

## And what sort of “obscenity” is the Arts Council prepared to defend?

### Suzanne Santoro e la censura di *Per una nuova espressione*

**Maria Alicata**

Sapienza Università di Roma

---

Contact: Maria Alicata [maria.alicata@gmail.com](mailto:maria.alicata@gmail.com)

---

#### **ABSTRACT**

In 1974 Suzanne Santoro (New York 1946), an American artist living in Rome, published with Scritti di Rivolta Femminile *Per una nuova espressione. Towards New Expression*. In the small book accompanied by a short introductory text, the author isolates and juxtaposes images and anatomical details of the female sex with ancient statuary. Two years later in 1976, an act of censorship was carried out by the Arts Council of Great Britain in the context of the *Artist's Book* exhibition at the ICA in London, where Suzanne Santoro's book was included in the catalog, but excluded from the exhibition. The small publication, which was interpreted as pornographic, was censored from an interpretation far from the intentions of the artist, whose purpose was to re-surface an iconography suppressed over the course of history. This essay aims to explore the issue of the censorship of images and artistic representation from a transnational perspective starting with the exemplary case of the reception and circulation of this artist's book. The Italian context will also be compared with the Anglo-Saxon context and the positions of key figures in art criticism such as Rozsika Parker in the pages of the activist magazine *Spare Ribs* and others such as Annemarie Sauzeau Boetti. With her publication Suzanne Santoro proposes and embraces a polysemic and utterly original language so radical that it becomes itself a definition of female subjectivity and a new expression.

#### **Keywords**

Suzanne Santoro, Censorship, Rivolta Femminile, Artist Book, Italian Feminism.

## Alla ricerca di una iconografia femminile

È il 1974 quando Suzanne Santoro pubblica un piccolo volume in bianco e nero dal titolo *Per una nuova espressione / Towards New Expression* per Scritti di Rivolta Femminile, la casa editrice che Carla Accardi, Elvira Banotti e Carla Lonzi fondavano a Roma nel 1970 come espressione dell'omonimo gruppo femminista. Sebbene il progetto della pubblicazione di Santoro fosse nato proprio all'interno delle riflessioni del movimento femminista, la ricezione del volume susciterà da subito reazioni contrastanti, non solo nel più ampio contesto del pubblico dell'arte italiano e internazionale, ma proprio all'interno dello stesso gruppo di Rivolta Femminile. Il presente saggio non intende intraprendere una riflessione sul rapporto tra Santoro e Lonzi – che pure sarà decisivo rispetto alle sorti editoriali e critiche di *Towards New Expression* – né sul pensiero politico e filosofico di quest'ultima, argomento già indagato da importanti studi tra i quali andranno menzionati quelli di Laura Iamurri, Carla Subrizi, Francesco Ventrella e Giovanna Zapperi<sup>1</sup>. Si intendono indagare le reazioni e i processi di censura che hanno investito a più riprese il libro di Suzanne Santoro in una dimensione transnazionale, con attenzione alla ricezione italiana e quella inglese, dalla prospettiva delle critiche d'arte e intellettuali più vicine al movimento femminista attive negli anni Settanta.

Suzanne Santoro, nata nel 1946 a Brooklyn, si era formata presso la School of Visual Arts di New York dove, tra il 1964 e il 1968, segue le lezioni di Dore Ashton, Mel Bochner e Salvatore Scarpitta, avvicinandosi inizialmente alle predominanti tendenze minimaliste e concettuali, anche influenzata dalla vicinanza con i compagni di studio, tra cui Dan Flavin e Joseph Kosuth. Tuttavia è un viaggio in Europa nel 1966 al seguito di Mark Rothko a definire le intuizioni della sua futura ricerca artistica. Incoraggiata dall'allora sua docente di storia dell'arte Dore Ashton ad accompagnare Rothko e la sua famiglia, Suzanne Santoro trascorre alcuni mesi visitando Londra, Parigi e poi Roma. Dopo questo primo soggiorno l'artista decide di tornare nel 1968 per poi trasferirsi stabilmente a Roma tra il 1970 e il 1971, luogo dove sviluppa un profondo interesse per l'arte antica, frequentando assiduamente i Musei Capitolini e i siti archeologici della città<sup>2</sup>. È sempre in questo periodo che si avvicina a Carla Lonzi, conosciuta a New York tramite Scarpitta, entrando quindi in contatto con Rivolta Femminile<sup>3</sup>. Inizia così un periodo che vede l'artista partecipare assiduamente agli incontri del gruppo femminista che, nei racconti della stessa Santoro allora venticinquenne, si rivela fondamentale sul piano della sua formazione personale e politica, nel confronto diretto con la forte personalità della Lonzi, e attraverso le pratiche collettive di autocoscienza.

La ricerca artistica di Santoro, con particolare riferimento alla pubblicazione *Towards New Expression*, va dunque collocata all'interno di un più ampio contesto, quello del femminismo internazionale dei primi anni Settanta, e nella particolare direzione che prese in Italia, dove una delle tematiche principali era quella legata alla sessualità. Come riportato da Maude Brake nel saggio *La nuova politica delle donne*, in una prospettiva transnazionale, negli studi internazionali in lingua inglese, il femminismo italiano viene spesso descritto

---

<sup>1</sup> Si vedano: Iamurri 2017, Subrizi 2020, Zapperi 2017.

<sup>2</sup> La datazione relativa al trasferimento di Suzanne Santoro in Italia resta incerta come quella del suo viaggio in Europa con la famiglia Rothko. Non sono presenti documenti o riferimenti specifici nei materiali presenti presso l'artista o il suo fondo conservato presso Archivaria, a Roma.

<sup>3</sup> Suzanne Santoro aveva conosciuto Carla Lonzi quando si trovava negli Stati Uniti insieme a Consagra nel 1968. Per il viaggio di Lonzi negli Stati Uniti si veda, tra gli altri, Iamurri 2016 e Zapperi 2017;

come atipico<sup>4</sup>. Tra gli aspetti peculiari che gli vengono attribuiti, oltre la scarsa istituzionalizzazione e la centralità ricoperta dal pensiero teorico, c'è proprio l'enfasi sulla differenza sessuale (Brake 2019, IX). Qui, con differenza sessuale va intesa una politica femminista costruita a partire dal corpo femminile e dalla coscienza in esso radicata, che celebra la propria differenza ed estraneità rispetto alla cultura maschile dominante (*Ibid.*). Questo, dunque, l'indirizzo che fin dagli esordi, come testimoniano gli scritti di Carla Lonzi, ebbe forza propulsiva su tutto il movimento ben oltre il solo contesto romano, e da cui si andrà delineando la pratica artistica di Suzanne Santoro.

In una cultura in cui la sessualità della donna era sempre stata descritta attraverso lo sguardo maschile oppure associata alla riproduzione, un'indagine alla ricerca di una nuova espressione risultava tutt'altro che scontata, ma essenziale (88). La questione relativa alla sessualità femminile, molto indagata nel femminismo italiano, viene allora analizzata in modo dettagliato da Lonzi ne *La donna clitoridea e la donna vaginale* (1971) mediante un linguaggio quasi tecnico-scientifico, a tratti propagandistico, a marcare l'importanza dell'argomento. Sebbene nel contesto di provenienza statunitense fosse già forte l'attenzione verso la sessualità femminile – grazie anche alla diffusione di nuove tecniche contraccettive e di pubblicazioni quali il rapporto Kinsey e gli studi di Masters e Johnson che Santoro aveva letto come altre sue coetanee<sup>5</sup> – è in Italia che l'artista scopre il femminismo nella sua accezione più militante e filosofica. Ed è proprio questo genere di femminismo, assieme alle pratiche dell'autocoscienza, a fornirle gli strumenti per una critica che si esprime nella ricerca artistica, e che prende forma specifica nella rappresentazione della sessualità e del corpo femminile.

Una prima formalizzazione avviene nel 1971, anno in cui l'artista realizza *Mount of Venus*, una serie di calchi trasparenti in poliestere e resina che riproducono le sue parti anatomiche: i seni, il bacino, il pube. Opere molto esplicite in un contesto, quello romano e italiano in generale, che, salvo rare eccezioni, sulla questione della raffigurazione della sessualità femminile si dimostra ancora estremamente alieno. I calchi sono piccole sculture, «rievocanti i simboli dell'abbondanza, della fertilità e della vita» delle culture antiche (Spagnoli 1991, 37). Mostrano e mettono in risalto il pube femminile nel suo aspetto organico assieme ad un'operazione di semplificazione e stilizzazione delle forme, grazie anche ai materiali utilizzati.

*Towards New Expression* nasce tra il 1972 e il 1973 sotto il segno di questa volontà di far collimare i due fondamentali incontri romani: da una parte la coscienza femminista radicale; dall'altra la scoperta dell'antico, gli studi sulla statuaria classica, arcaica e preistorica, e il lungo tempo dedicato all'osservazione dell'anatomia dei fiori, delle conchiglie marine, degli elementi naturali. Direttamente legato all'esperienza dell'autocoscienza, alle discussioni sulla sessualità e alla lettura dei testi di Carla Lonzi (Zapperi 2017, 96), il libro rappresenta non solo un passaggio fondamentale nella poetica di Suzanne Santoro artista, ma un contributo essenziale alle riflessioni nascenti attorno al femminismo italiano e internazionale. Strutturato attraverso l'accostamento di immagini fotografiche e brevi testi scritti dall'artista in doppia lingua, italiano e

---

<sup>4</sup> Si veda ad es. Bassnett 1986.

<sup>5</sup> I *Rapporti Kinsey* vengono pubblicati tra il '48 e il '53 a seguito di uno studio sessuologico condotta tra gli anni Trenta e Quaranta in tutti gli Stati Uniti. Tra le varie scoperte, nel rapporto si raccontava per la prima volta e in maniera scientifica la masturbazione femminile. Negli anni Sessanta, W.H. Masters e V.E. Johnson studiarono invece per primi la sessualità in un laboratorio scientifico. La loro ricerca metteva in luce che l'orgasmo femminile risultava essere, per le potenzialità pulsionali e la complessità degli organi interessati al piacere, superiore o quanto meno uguale a quella maschile. Questo concetto fu spesso utilizzato dalle femministe dell'epoca per rivendicare il loro diritto alla sessualità e al piacere sessuale. Anche Carla Lonzi nel saggio *La donna clitoridea e la donna vaginale* scritto nell'estate 1971 cita e riprende alcune illustrazioni tratte dal volume W.H. Masters e V.E. Johnson, *L'atto sessuale nell'uomo e nella donna*, edito da Feltrinelli nel 1967.

inglese, la pubblicazione si apre con la fotografia di un graffito che l'artista aveva trovato su un muro nei pressi del suo studio romano. Si tratta di un pene, stilizzato, che sta per penetrare una vagina, altrettanto stilizzata, mentre il seme maschile è pronto ad essere raccolto da una tazza:

Ho trovato questa immagine disegnata con gesso su un muro a Roma; mi ha colpito per la sua dimensione, circa un metro per un metro. A prima vista mi è sembrata abbastanza comune come tanti graffiti che si trovano sui muri. Poi mi sono accorta che il disegno mi incuriosiva e che questo richiedeva attenzione, infatti conteneva degli elementi chiari per chi era già predisposto a riconoscerli: la forza con cui era raffigurato il pene e il seme, e l'importanza attribuita alla tazza per la cura e la conservazione del seme; al contrario la presenza subordinata e mistificata del sesso femminile da sempre pensato come fessura-buco, buco fessura. Il disegno è cronaca recente. (Santoro 1974).

Questo incipit che l'autrice colloca nella "cronaca recente", dunque nell'attualità, è una presa di posizione e una reazione all'enfasi posta sulla sessualità maschile e alla conseguente minimizzazione e degradazione di quella femminile: per estensione, dunque, una presa di posizione contro la cultura maschilista. A seguire, nel libro vengono presentate immagini ingrandite e di conseguenza decontestualizzate degli organi genitali femminili, a voler conferire un'importanza inedita. L'accostamento di immagini della clitoride con quelle di fiori e conchiglie è strumentale alla comprensione della struttura del sesso femminile (Santoro 1974) oltre ad essere un invito ad un'espressione fino a quel momento negata alla donna. L'attenzione nei confronti della morfologia, già presente nei *Mount of Venus*, ritorna con maggiore efficacia nelle elaborazioni grafiche di *Towards New Expression*, nelle parti selezionate delle conchiglie e negli ingrandimenti fotografici dei genitali femminili. Ma soprattutto, il dato morfologico si fa qui strumento di denuncia culturale:

I oriented my studies to restoring those characteristics of the female image which had been intentionally hidden or transformed by a whole tradition in the visual arts. I also wanted to parallel particular female structures with certain elements found in nature, [...] secondary symbols where it is still possible to perceive a primordial naturalness of female symbolism which have gradually covered up. (Santoro 1976)<sup>6</sup>

Alla base del lavoro c'è dunque la volontà per Santoro di esplorare una specifica iconografia, quella del ventre e del pube femminile, attraverso la denuncia delle operazioni di cancellazione e mistificazione che l'arte occidentale ha rivolto verso i simboli del sessuale femminile: così nella statuaria e nella pittura classica come in quella rinascimentale italiana e nordeuropea, è ciò che avviene con la levigazione dei genitali, nel suo doppio senso di idealizzazione e annullamento<sup>7</sup>. Nei panneggi delle sculture classiche, nell'anatomia dei fiori come la ginestra, e nelle conchiglie, tutti elementi fatti di curve sinuose, Santoro individua anche un rinvio ai «simboli della dea lunare» (Sauzeau-Boetti 1976, 38), ritenuta nelle civiltà arcaiche un elemento primordiale: «ricercando il sesso femminile altrove, ho constatato che questo anche in passato è stato annullato e poi levigato per essere idealizzato pur nelle diverse rappresentazioni storiche» (Santoro 1974). È qui racchiuso anche il significato del titolo del libro, ovvero la ricerca di un'altra prospettiva da cui osservare la tradizione, e nella proposta di una espressione nuova, di una nuova voce femminile attraverso cui

<sup>6</sup> Dattiloscritto di Suzanne Santoro datato 1976 e scritto in italiano e in inglese e pubblicato per la prima volta in italiano negli album ciclostilati prodotti dall'artista nel 1978.

<sup>7</sup> Così scrivevano G. Pollock e R. Parker in *Old Mistresses, women, art and ideology*: «woman genitals in art have been 'annulled' smoothed down and in the end idealized. It is also an invitation for the sexual self-expression that has been denied women until now» (1981, 127).

rappresentare la donna e restituirle una posizione culturale e sociale che non fosse quella destinata dalla cultura patriarcale.

Tra le ricerche coeve che si intrecciano con la genesi di *Towards New Expression* ci sono le teorie della differenza sessuale tra uomo e donna, che si ritrovano in autrici quali Luce Irigaray che nel 1974 pubblicava in Francia *Speculum. L'altra donna*. Nel testo, uscito in Italia l'anno successivo per Feltrinelli, l'autrice elaborava il suo concetto di differenza sessuale e dell'identità sessuale femminile senza definirla né concluderla, contro tutte le pratiche e le ideologie che dagli inizi del pensiero occidentale hanno ridotto il corpo femminile al silenzio, all'uniformità, alla soggezione. Così anche Santoro, nell'identificazione degli organi sessuali femminili accostati alle forme di piante e fiori, indirizza la sua ricerca verso «those elements in the human figure which present both female and male characteristics. This kind of dualism is present in the tradition of the visual arts and attracted me as other ambiguous phenomena that the artist could not reveal directly» (Santoro 1976).

## Censored!

Tuttavia, poco dopo la pubblicazione con *Scritti di Rivolta Femminile*, sebbene Suzanne Santoro nell'elaborazione della sua opera fosse stata molto vicina al pensiero di Carla Lonzi e quindi anche alle riflessioni più politiche del gruppo femminista da lei frequentato, qualcosa si incrina. Tra la teorica e l'artista sembra emergere una nuova inconciliabilità che muove dagli aspetti più prettamente artistici e formali del lavoro di Santoro, fino ad altri di natura ideologica, tanto da portare alla rimozione del volume dalla lista ufficiale delle pubblicazioni della casa editrice. Così in una lettera pubblicata sul diario di Carla Lonzi si legge:

Cara Diana [Suzanne], ti prego di perdonarmi se ieri sono stata protettiva ed incoraggiante. Non ho trovato corrispondenza tra il tuo libro e le mie parole, e i miei gesti potrebbero non avertelo comunicato abbastanza chiaramente. Ora la mia condiscendenza mi pesa. In realtà, mi sento come una critica d'arte di fronte a una manifestazione del Body Art. Mi dispiaccio (Lonzi 2010, 425).

Nell'analisi di Giovanna Zapperi (2017), di fronte all'opera di Santoro, Carla Lonzi si era sentita messa nuovamente in quel ruolo di spettatrice del mondo dell'arte che aveva scelto di abbandonare per il femminismo, da cui il riferimento alla Body Art. Ancora nel suo diario Lonzi scrive: «sono sconcertata, ho perso la bussola: Diana [Suzanne] mi è sembrata nel pallone, il suo libretto fuori dalla nostra collana, ma sempre sotto la sigla di Rivolta Femminile, è campato per aria. Non c'è niente da dire: è fuori» (*Ibid*). Nella trafila di appunti e corrispondenze, Santoro ha spiegato come per Carla Lonzi la rivoluzione delle donne sarebbe dovuta avvenire in un campo che non fosse dominato dagli uomini, e l'arte era da lei considerata un campo maschilista. Non accettava il lavoro artistico di Carla Accardi e di conseguenza nemmeno quello di Suzanne Santoro. La polemica attorno a *Towards New Expression* non resta però limitata ad un conflitto privato, ma si espande sino a portare alla luce altri conflitti interni che in seguito innescheranno la rottura dell'intero gruppo di Rivolta Femminile. Insieme alla Lonzi che rifiuta di riconoscere *Towards New Expression* come una forma di espressione indipendente dalla cultura maschile, si aggiunge la voce della sua amica Adriana Monti, del gruppo di Milano, che ancora in una lettera all'artista, datata 6 gennaio 1974, sottolinea la forte disapprovazione verso i contenuti del libro: «Cara Susanna, quando ho visto il tuo libro, mi sono detta: questa non può essere Susanna, che raccontava quelle esperienze atroci della vagina e ora rende la

clitoride così stilizzata, come se non fosse una cosa che la riguardava da vicino come persona». In risposta il gruppo romano di Rivolta Femminile esprime il proprio dissenso per l'esclusione del libro dal catalogo della casa editrice schierandosi apertamente dalla parte di Suzanne Santoro:

È uscita la nuova edizione delle prime pubblicazioni di Rivolta Femminile; solo adesso possiamo vedere che nell'elenco delle precedenti manca "Per un'espressione nuova" di Suzanne Santoro; e ne vorremmo sapere il motivo. Ogni lavoro pubblicato è nato dalla presa di coscienza elaborata da tutte le componenti del gruppo e per questo ogni lavoro appartiene ad esso. La presa di coscienza sviluppatasi in diverse fasi ha stimolato una varietà di espressione, attestando così la vitalità del gruppo e del femminismo. [...] Noi tutte quindi pensiamo che il contributo di qualsiasi di noi non sia esclusivamente individuale bensì il risultato di un diverso scambio di esperienze realizzato in questi anni. Per questo ci sembra coerente confrontare le nostre idee, rendere possibile la conoscenza di tutti i lavori e diffonderli sempre di più. Aspettiamo una risposta. (Lawrence, Manzone, Meconi, Santoro, Accardi, Sanfilippo, Borgese, Embom, Colucci, 1974).

Se è possibile riferire questo episodio come un caso di parziale autocensura da parte del movimento in seno al quale il 'libretto' era nato, un vero e proprio atto di censura istituzionale arriva dall'Arts Council of Great Britain due anni più tardi, nel 1976: Santoro è invitata a partecipare alla mostra *Artists' Book* presso l'I.C.A. di Londra<sup>8</sup>. Il libro, inizialmente richiesto in cinque copie dagli organizzatori della mostra, viene incluso nel catalogo, ma successivamente, e senza preavviso, escluso dall'esposizione<sup>9</sup>. Nelle parole dell'artista:

All'Institute of Contemporary Arts di Londra, questo libretto avrebbe dovuto essere esposto insieme ad altri libri d'artista, avevo addirittura firmato una lettera di invito. Tuttavia, arrivata a Londra, mi sono resa conto che il libro era stato censurato, insieme ad altri libri, tra cui quello di Annette Messager. Nel mio caso, il problema non erano tanto le immagini [...] ma le mie parole. Nei miei scritti, affermavo la libertà sessuale per le donne. (Santoro; De Leonardis, 2011)

Il Council of Great Britain, in una lettura del libro in chiave pornografica, attribuiva all'artista il tentativo di contrapporre al fallo la clitoride, interpretazione più che mai lontana dalle intenzioni di Suzanne Santoro che, come detto, indicava le ragioni della pubblicazione nel mostrare l'immagine del sesso femminile volta a restituire una nuova visibilità a un soggetto e a una iconografia storicamente rimossa e costantemente nascosta.

In seguito a questo caso di censura istituzionale, sul numero 54 del 1977 del magazine «Spare Rib» compare un articolo dal titolo *Censored! The feminist art that the Arts Council is trying to hide*, della scrittrice femminista Rozsika Parker. Parker denunciava il fatto che nella mostra fosse stato accolto il libro dell'artista britannico Allen Jones, e rifiutato invece quello di Suzanne Santoro. Allen Jones si era contraddistinto sin dai suoi esordi per un atteggiamento provocatorio, tipico di certi esponenti della pop art britannica, che si concretizzava in uno studio del corpo femminile e dell'erotismo come fenomeno di massa. Tuttavia, quella rappresentata da Jones nel suo libro d'artista era una donna vista con gli occhi di un uomo, mostrata e

---

<sup>8</sup> *Artists' Books, booklets, pamphlets, catalogues, periodicals, anthologies and magazines published since 1970* è stata una mostra itinerante organizzata dall'Arts Council nell'agosto 1976. Raccoglieva 609 pubblicazioni dalla collezione dell'Arts Council più numerose pubblicazioni autoprodotte di artisti selezionati da Martin Attwood e Clive Philpot. Gli organizzatori rimasti impressionati dal libro di Suzanne Santoro, avevano chiesto l'indirizzo dell'artista proprio alla redazione di Spare Rib. Solo 10 pubblicazioni su 119 appartenevano ad artiste donne. Il numero 103, corrispondente sul catalogo della mostra a *Towards New Expression*, non era presente all'esposizione.

<sup>9</sup> Si fa riferimento allo scambio epistolare tra l'artista e l'I.C.A. di Londra in cui si richiedono le copie del libro per finalità espositive.

sottomessa a tutte le diverse forme di feticismo. Il problema dell'Arts Council of Great Britain non era allora, in ultima istanza, l'oscenità delle illustrazioni di *Towards New Expression*, poiché "l'osceno" veniva intanto incluso e accettato sotto altre forme e narrazioni. Piuttosto forse è stato il pericolo che il libro avrebbe potuto rappresentare nei confronti di quell'istituzione, emanazione di una cultura patriarcale, che non poteva accettare la visione dei genitali femminili autorappresentati da una prospettiva altrettanto femminile e femminista. Così nell'articolo del 1977, Rozsika Parker, nel difendere il lavoro di Santoro, si rivolgeva direttamente all'Arts Council britannico e al direttore Robin Campbell chiedendo le reali ragioni della censura, e ne riportava la risposta: «We are willing to defend obscenity on the grounds of artistic excellence but considered that in this case the avowed intention of the book was primarily a plea for sexual expression» (43-44). Se dunque la volontà politica dell'Arts Council era quella di proteggere il pubblico dall'oscenità, Parker rispondeva menzionando proprio il libro *Projects* di Allen Jones, che al contrario era stato esposto, e che mostrava donne feticizzate, sottomesse, in vetrina (Parker 1977) equipaggiate con un corredo di fruste, tacchi a spillo e abbigliamento in latex per il solo sguardo e piacere maschile.

Per quanto riguarda la sua ricezione, in realtà *Towards New Expression* dimostra di aver avuto un grande impatto a livello internazionale nel mondo dell'arte e nei circoli femministi, ricevendo sin dalla prima pubblicazione numerose lettere appassionate. Oltre alla già menzionata redazione di «Spare Rib» da cui Rosie Boycott, allora direttrice della rivista, incoraggia l'artista riconoscendo l'importanza della sua pubblicazione: «your book is articulating women's need and demand for self-expression»<sup>10</sup>, numerosi altri editori indipendenti le riportano il grande interesse da parte dei lettori. Spesso si tratta di lettere che chiedono nuove copie, o suggeriscono un formato diverso per una possibile seconda edizione a causa delle dimensioni complesse della prima. Così fanno ad esempio certe librerie anglosassoni e statunitensi, tra cui «Routledge» e «Kegan & Paul» di Londra. Anica Vesel Mander, co-fondatrice della casa editrice californiana «Moon Books» scrive: «there are quite a few women here who are totally in love with your book»<sup>11</sup>. E segue chiedendo all'artista di aumentare le dimensioni della seconda versione poiché ritiene che il pubblico americano non comprenda bene il piccolo formato: «the book would be more 'salable' if we re-edited it in a larger format» (Mander 1975). Dalla fitta corrispondenza che ruota intorno alla diffusione del libro di Santoro emerge una rete di case editrici e di società di distribuzione femministe presenti soprattutto nel mondo anglosassone. La California è probabilmente uno dei luoghi più aperti alle pubblicazioni indipendenti e radicali, come quella di Santoro, proprio per la presenza di realtà come «Moon Books» che si occupava allora di diffondere testi politici legati alla psicanalisi e all'ecologia<sup>12</sup>. Seguono ancora lettere da parte di un gruppo femminista di Chicago, e altre da Anne Pride della società di distribuzione «Know» di Pittsburg che

<sup>10</sup> La lettera di Rosie Boycott indirizzata a Susanne Santoro è senza data; è conservata presso il fondo Suzanne Santoro depositato presso Archivia- Archivi Biblioteche Centri Documentazione delle Donne, Roma.

<sup>11</sup> Anche la lettera di Anica Vesel Mander a Suzanne Santoro è senza data; è conservata presso il fondo Suzanne Santoro depositato presso Archivia- Archivi Biblioteche Centri Documentazione delle Donne, Roma.

<sup>12</sup> La casa editrice «Moon Books» viene fondata in California, tra San Francisco e Berkeley, da Anica Vesel Mander e Anne Kent Rush, con lo scopo di pubblicare in larga scala titoli che altrimenti non sarebbero stati accessibili sul mercato. La modalità operativa della pubblicazione di libri o dell'apertura di una casa editrice si delinea come una pratica in questi anni messa in campo da gruppi femministi a livello mondiale, un effettivo mezzo per comunicare e diffondere nuovi messaggi. Si vedano, tra le altre, oltre alle già citate edizioni di «Rivolta Femminile»; le «Edizioni delle Donne» fondate sempre a Roma negli anni Settanta da Anna Caroni, Manuela Fraire, Elisabetta Rasy e Anne Marie Sauzeau Boetti; la rivista «Effe» fondata nel 1973 da Donata Francescato e Daniela Colombo, o ancora la rivista «Spare Ribs», la casa editrice «Feminist Books» di Leeds in Inghilterra. Dalla corrispondenza presente nel fondo Santoro emerge l'esistenza di un attivismo e di una rete internazionale tra tutte queste realtà editoriali indipendenti.

scrive il 5 settembre 1974: «Towards New Expression is a beautiful book and I felt a great deal of identification towards it as I read it. It should be distributed here and as widely as possible». A chiudere le testimonianze entusiaste rispetto alla ricezione del volume fuori dall'Italia, vanno menzionate la sua citazione da parte di Jennifer Arndt su «Women Artist News» nel 1978, e nello stesso anno, quella di Lucy Lippard in un articolo sui libri di artiste donne sulla rivista «Chrysalis» che si sofferma sull'infinità di associazioni, connessioni e diramazioni rappresentative dando ampio spazio alle immagini del libro di Santoro.

Il carattere di radicale innovazione nella rappresentazione estetica e nelle sue ricadute politiche e sociali verrà colto da altri che, nei decenni successivi, includono il libro di Santoro tra le opere fondamentali per il movimento femminista, per il suo mettere apertamente in discussione la rappresentazione della donna e del femminile nella cultura occidentale. Tra questi *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, e *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85*, due testi curati da Rozsika Parker e Griselda Pollock, poi *The Once and Future Goddess, a symbol for our time* di Elinor W. Gadon e *Feminist Art Theory, an anthology 1968-2000*.

## Una seconda edizione

La seconda edizione del 'libretto', datata 1979, che l'artista ripubblica in maniera autonoma e non più sotto il nome di Rivolta Femminile, presenta notevoli cambiamenti. In parte tenendo conto dei commenti positivi ricevuti e che sono stati qui ripercorsi, – come anche quelli che indicavano la necessità di un formato più grande –. Ma soprattutto sono le forti critiche a determinare la scomparsa di alcune immagini, tra cui un suo disegno, e di tutti i testi, fatta eccezione per quello introduttivo. Se il ruolo dell'immagine è rendere presente un'assenza, non sono solo le immagini ma la dimensione verbo-visiva ad essere riconsiderata dall'artista, nella seconda edizione. Non è infatti da trascurare come, in accordo con alcune ricerche della storia dell'arte del secondo Novecento, l'utilizzo della parola scritta all'interno di un'opera d'arte sia un mezzo potente per trasmettere un messaggio. È dunque l'intera struttura a cambiare nella nuova edizione, per la quale Santoro ha più volte parlato di autocensura. Confrontando le due versioni è l'operazione di omissione che denota il clima censorio che ha colpito il 'libretto' sin dalla sua prima apparizione, diventando così testimone silenzioso delle difficoltà che interessavano il movimento femminista italiano stesso nell'elaborazione di un suo programma coeso di lotta e di discorso.

Va allora riconosciuta una differenza tra quelli che possiamo definire i due momenti censori fino a qui ripercorsi. Da una parte una censura istituzionale che applica l'iconoclastia dichiarando la minaccia rappresentata da un'immagine che ha reso presente un'assenza. Dietro gli atti censori, nel voler mettere a tacere l'immagine, si intravede il timore che il soggetto della rappresentazione se ne riappropri, trasformandola in un'autorappresentazione libera e potenzialmente sovversiva. Censura allora che si scaglia sul dato visivo, ma che è indirizzata al controllo dello sguardo, alla prospettiva sulla realtà. Se quindi è innegabile che la censura del British Arts Council abbia inciso su una ricezione più ampia del libro, senza indebolirne l'impatto dei contenuti artistici e teorici, la scossa effettiva arriva dalle voci più vicine all'artista, in prima persona dalla Lonzi e dal ramo milanese di Rivolta Femminile. Da qui la scelta di Santoro di rivedere il proprio lavoro tagliando e quindi censurando la parte testuale, riportando al silenzio la propria voce. Come scrive David Freedberg «censurare o distruggere un'opera significa testimoniare la sua presa sul pubblico. È riconoscere la seduzione dell'opera (sia essa sessuale o politica o entrambe) e ammettere che ciò che non dovrebbe avere potere in realtà ce l'ha» (2016, 67). E forse proprio le forti critiche mosse

dall'interno del gruppo dove la riflessione di Santoro era nata, e lo scompiglio internazionale che la pubblicazione ha portato, sono il sintomo della potenza del 'libretto'.

## Bibliografia

- Almerini, Katia. "Women's Art Spaces: Two Mediterranean Case Studies". In Jakubowska, A; Deepwell, K. *All-Women Art Spaces in Europe in the Long 1970s*. Liverpool University Press, 2018, pp. 189-208.
- Arndt, Jennifer. "Santoro in Rome". In *Women Artists News*, 4, n. 4. New York: September 1978, p.9.
- Bassnett, Susan. *Feminist Experiences, The Women's Movement in four cultures*, London: Allen and Unwin, 1986.
- Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1972.
- Brake, Maud Anne. *Woman and the Reinvention of the Political. Feminism in Italy 1968-1983* [2014]; trad. it. *La nuova politica delle donne. Il femminismo in Italia 1968-1983*. Roma: Edizioni di storia e letteratura, 2019.
- Cavarero, Adriana. *Nonostante Platone. Figure femminili nella filosofia antica*. Roma: Editori Riuniti, 1990.
- Conte, Lara; Iamurri, Laura; Martini, Vanessa; *Carla Lonzi, Scritti sull'arte*, Milano: et/al, 2019.
- Conte, Lara; "La critica è potere. Percorsi e momenti della critica negli anni Sessanta". In L. Conte; V. Fiorino; V. Martini (a cura di). *Carla Lonzi: la duplice radicalità. Dalla critica militante al femminismo di Rivolta*. Pisa: Edizioni ETS, 2011, pp. 87-109.
- Friedberg, David. "The Fear of Art". In *Social Research* vol. 83, 1. Spring 2016.
- Iamurri, Laura. "Questions de genre et histoire de l'art en Italie" In *Perspective*, 4, 2007. [online: <http://journals.openedition.org/perspective/3580> consultato il 20 dicembre 2019].
- Iamurri, Laura. *Un margine che sfugge. Carla Lonzi e l'arte in Italia, 1955-1970*. Macerata: Quodlibet, 2016.
- Iamurri, Laura (a cura di). *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*. Roma: Meltemi, 2001.
- Iamurri, Laura. *Il complesso di Michelangelo, Rome 1977*. Roma: Università Roma Tre, 2017.
- Irigaray, Luce. *De l'autre femme* [1974], trad. it. *Speculum, l'altra donna*. Milano: Feltrinelli, 1975.
- Lawrence, Cristina; Manzone, Elfi; Meconi, Marcella; Santoro, Suzanne; Accardi, Carla; Sanfilippo, Antonella; Borgese, Giovanna; Cimbron, Ingrid; Colucci, Annamaria. "Lettera dattiloscritta". In *Fondo Suzanne Santoro*, Roma: Archivia, 19 ottobre 1974.
- Lippard, R. Lucy. "Surprises: Some Women Artist's Books". In *Chrysalis*, 5, 1979, pp. 71-84.

- Lonzi, Carla; Accardi, Carla; Banotti, Elvira. “Manifesto di Rivolta Femminile” [luglio 1970]. In C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Roma-Milano: Scritti di Rivolta Femminile 1974, pp. 11-18.
- Lonzi, Carla. *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e vaginale e altri scritti*. Roma-Milano: Rivolta Femminile, 1974.
- Lonzi, Carla. *Taci anzi parla. Diario di una femminista*. [1978], Milano: et/al. 2010.
- Melandri, Lea. *Una visceralità indicibile. La pratica dell'inconscio nel movimento delle donne negli anni Settanta*. Milano: Franco Angeli, 2000.
- Mania, Patrizia; Principato, Luigi (a cura di). *Arte e censura: aporie storiche e giuridiche*. Roma: Round Robin, 2021.
- Monti, Adriana. “Lettera a Suzanne Santoro”. In Archivio personale di Suzanne Santoro. Milano: 6 Gennaio 1974.
- Olin, Ferris; Miller B., Barbara. “Women and the visual arts: a bibliography”. In *Women's Studies Quarterly*, Spring - Summer, 1987, Vol. 15, 1/2, Teaching about Women and the Visual Arts. The Feminist Press at the City University of New York: pp. 62-66.
- Parker, Rozsika. “Censored! The feminist art that the Arts Council is trying to hide”. In *Spare Rib*, 54. January 1977: 43-45.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. *Old Mistresses, women, art and ideology*. London: Pandora, 1981.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda. *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-85*. London - New York: Pandora, 1987.
- Parker, Rozsika. *Rib spare reader: 100 issues of women's liberation*. London: Penguin, 1984, p. 57.
- Perna, Raffaella. *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*. Milano: Postmedia Books, 2013.
- Robinson, Hilary. *Reading art, reading Irigaray: The politics of art by women*. London: I.B. Tauris, 2006.
- Santoro, Suzanne. *Per una nuova espressione / Towards New Expression*. Roma: Rivolta Femminile, 1974.
- Santoro, Suzanne. “Per una nuova espressione / Towards New Expression”. In *Effè*, 3, anno II, marzo 1974, p. 58.
- Santoro, Suzanne. *Visione e differenza*. [pieghevole della mostra]. Roma: Galleria Stella Maris, 9 dicembre 1998.
- Santoro, Suzanne; De Leonardis, Manuela. “Intervista”. In *Art Apart of Culture*. 2011.  
[online: <https://www.artapartofculture.net/2013/10/27/rewind-suzanne-santoro-ad-alveare-milano-e-loccasione-per-riparlare-lintervista/>]

- Sapegno, Maria Serena. *Identità e differenze - Introduzione agli studi delle donne e di genere*. Roma: Mondadori Università, 2011.
- Sauzeau-Boetti, Anne Marie. "Negative Capability as Practice in Women's Art" in *Italian Art Now, MAGMA, Studio International*, Janvier 1976, pp. 24-28.
- Sauzeau-Boetti, Anne Marie. "Lo Specchio Ardente, Appunti teorici sul concetto di «altra creatività», di segno (o di gene?) femminile". In *DATA*, 16/17. Milano: luglio-agosto 1975.
- Sauzeau-Boetti, Anne Marie. "Dalla culla alla barca". In *DATA*, 22. Milano: luglio-agosto-settembre 1976, pp. 38-39.
- Sauzeau-Boetti, Anne Marie, "Arti visive". In *Lessico politico delle donne*, n.6 cinema, letterature, arti visive. Milano: Edizioni Gulliver, 1978.
- Schloss, Edith. *Roman american*. [mostra collettiva]. Galleria Sala Uno, Roma: giugno 1988.
- Schor, Gabriele. *Donna Avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna*. Roma: Electa, 2010.
- Seravalli, Marta. *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*. Roma: Biblink Editori, 2013.
- Spagnoli, Antonella. *Parlando intorno all'arte, incontro con Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro e Antonella Spagnoli*. [Atti della conferenza] a cura di A. Spagnoli. Roma: 13 dicembre 1991.
- Spagnoli, Antonella. *Suzanne Santoro. Drawing in and out* [Locandina della mostra], a cura di A. Spagnoli. Studio 51/A, Roma: febbraio 1993.
- Subrizi, Carla. *Il corpo disperso dell'arte*. Roma: Lithos, 2000.
- Subrizi, Carla. *Azioni che cambiano il mondo*. Milano: Postmedia Books, 2012.
- Subrizi, Carla. *La storia dell'arte dopo l'autocoscienza. A partire dal diario di Carla Lonzi*. Roma: Lithos, 2020.
- Trasforini, Maria Antonietta. *Arte a parte. Donne artiste fra margini e centro*. Milano: F. Angeli, 2000.
- Vaccari, Valeria. *Suzanne Santoro, l'immagine imprevista*. Milano: Alveare Milano, ottobre 2013.
- Ventrella, Francesco; Zapperi, Giovanna. *Feminism and Art in Postwar Italy: The Legacy of Carla Lonzi*. London: I.B. Tauris, 2017.
- Weller, Simona. *Il complesso di Michelangelo. Ricerca sul contributo dato dalla donna all'arte italiana nel Novecento*. Macerata: Nuova Foglio, 1976.
- Zapperi, Giovanna. *Carla Lonzi: un'arte della vita*. Roma: DeriveApprodi, 2017.