risiede nel fatto che il pensiero non vi appare come un sistema già costituito, ma come qualcosa che si genera nel movimento stesso del suo farsi. È per questa ragione che la loro lettura continua ancora oggi a produrre interrogativi che eccedono il contesto storico nel quale furono scritti.

Ciò che mi interessa affrontare in queste pagine non è dunque il contenuto dei diari o i temi che in essi emergono, ma la forma di esperienza che essi rendono visibile. Attraverso l'autocoscienza, infatti, relazioni, memoria, linguaggio, desiderio, storia e costruzione della soggettività entrano in una configurazione inedita. È in questa prospettiva che le pagine del diario possono essere rilette oggi, non soltanto come un documento fondamentale del femminismo italiano, ma come un laboratorio di pensiero capace di interrogare anche la storia dell'arte e le modalità attraverso cui essa costruisce la propria narrazione.

2 _ Dalla storia dell'arte al femminismo

Carla Lonzi nasce a Firenze nel 1931. Dopo la laurea in storia dell'arte, conseguita nel 1956 con una tesi seguita da Roberto Longhi, intraprende l'attività di critica e storica dell'arte. Collabora con numerose riviste e nel 1969 pubblica *Au-*

*toritratto*⁴, un libro costruito attraverso il montaggio di conversazioni con quattordici artisti⁵ – tra cui Luciano Fabro – molte delle quali erano apparse nella rubrica *Discorsi* della rivista «Marcatré» tra il 1966 e il 1967. In questo lavoro emergono già alcune delle contraddizioni che attraversano il sistema dell'arte e che porteranno Lonzi a mettere progressivamente in discussione il ruolo stesso della critica. Credo infatti che *Autoritratto* sia il primo libro di una Lonzi femminista e non l'ultimo libro di lei stessa come storica dell'arte: la sottrazione critica dell'autorialità da parte di chi conduce le interviste; il fatto di stimolare modi di dialogare molto liberi e non confinati né dalla storia dell'arte né nella illustrazione dalle opere realizzate dagli artisti; l'emergenza di questioni che enunciano una distanza dalla critica e dalla storia dell'arte; la libertà della stessa autrice che monta, mette in pausa, riflette, smonta per costruire un andamento frammentario e lacunoso, volontariamente, in molte parti. Come scrive in *Autoritratto*:

ma i discorsi non sono nati come materiale di un libro: essi rispondono meno al bisogno di capire che al bisogno di intrattenersi con qualcuno in modo largamente comunicativo e umanamente soddisfacente. [...] Cercare di appartenervi e vedere crollare il ruolo di critico, è stato tutt'uno⁶.

In queste parole si manifesta dunque una tensione destinata a diventare sempre più evidente. Ciò che entra in crisi non è

soltanto una professione, ma una particolare concezione della conoscenza fondata sulla distanza tra il soggetto che parla (o osserva) e l'oggetto del discorso (o osservato). La ricerca di una relazione più diretta, capace di mettere in discussione ruoli e gerarchie, anticipa alcune delle questioni che troveranno attraverso l'autocoscienza il loro principale terreno di elaborazione. Perché infatti si rivestono ruoli, si esercitano rapporti di potere, nonostante talvolta la critica a tali sistemi sia evidente, è una indagine che Lonzi non pensa possa risolvere che con l'autocoscienza.

Nel 1970, con *La critica è potere*⁷, Lonzi sancisce definitivamente la rottura con il mondo della critica d'arte. Il femminismo diventa la sua scelta politica e l'autocoscienza la pratica attraverso cui avvia una ricerca radicalmente diversa.

Anche la nozione di creatività subisce una profonda trasformazione. L'atto creativo viene progressivamente sottratto alla sua identificazione con l'opera d'arte per essere ricondotto alla possibilità stessa di pensare, parlare e vivere creativamente. Negli anni dell'autocoscienza la creatività non coincide più infatti con una qualità attribuita all'artista, ma con una tensione capace di produrre spostamenti di prospettiva, rovesciamenti dei significati acquisiti e nuove modalità di relazione. Essa si manifesta nella capacità di generare pensiero, di mettere in discussione linguaggi consolidati e di aprire, attraverso la parola, spazi impreveduti di esperienza e di conoscenza.

3 _ L'avventura del diario

L'autocoscienza rappresenta il nucleo generativo dei diari. Attraverso di essa conoscenze sedimentate, comportamenti acquisiti, sistemi di riferimento e identità consolidate vengono sottoposti a una verifica radicale. Ciò che emerge da queste pagine non è soltanto una presa di posizione politica, ma un processo di trasformazione che investe contemporaneamente il linguaggio, le relazioni, la memoria e la percezione di sé.

In questo saggio non mi interessa, dunque, ricostruire semplicemente la vicenda biografica di Carla Lonzi né ritornare sui motivi che la portarono ad abbandonare la critica d'arte. Nel riflettere sulla propria esperienza di critica, già in *Autoritratto* scrive:

e così mi sono trovata a occuparmi di arte visiva. A occuparmi diciamo, a passare molto del mio tempo riflettendo su questi fatti e, in seguito [...] ho deciso di fare la critica d'arte. Ma non pensando che questa attività corrispondesse a un giudicare, a un acquistare potere, a un manovrare certe situazioni, o a fare dello storicismo o a fare dell'organizzazione. Quando mi sono trovata a fare la critica d'arte ho visto che era un mestiere fasullo⁸.

Più che una scelta individuale, tale passaggio appare come l'effetto di una profonda revisione critica non soltanto della sua professione ma delle costruzioni stesse a cui lo storico o critico d'arte

non può rinunciare. Uno storico dell'arte sembra possa scegliere un artista, può contribuire all'interpretazione, può scoprire nuovi dati utili a ricontestualizzare l'artista: ma lo storicismo, ovvero come è stato costruito nel tempo il sistema narrativo della storia dell'arte, resta molto spesso intoccabile. Lo storico dell'arte sembra avvezzo a puntualizzare, a correggere una data, a riportare la novità di una fonte: ma dove tutto questo insieme di dati andrà a confluire?

Lonzi rivolge la sua critica allo storicismo e all'apparato di potere che esso sostiene, un dispositivo ormai consolidato e incessantemente riprodotto, alla cui perpetuazione il sistema accademico contribuisce in maniera decisiva. La domanda che allora nasce, ancora oggi poiché la situazione non è mutata, anche da parte di coloro che molto spesso dichiarano di essere profondi conoscitori del femminismo, è cosa ben diversa dalla scelta dell'artista o, come accade, dalla sua riscoperta. La domanda riguarda dunque ciò che questa scelta – la professione di storico dell'arte – può ancora rivelare oggi e, in particolare, quali interrogativi essa possa rivolgere alla storia dell'arte.

Questa affermazione non è assunta qui come un gesto di rifiuto da contrapporre alla storia dell'arte. Né si tratta di sciogliere il paradosso rappresentato dal fatto che molti degli studi contemporanei dedicati a Lonzi provengano proprio dalla storia dell'arte. Se Lonzi aveva abbandonato la sua professione di storica

dell'arte, in che modo questa può essere risignificata? Piuttosto, la questione consiste nel comprendere che cosa continui a rendere operante il pensiero di Lonzi e quali elementi possano ancora interagire criticamente con le pratiche della ricerca storica: non soltanto la critica allo storicismo o alle forme di potere che nel sistema dell'arte si esplicitano in molte maniere.

I diari non sono un repertorio di idee, né è possibile individuare al loro interno gli aspetti che potrebbero maggiormente essere ricondotti alla storia dell'arte. Sono piuttosto il contesto trasformativo che attraverso l'autocoscienza, ovvero una «forma specifica del pensiero»⁹, secondo la definizione proposta da Maria Luisa Boccia, produce la possibilità di prendere le distanze da ciò che non si configura utile alla trasformazione: una forma di pensiero che si manifesta nelle relazioni che costruisce, nelle temporalità che produce e nelle modalità attraverso cui intreccia esperienza individuale e storia collettiva.

Anche la scrittura partecipa pienamente a questa elaborazione. Nei diari essa non svolge una funzione semplicemente documentaria o narrativa, ma diventa uno strumento di ricerca attraverso il quale il pensiero si forma e si trasforma. Le oltre mille pagine di *Taci, anzi parla* compongono così una struttura volutamente fragile, distante da ogni ambizione monumentale, nella quale la conoscenza non si presenta come un sistema già costituito ma come un proces-

so aperto, continuamente rimesso in discussione dall'esperienza che la genera.

4 _ Narrazioni non lineari

I diari sono costruiti cronologicamente. Ogni blocco di testo, introdotto dal giorno e dal mese, è preceduto dall'anno della stesura, dal 1972 al 1977. Tuttavia la riflessione a distanza, il racconto dei sogni, le poesie, la rilettura di testi precedentemente scritti, le lettere, gli scambi di idee tra donne, i momenti di crisi e il loro superamento si succedono nelle pagine secondo una simultaneità che pone fatti ed esperienze lontani e vicini sullo stesso piano. L'apparente cronologia delle date non corrisponde quindi a una reale cronologia del racconto.

Nei diari si manifesta quel continuo pensare e ripensare che costituisce uno dei caratteri più evidenti dell'autocoscienza. Soltanto dal presente e nel presente – ovvero dalla prospettiva nella quale ci si colloca con il bagaglio di conoscenze, relazioni e affetti che ogni fase della vita rinnova – il passato muta e si configura da angolazioni differenti. Non si aggiungono semplicemente fatti a fatti: ogni nuova esperienza modifica la comprensione di quelle precedenti. La relazione lineare tra causa ed effetto viene così sostituita da una struttura frammentaria nella quale il tempo si organizza attraverso ritorni, revisioni e riattraversamenti continui.

Dall'iniziale interesse per l'arte e dalle motivazioni che ne avevano sostenuto la ricerca, alla scelta di prendere le distanze da quel mondo; dall'adesione al femminismo, al continuo interrogarsi sul significato di tale esperienza per sé e per il gruppo di Rivolta Femminile; dalla crescente consapevolezza che la soggettività femminile dovesse svilupparsi allontanandosi dalle forme ideologiche della cultura e del mito, fino alla scoperta che anche tra donne possono riprodursi dinamiche di potere, le questioni si intreciano senza mai disporsi secondo una successione lineare.

5 _ Perché parlare di una storia dell'arte dopo l'autocoscienza?

Da queste considerazioni emerge la domanda che, come si è già enunciato, orienta il presente saggio. Quali effetti può produrre *Taci, anzi parla* sulla storica e sullo storico dell'arte e, più in generale, sulla storia dell'arte stessa? Com'è possibile pensare una storia dell'arte dopo l'autocoscienza?

Questa formulazione richiede una precisazione. Non si tratta di pensare una storia dell'arte dopo il femminismo, come se il femminismo appartenesse a una stagione ormai conclusa. Se assunto come prospettiva critica capace di interrogare la costruzione della storia, il femminismo continua a costituire un campo aperto di ricerca. Parlare di una

storia dell'arte dopo l'autocoscienza significa piuttosto assumere questa pratica come una soglia critica. Non un tema da aggiungere alla disciplina, ma una trasformazione capace di incidere sui modi attraverso cui il sapere storico viene costruito, narrato e trasmesso.

L'autocoscienza fu quindi considerata come un'esperienza senza confini, in cui confluiscono sia fasi temporali della propria vita, sia contesti professionali, forme ed espressioni diverse di un medesimo discorso su sé stessi e sul mondo. Nell'autocoscienza si andarono a intrecciare tempi, spazi, storie, senza più la necessità di dover definire a cosa appartenessero: a quale tema o settore. In un molteplice e corale, anche caleidoscopico, annodarsi di fatti ed esperienze l'inconscio e la coscienza si trovarono a dialogare. Come in una qualsiasi pratica di interiorizzazione, quando si sommuovono i più invisibili o indicibili mondi interiori, e questi iniziano a manifestarsi in superficie, ovvero alla coscienza, attraverso le parole, perlopiù, ma anche le immagini, i cortocircuiti del linguaggio, le forme intrecciate della mente e del desiderio, l'autocoscienza fu la pratica, scelta e condotta da donne, di una forma del pensiero che senza limiti provava a varcare le soglie di stereotipi, reiterazioni, linee di continuità della storia.

L'autocoscienza così come fu praticata dal femminismo e all'interno della specifica situazione di Rivolta Femminile, ovvero attraverso le relazioni che nascevano e

si svilupparono nel gruppo e non individualmente, mise in evidenza come i sistemi culturali, le ideologie, i movimenti del pensiero avessero contribuito all'introduzione di modelli di riferimento, poi divenuti forme canoniche della conoscenza e del sapere. Questo fu tuttavia indagato non attraverso un pensiero teorico ma attraverso un pensiero che, a partire da una messa in gioco di sé stesse (sé stessi) nei rapporti con l'altro, individuava una diversa possibilità di riconoscersi, nascere e svilupparsi. Il dialogo sostituiva qualsiasi forma di monologo e di pensiero autoreferenziale. Seguire le forme fluide, relazionali, trasversali di tale pensiero vuol dire, e non è semplice, cogliere, tra le vicende del suo generarsi, la possibile formazione di una costruzione differente, flessibile, dinamica e basata sull'immanenza, in cui situare il punto di vista e una prospettiva critica. L'autocoscienza non produsse una teoria ma permise di immaginare la critica di ogni sistema teorico, anche della storia dell'arte (dell'estetica o della critica) quando questa diventa un definito insieme di formulazioni logicamente coerenti.

6 _ Quale ruolo svolge il riconoscimento e perché questo riguarda anche la storia dell'arte?

In questa prospettiva il riconoscimento assume una funzione centrale. Non è né il valore, né il classificare in base ad esso. Nell'autocoscienza il riconoscimento

diviene il fattore dinamico attraverso il quale la soggettività prende forma non in opposizione all'uomo, ma nella relazione tra donne. La liberazione non viene concepita come un'azione rivolta contro un altro soggetto, bensì come un processo che si sviluppa attraverso il confronto tra esperienze capaci di riconoscersi nella condivisione di condizioni storiche e culturali comuni. Come scrive Lonzi, «il riconoscimento, da cui nasce il soggetto, intanto che esprime un altro soggetto in grado di essere riconosciuto a sua volta, è stata l'operazione che ha portato il mio processo al traguardo dell'autocoscienza»¹⁰.

È all'interno di una storia di assenze, esclusioni e riconoscimenti negati che l'autocoscienza individua il proprio terreno di lavoro. Il riconoscimento nell'autocoscienza diviene il fattore dinamico attraverso il quale la soggettività si riconosce e si costruisce non in un rapporto conflittuale con l'uomo ma tra donne, quindi senza porre la propria liberazione come azione da produrre nei confronti dell'altro ma tra storie identitarie che trovano il loro punto di forza nella condivisione delle medesime circostanze di vita rintracciate, anche a distanza, in una storia dalla quale come dice Lonzi, la donna è stata assente per «millenni»¹¹.

Lonzi non smette di intervenire in questo senso. La sua costituisce una fase di apertura di un pensiero che si muove in questa direzione:

l'autocritica sviluppata dalla cultura ci sembra che abbia imboccato una strada di presunzione e di incoscienza. L'uomo deve lasciarla per rompere la continuità storica del protagonista. Ecco qual è la trasformazione che vogliamo accada¹².

Queste perdite non vanno dunque oggi soltanto recuperate. Alla storia dei grandi protagonisti, costruita sulle personalità centrali intorno alle quali far ruotare tutto il resto, fino alle dimenticanze sempre più relegate ai margini dei fatti, non dovrà essere affiancata né sostituita la storia delle «protagoniste»: alla storia dei grandi eroi, allo stesso modo, non dovrà essere affiancata la storia delle «eroine»¹³. Il nodo cruciale per la storia dell'arte è indagare sulle costruzioni che i metodi e gli strumenti che sono utilizzati e sono considerati imprescindibili punti di riferimento producono. Per questo motivo la lettura dei diari continua a offrire importanti sollecitazioni anche alla storia dell'arte. Tali sollecitazioni non derivano soltanto dalle riflessioni di Lonzi sull'arte, sulla creatività o sul rapporto tra artista e spettatore. Esse riguardano soprattutto la possibilità di ripensare le modalità attraverso le quali i saperi si costituiscono, i confini disciplinari vengono definiti e le soggettività prendono forma.

L'autocoscienza appare così come il laboratorio di una radicale trasformazione epistemologica. Il dialogo, l'ascolto, la parola condivisa, il racconto di sé e la

revisione critica dei propri riferimenti producono, nel loro intreccio, una differente configurazione della soggettività. È forse in questa capacità di mettere in discussione confini, competenze e identità consolidate che risiede ancora oggi una delle sue sfide più profonde per la storia dell'arte.

7 _ Temporalità e scrittura

Prendere la parola in quel sistema, come Lonzi aveva fatto sin dai suoi primi articoli di critica d'arte, tra i quali il primo risale al 1955¹⁴, voleva dire non poter evitare i sistemi discorsivi che di quella storia erano stati la radice e l'articolazione. La venuta al mondo di una nuova forma di soggettività avrebbe dunque potuto portare a una nuova forma della storia e della sua scrittura, attraversata da un altro tempo storico, non più lineare, progressivo, ma discontinuo come il pensiero che nel corso dell'autocoscienza prendeva forma, si deformava, procedeva e retrocedeva, tra passato e presente. Julia Kristeva avrebbe scritto, nel 1979, un testo importante sul tempo delle donne¹⁵.

Come notava Paola Di Cori, questa forma di temporalità del femminismo è asincronica, ovvero intermittente e senza punti di convergenza su uno stesso piano temporale:

nel 1979, dando mostra di mirabile senso della puntualità, Julia Kristeva offriva alla

riflessione un interessante modello tripartito, e introduceva la questione delle generazioni all'interno del femminismo. Nel suo *Le temps des femmes* (1979), saggio molto discusso in ambito anglofono, aveva spiegato che la soggettività femminile è suddivisa tra un tempo ciclico e ripetitivo imposto dalla biologia e quello monumentale e sovranaturale, espresso nel culto della maternità e nei miti di resurrezione. Entrambe queste concezioni sono in contrasto con il tempo storico lineare dominante, teleologico e progressivo. Come osserva Alice Jardine, la quale traduce e introduce lo scritto negli Stati Uniti, Kristeva fa tesoro del bagaglio culturale linguistico e semiotico di provenienza; scrive in una sorta di futuro anteriore. Il tempo delle donne è qui assimilato a un testo poetico, paragonato a qualcosa o qualcuna da considerare sempre prima o dopo il proprio tempo, una nuova configurazione creativa che si pone al di fuori di una scansione storica coercitiva¹⁶.

Una nuova concezione della temporalità e della storia dovevano dunque farsi strada, a partire dalla definizione di una differenza, situata nel corpo e nelle scanzioni della vita della donna.

È nel femminismo che Lonzi matura la consapevolezza delle ragioni del proprio disagio. Negli anni del femminismo, sceglie di congedarsi dall'attività di critica per intraprendere una nuova strada in cui la sfera personale si connette con quella della ricerca di sé che è sempre un sé collettivo, che tiene assieme esperienze lontane e vicine, e che non può

mai rintracciarsi individualmente. Tale consapevolezza si definisce poi meglio e diviene il punto di partenza per mettere in pratica, totalmente e senza più riserve (recidendo i legami con l'attività degli anni precedenti), attraverso l'autocoscienza, la ricerca e la realizzazione di una forma di soggettività inedita:

tramite il racconto non ci si è limitate a descrivere e annotare i dati dell'esperienza. La parola narrante, l'atto di raccontarsi, sono le forme con cui quell'esperienza è stata allo stesso tempo storicizzata e universalizzata: in una parola, si sono spezzati i confini del biografico e dell'accidentalità¹⁷.

Che proprio dalla storia dell'arte, ovvero da quel contesto nel quale si era formata e in cui si era impegnata, derivi il prendere atto di come la critica, le forme di storicizzazione, il rapporto dell'artista con lo spettatore e la creatività stessa facessero parte di un inganno, permette ancora oggi quindi di continuare a interrogare la storiografia dell'arte e la sua metodologia.

A partire dal 1972 tale riflessione si interseca con la ricerca che, attraverso l'autocoscienza, permette a Lonzi di considerare la storia, anche dell'arte, come un discorso culturale che fa parte di un sistema nel quale si sente estranea. Questa estraneità prende forma nei diari attraverso un continuo riannodare esperienze e intuizioni emerse dalla frequentazione di quel mondo. La ricerca

di sé torna infatti a interrogare le forme di relazione soprattutto per come erano state vissute da Lonzi nel rapporto con gli artisti. Tuttavia anche quel rapporto aveva generato un senso di frustrazione, sul quale era necessario tornare a interrogarsi:

provavo anche frustrazione perché facevo parlare gli artisti di loro stessi e poi non parlavo io di me; avevo il riconoscimento quando finivano per affermarsi ma questo non mi bastava. Che me ne facevo? Mi dava fiducia in me, avevo avuto le intuizioni giuste poi? Forse il critico ha la funzione di dare il riflesso senza che l'altro si smarrirebbe. Comunque, ridotta all'osso, la mia funzione con loro l'ho posta nell'ascoltarli dunque nel farli parlare perché si parla se si è certi di essere ascoltati e capiti. In questo modo sono stata critica, ma poi ho avuto il femminismo dove ho esercitato al massimo la mia capacità di analisi sulla donna in generale, sulle altre, direttamente su di me. Dovevo proprio approdare a me stessa per accorgermi che era importante quella risonanza che davo agli altri e di cui avevo bisogno a mia volta¹⁸.

L'estraneità da quel contesto coincide con una presa di distanza che mentre considera 'secondarie' quelle situazioni, conferma che è necessaria «un'altra maniera», che negli anni dell'autocoscienza significa rivolgersi a sé stessa:

la mostra e il resto diventano secondari, oppure veramente li affronto in un'altra ma-

niera, amando Simone e me stessa. Stamani, quando scopro che i miei imbambolamenti erano una forma di integrità e non una difficoltà nevrotica da superare, ma che perciò era inutile provarli mettendomi in situazioni di scontato disagio, Simone diceva “Tu sai quanto sono orgoglioso di me e del mio lavoro, sentirmi tanto fragile nel momento della mostra è un’umiliazione insopportabile”.

Sono certa che vorrebbe esserne fuori, certissima. Ci ho sofferto tanto quando facevo la critica: le opere viste in modo feticistico, la gente che non presta orecchio, solo ha sensibilità al prestigio, all’effetto esteriore, alla relazione sociale, commerciale, oppure polemica. Dicevo “Basta” in quel famoso scritto, più che altro perché alle mostre ero un pesce fuor d’acqua¹⁹.

Come dunque questa «altra maniera» si è potuta lentamente concretizzare nelle parole dei diari, ovvero attraverso la pratica dell’autocoscienza? Che tipologia di concatenazione dei fatti emerge dalle pagine dei diari e quale storia raccontano? La narrazione si sviluppa attraverso percorsi labirintici, nella discontinuità prodotta da medesime questioni che tornano ogni volta aggiungendo, modificando, riconsiderando qualcosa. Ogni racconto è sempre una parte di un racconto più ampio, le cui fila sono frammentate nelle pagine. I testi contraddistinti dal giorno spezzano qualsiasi ricerca di continuità e soprattutto mescolano le vite, i fatti, il ricordo e il sogno. La dimensione dell’oralità, che non ha paura di manifestarsi

attraverso l’intermittenza, il vagare da un argomento ad un altro, non si perde nella scrittura dei diari.

La stessa scansione temporale non aiuta a ritrovare una linea temporale poiché, come anche diceva Michel Foucault nel 1969, «attraverso l’ingenuità delle cronologie, si verrebbe fatalmente ricondotti verso un punto sempre più remoto»²⁰. Se la critica che Lonzi rivolge ai sistemi istituzionalizzati della cultura e alle regole che ne hanno plasmato lo sviluppo emerge con chiarezza nei numerosi testi dei *diari* dedicati a tali questioni, il fatto che queste riflessioni siano accostate ai testi che narrano un’esperienza vissuta e rielaborata attraverso la pratica dell’autocoscienza consente di avanzare un’ipotesi: è proprio nell’autocoscienza che si apre la possibilità di configurare un’*altra maniera* di fare storia.

8 _ Conclusioni

Tale ipotesi possiede, credo, un significato profondo e radicale. Nel continuo slittamento dalla storia all’autocoscienza e dall’autocoscienza alla storia, nel passaggio dal riconoscimento – non inteso come attribuzione di valori e identità astratte – alla riconoscibilità reciproca dei soggetti, prende forma una diversa possibilità critica. È in questa distanza, necessaria e mai definitivamente acquisita, che si apre una sfida alle logiche di potere, giudizio e, quindi, classificazione.

L'apparato che tradizionalmente contraddistingue la metodologia della ricerca cede il passo a una pratica che non ordina gerarchicamente le esperienze, che non riduce le differenze a categorie stabili, che accoglie la pluralità dei punti di vista e rende provvisori i propri esiti. I risultati non si presentano come conclusioni definitive, ma vengono continuamente rimessi in relazione al complesso universo delle esperienze, degli affetti e dei rapporti che li hanno resi possibili.

In questa prospettiva l'autocoscienza non appare come un metodo né come una teoria. Essa si configura piuttosto come uno spazio aperto e al contempo etico di interrogazione critica, di sé stessi attraverso gli altri, nel quale la soggettività, la storia e la conoscenza possono continuamente ridefinirsi, reciprocamente. È forse in questa apertura, più che in qualsiasi sistema di concetti concluso, che risiede la possibilità di immaginare una storia dell'arte dopo l'autocoscienza.

Note

1 _ C. SUBRIZI, *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*, Lithos, Roma 2020.

2 _ Cfr. al proposito, C. SUBRIZI (a cura di), *Storia dell'arte e femminismo. Una questione aperta*, Electa, Milano 2025.

3 _ C. LONZI, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978; per le citazioni presenti in questo saggio:

EAD., *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*, et al. edizioni, Milano 2010, p. 2.

4 _ EAD., *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969; per le citazioni presenti in questo saggio: EAD., *Autoritratto*, Abscondita, Milano 2017.

5 _ Gli artisti erano: Carla Accardi, Getulio Alviani, Enrico Castellani, Pietro Consagra, Luciano Fabro, Lucio Fontana, Jannis Kounellis, Mario Nigro, Giulio Paolini, Pino Pascali, Mimmo Rotella, Salvatore Scarpitta, Giulio Turcato, Cy Twombly.

6 _ C. LONZI, *Autoritratto*, cit., pp. 11-13.

7 _ EAD., *La critica è potere*, «NAC», n. s. 3, dicembre 1970, pp. 5-6; ora EAD., *Scritti sull'arte*, a cura di L. Conte, L. Iamurri, V. Martini, et al. edizioni, Milano 2012, pp. 647-650.

8 _ EAD., *Autoritratto*, cit., p. 38.

9 _ M.L. BOCCIA, *Io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*, La Tartaruga edizioni, Milano 1990, p. 7.

10 _ C. LONZI, *Taci, anzi parla*, cit., p. 7 (1-4 agosto 1972).

11 _ EAD., *Sputiamo su Hegel*, Scritti di Rivolta Femminile 1, Milano 1972; EAD., *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, et al. edizioni, Milano 2012, p. 15 (il volume contiene: *Manifesto di Rivolta Femminile*, *Assenza della donna dai momenti celebrativi della manifestazione maschile*, *Sessualità femminile e aborto*, *Il significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi*).

12 _ EAD., *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, cit., p. 44.

13 _ G. POLLOCK, R. PARKER, *Old Mistresses. Women Art and Ideology* [1981], I.B. Tauris, London-New York 2013.

14 _ C. LONZI, M. VOLPI, *Ben Shahn*, «Paragone», IV (1955) 69, pp. 38-59.

- 15 _ J. KRISTEVA, *Le temps des femmes*, «34/44: Cahiers de recherche de sciences des textes et documents», (1979) 5, pp 5-19.
- 16 _ P. DI CORI, *Asincronie del femminismo*, ETS, Pisa 2012, p. 12.
- 17 _ M.L. BOCCIA, op. cit., p. 195.
- 18 _ C. LONZI, *Taci, anzi parla*, cit., p. 211 (10 febbraio 1973).
- 19 _ Ivi, p. 237 (23 febbraio 1973).
- 20 _ M. FOUCAULT [1969], *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano 1994, p. 34.