

SC IAMI

N°7 - 04//20 | Webzine semestrale di Teatro, Video e Suono | Diretta da Valentina Valentini



ric e r e h e

7 Sciàmi | RICERCHE

04/2020

a cura di Valentina Valentini e Daniele Vergni

PREMESSA

Galassia Performance Art

Valentina Valentini

Margherita Mearelli

La Performance in Italia tra 'comportamenti' esplosivi ed implosivi

Carla Subrizi

Patrizia Vicinelli: ritmo, corpo e parola tra performance e poesia

Francesca Gallo

Il corpo tra resistenza, forma e relazione. Appunti sull'immaginario sportivo nelle pratiche performative italiane

Conversazione con Francesca Fini, di Valentina Valentini e Daniele Vergni

La performance in Italia fra teatro e live art

Francesca Fini

Performance Art: appendice sugli anni zero

Ilenia Caleo

Si può parlare di un'arte femminista queer? Note mobili su epistemologie e estetiche

Piersandra Di Matteo

Performare il ridere

Conversazione con Gideon Obarzanek di Lorenzo Diofilii

Forme artistiche nella natura: dai frattali alla coreografia

Daniele Vergni

Atlante: La Performance Art in Italia e il web

Allegati *Focus da nuovoteatromadeinitaly.sciami.com*

Marcido Marcidorjs e Famosa Mimosa | Anagoor

COMITATO SCIENTIFICO

Francesco Fiorentino, Università degli Studi Roma Tre, **Helga Finter**, Università di Giessen, Germania, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Pietro Montani**, già Sapienza Università di Roma, **Cosetta G. Saba**, Università degli Studi di Udine, **Annalisa Sacchi**, Università IUAV di Venezia, **Valentina Valentini**, Sapienza Università di Roma.

COMITATO EDITORIALE

Guido Bartorelli, Università degli Studi di Padova, **Donata Chiricò**, Università della Calabria, **Massimo Fusillo**, Università degli Studi dell'Aquila, **Francesca Gallo**, Sapienza Università di Roma, **Giovanni Iorio Giannoli**, già Università degli Studi di Roma Tor Vergata, **Thomas Haskell Simpson**, Northwestern Università di Chicago, USA, **Carlo Martino**, Sapienza Università di Roma, **Didier Plassard**, Università Paul Valéry di Montpellier, Francia, **Emanuele Senici**, Sapienza Università di Roma, **Carlo Serra**, Università della Calabria, **Francesco Spampinato**, Università degli Studi di Bologna.

REDAZIONE

Samuele Briatore, Dalila D'Amico, Lisa Parolo, Mauro Petruzzello, Stefano Scipioni, Andrea Vecchia, Daniele Vergni.

La webzine aderisce alle linee guida etiche indicate dal **COPE Code of Conduct for Journal Editors**¹. Tutti gli articoli vengono esaminati da revisori esterni. Gli articoli richiesti e concordati dalla direzione della rivista, secondo il programma editoriale, vengono sottoposti alla valutazione dei membri del comitato scientifico; questa circostanza è segnalata in nota, nella prima pagina del contributo. Sono ammessi direttamente dal comitato editoriale i contributi non rilevanti per le finalità che presiedono alla classificazione delle Riviste (schede bibliografiche, forum, interviste, interventi di artisti).

© 2019 – SCIAMI EDIZIONI (Teramo – Roma)

Issn: 2532-3830

Registrato presso il ROC al n. 26708

Registrato presso il Tribunale di Roma al n. 169/2018

Sciami | ricerche, n. 7, Aprile 2020

Webzine: <https://webzine.sciami.com/webzine/numero-7>

www.sciami.com / webzine.sciami.com

Redazione e direzione: via del Mandrione, 451 – 00181 Roma (RM)

Editore: Sciami | edizioni, Largo San Carlo, 9 – 64100 Teramo (TE)

Telefono +39 0861 247885

E-mail info@sciami.com

////////////////////////////////////

1 publicationethics.org/files/Code_of_conduct_for_journal_editors_Mar11.pdf

Copertina

Francesca Fini, *Ofelia non annega*, 2016, still video.

Retro di copertina

Alessandro Sciarroni, *Augusto*, 2018, foto di Alice Brazzi.

I materiali utilizzati all'interno della pubblicazione (testo, foto, grafiche, etc...) e sulla webzine sono di proprietà dei rispettivi licenziatari e sono stati gentilmente autorizzati solo ed esclusivamente per questa pubblicazione. Per qualunque altro utilizzo è necessario informare i titolari. Per tutte le opere riprodotte, l'editore ha effettuato, senza successo, tutte le ricerche necessarie al fine di identificare gli aventi titolo. Pertanto resta disponibile ad assolvere le proprie obbligazioni.

Si può parlare di un'arte
femminista queer? Note mobili su
epistemologie e estetiche

Ilenia Caleo



ABSTRACT

Il linguaggio «è un luogo di lotta», afferma bell hooks. La relazione tra arte e femminismo è complessa e stratificata, e per questo la definizione di “arte femminista” risulta da problematizzare. In questo intervento tento una ricognizione di alcuni nodi teorici e epistemologie emersi nel dibattito che indaga l’intersezione tra pratiche artistiche e sperimentazioni delle politiche femministe, dagli interventi storici di Nochlin, Pollock, Phelan all’anomalia italiana segnata dal percorso eccentrico di Lonzi, fino alle aperture più recenti. Da questa cartografia emergono questioni attive al presente, relative al mito patriarcale dell’autorialità, allo statuto dell’opera, all’invisibilizzazione dei processi materiali, all’appropriazione culturale. La prospettiva è quella di un pensiero delle pratiche che destabilizzi il canone, attraverso strategie di decolonizzazione, pratiche contro-culturali, “geografie posizionali” e nuove epistemologie.

Language "is a place of struggle," says bell hooks. The relationship between art and feminism is complex and stratified, for this reason the definition of "feminist art" is tricky. I attempt here a recognition of theoretical landmarks and epistemologies come forth in the debate that examined the intersection between artistic practices and experiments of feminist policies, from the historical speeches of Nochlin, Pollock, Phelan to the Italian anomaly marked by Carla Lonzi's eccentric work, up to to the most recent openings. From this scheme, questions active at present appear, relating to the patriarchal myth of authorship, to the status of the work, to the invisibility of material processes and to cultural appropriation. The prospect is one of a thought of practices destabilizing the canon through strategies of decolonization, countercultural practices, "positional geographies" and new epistemologies.

Rendere conto della potenza politica dei corpi e della loro capacità *istituente*, di scrittura generativa di nuove grammatiche della percezione è al centro del mio interesse di ricerca, nell’incrocio tra politiche ed estetiche, tra *performance* artistica e performatività politica, su cui i femminismi hanno aperto prospettive inedite negli ultimi anni rivedendo profondamente lo statuto della corporeità e configurando nuovi strumenti teorici ed epistemologie. Come lavoro del tutto preliminare, allestisco qui in queste note una cartografia mobile utile a rilevare le linee dei dibattiti e intercettare – problematizzando – i nodi teorici comuni tra arte e politica. Il bandolo da cui dipanare dei fili di pensiero è questione ricorrente e di lunga data: si può parlare di un’arte femminista *queer*? È un termine che mette a disposizione strumenti ulteriori per comprendere le politiche del corpo oggi? La relazione tra arte e pensiero politico femminista – seppur strettissima, tanto da poter rintracciare ininterrotte consonanze nelle differenti fasi storiche e nelle cesure epistemologiche¹ – procede in maniera sottile e articolata, certo non meccanica, non automatica. Le arti performative in particolare sono state un campo di grande sperimentazione per le artiste, fin dagli esordi del femminismo, e anche uno spazio di soggettivazione e di immaginazione politica, perché hanno implicato la sfida alla dittatura al testo, l’uso della corporeità e soprattutto un nuovo coinvolgimento politico dell’estetica².

////////////////////

1 Per una panoramica, cfr. P. Phelan, *Introduzione* in H. Reckitt (a cura di), *Arte e femminismo*, Phaidon, Milano 2005.

2 M. Schor, Wet: *On Painting, Feminism, and Art Culture*, Duke University Press, Durham 1997, pp. 35-36.

Intorno a queste pratiche si è sviluppato un dibattito densissimo³, che ha messo in gioco il posizionamento delle teoriche che se ne sono occupate (e noi oggi) e ha di volta in volta interrogato la categoria di "arte femminista". Una definizione che risponde alla necessità di nominare un posizionamento militante, sia delle artiste che delle critiche e delle studiose d'arte, ma che simultaneamente è stata avvertita come problematica proprio dalle femministe più radicali. Dello stesso avviso la storica d'arte Federica Timeto, la quale nel ricostruire itinerari critici nel saggio *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive* scrive:

Se inizialmente, però, la possibilità stessa di utilizzare il linguaggio patriarcale ha significato la libertà e l'autonomia di definire un'estetica femminista secondo il diverso punto di vista delle donne, successivamente è stata proprio l'idea di definizione a perdere tutta la propria radicalità ed efficacia, e a rivelare la complicità col sistema di esclusioni verso cui si indirizzava la sua critica, in parallelo con la de-essenzializzazione della differenza postmoderna nella pluralità di relazioni emerse nel contesto postmoderno e ancora di più post-coloniale⁴.

Il dibattito lo si considera convenzionalmente aperto (per quanto riguarda l'area statunitense) dallo storico saggio di Linda Nochlin *Why have there been no great women artists?* pubblicato su «Art News» nel gennaio del 1971, in cui la storica d'arte americana si interroga sulle condizioni di invisibilità delle donne artiste, demolendo il mito maschile del grande artista e indagando le condizioni materiali e le strutture simboliche che presiedono alla costruzione socio-culturale della figura romantica del "genio". *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology* (1981) di Griselda Pollock e Rozsika Parker⁵ segna un ulteriore punto di svolta, da un lato prendendo distanza dalla produzione artistica legata alla corporeità del primo femminismo, bollata come essenzialista (e che sarà però rivisitata a partire dagli Anni Novanta come apertura materialista sul corpo⁶), dall'altra rimarcando il principio di differenza radicale che il femminismo attiva nel mettere in crisi dalle fondamenta il sistema della produzione culturale. Ecco dunque che compito della critica d'arte femminista non potrà essere quello di compilare una "lista delle escluse", o una storia dell'arte opportunamente revisionata, bensì indagare le forme, le metodologie e le strutture della storia dell'arte come pratica ideologica⁷. Del resto, il femminismo non è uno; non corpo unico bensì da declinare al plurale dei molti femminismi, spazio molecolare generativo

3 Solo come orientamento per l'area anglo-americana, cfr. L. Nochlin, *Perché non ci sono state grandi artiste?* (1971), Castelvecchi, Roma 2014; R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, Pantheon Books, New York 1981; G. Pollock, *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Routledge, London-New York 1988; Ead., *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London 1999; T. Gouma-Peterson, P. Matthews, *The Feminist Critique of Art History*, in «The Art Bulletin», 69:3, September 1987, 326-57; H. Reckitt, (a cura di), *Arte e femminismo*, cit.; J. Wark, *Radical Gestures. Feminism and Performance Art in North America*, McGill-Queen's University Press, Montreal 2006.

4 Per una ricostruzione delle posizioni in campo e delle tensioni critiche ho fatto ampio riferimento al saggio di Federica Timeto, *L'arte al femminile. Percorsi e strategie del femminismo nelle arti visive*, in «Studi Culturali», II, n.1, giugno 2005.

5 R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, cit.

6 Vale, a titolo d'esempio, per i lavori di Judy Chicago e Carolee Scheemann.

7 R. Parker, G. Pollock, *Old Mistresses: Women, Art, and Ideology*, cit., p. XXIX.

di differenze in cui di volta in volta si predispongono strategie diverse in complicità con le pratiche, politiche e artistiche. Frutto delle spinte delle soggettività subalterne, colonizzate e *queer* che dalla fine degli anni Novanta dismano l'idea di un'essenza astorica della femminilità e dunque di un soggetto molare del femminismo, la nozione di *geografie* proposta da Griselda Pollock⁸ riconosce l'arte come una pratica sociale complessa, campo di interconnessione tra una molteplicità di relazioni, prassi, dispositivi, scambi sempre spazialmente e materialmente situati. Un approccio posizionale e topologico che recepisce le acquisizioni della politica del posizionamento, proiettando al presente la ricerca di sempre nuove geografie capaci di disallineare e decentrare il paradigma eurocentrico che informa la produzione artistica e la sua ricezione critica, e anche la sua pretesa autonomia. Sul versante della temporalità, la critica femminista si trova a dover rompere il tempo storico della storia dell'arte che mette in ordine e dispone nelle grandi periodizzazioni (modernismo/posmodernismo, etc.). Ancora Pollock associa alle geografie posizionali l'idea di un tempo che si costruisce per via di generazioni, un termine che nel lessico europeo del femminismo di matrice italiana e francese è forse traducibile in quello (più ricco) di *genealogie* formulato da Irigaray e poi ripreso da Braidotti come vera e proprio metodologia critica⁹. Un'indagine sulla temporalità che – passando attraverso il “soggetto imprevisto” di Lonzi e la sua idea di femminismo come “irruzione”, senza programma e fuori dalle linee evolutive del tempo-progresso – può aprirsi alle più recenti prospettive delle *queer temporalities* che interrompono il tempo riproduttivo, ridiscutendo i concetti di utopia e di futuro, e convocando dunque anche nuove metodologie critiche¹⁰.

Il processo creativo scompagina le categorie, e infatti, rileva Peggy Phelan in *Arte e femminismo* (2005), «l'aggettivo “femminista” è spesso rifiutato da artiste la cui opera appare in sintonia con il progetto femminista», sottolineando una certa «opacità critica» di cui soffre il termine¹¹. “Femminista” è connotazione per designare che cosa? Una poetica? Uno stile? Un insieme di pratiche, o una scena artistica? Utilizzato per accorpare insieme poetiche e pratiche eterogenee e distanti sia per prassi creative che per posizionamenti geopolitici, rischia di essere un termine stretto e riduttivo, quando non un'operazione di vero e proprio marketing culturale o addirittura di *pinkwashing*. Ancora una volta, il rischio è quello di un'impostazione astorica e universalizzante, che raduna ciò che fanno artiste in contesti e prospettive differenti sotto l'unico cartello “femminile”, o “femminista”, come se costituissero un gruppo omogeneo. Verso dove dunque orientare la domanda per aprire prospettive più fertili? Un primo punto da rifiutare con convinzione è l'impostazio-

8 G. Pollock, *Generations and Geographies in the Visual Arts: Feminist Readings*, Routledge, New York and London 1996.

9 R. Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli Editore, Roma 1995.

10 Per una panoramica su *queer temporalities* cfr. J.E. Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Futurity*, University of New York Press, New York 2009; J. Halberstam, *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives* (New York: New York University Press, 2005), parzialmente tradotto in italiano in E.A.G. Arfini, C. Lo Iacono (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, Edizioni ETS, Pisa 2012; C. Freccero et al., *Theorizing Queer Temporalities: A Roundtable Discussion*, «GLQ» 13, 2007, 184; S. Watney, *Lo spettacolo dell'AIDS*, in E.A.G. Arfini, C. Lo Iacono (a cura di), *Canone inverso. Antologia di teoria queer*, cit. Per una prima travolgente applicazione in ambito italiano alla scena delle arti live, cfr. S. Tomassini, *Tempo fermo. Danza e performance alla prova dell'impossibile*, Scalpendi, Milano 2018.

11 P. Phelan, Introduzione a H. Reckitt (ed.), *Arte e Femminismo*, cit., p. 18.

ne delle politiche istituzionali della *gender equality*, che riduce il problema a una questione di quote e di quantità della presenza delle donne: il femminismo critico ha liquidato assai presto e con strumenti affilati la falsa questione dell'uguaglianza come equivalenza numerica. Solo nel rovesciamento ironico e provocatorio delle Guerrilla Girls, collettivo di artiste attiviste femministe, questa postura torna in gioco, ma appunto ribaltata come atto poetico e provocatorio, riaprendo e riposizionando questioni lungamente dibattute. Il gruppo nasce a New York in reazione alla mostra *An International Survey of Recent Painting and Sculpture* del 1984, ospitata al MoMA di New York. La collettiva – che aveva come *statement* quello di censire i migliori artisti internazionali negli ambiti della pittura e della scultura – esponeva le opere di 169 autori; di questi, solo 13 erano artiste¹². Quel che interessa qui è la pratica che viene messa in atto: attraverso azioni di poster art che mixano testi e immagini e “denunciano” lo status di privilegio del dispositivo-mostra, il collettivo irrompe nello spazio pubblico, occupando l'arte come campo possibile di agibilità politica e di presa di parola e al tempo stesso segnalandolo come un terreno di conflitto, non neutro. Un'azione, appunto, di guerriglia culturale, che rievoca le modalità di azioni artistiche molto frontali come quelle più recenti di Pussy Riot, di Voina o Chto Delat¹³. Uno degli interventi più iconici è l'affissione dei grandi manifesti murali del 1988 “*Do Women Have to Be Naked to get into the Met. Museum?*” che riporta la scritta “*Less than 5% of the artists in the Modern Art Sections are women, but 85% of the nudes are female*” e, di fianco, la riproduzione del dipinto di Ingres *La grande odalisca*, un classico dell'arte occidentale in cui si può riconoscere esemplarmente all'opera il doppio registro del nudo femminile come *topos* pittorico ricorrente e dell'orientalismo come rappresentazione dell'Altro. Le donne dunque, denunciano le Guerrilla Girls, entrano nel mondo dell'arte non come soggetti parlanti ma come oggetti, corpi rappresentati dallo sguardo maschile erotizzante e esotizzante. Il manifesto-poster parla chiaro: di contro a un'esclusione materiale dalle attività di creazione che riproduce i meccanismi di divisione sessuale del lavoro, vi è un regime di sovra-rappresentazione, e questi due eccessi si sostengono a vicenda. L'arte, visiva in questo caso, funziona come un dispositivo di rappresentazione che *espone* il corpo dell'Altro, in narrazioni egemoniche e sessualizzate: espone *perché* esclude, e viceversa. Il segno dell'azione non è però quello di una rivendicazione che chiede riconoscimento e inclusione, è anzi nel segno della rottura, esplicitamente dichiarata dal testo-manifesto *The Advantages of Being A Woman Artist*¹⁴, ma anche dalla scelta

12 Segnalo, a testimonianza di un ripreso interesse verso questo tipo di pratiche e di immaginari di guerriglia artistica, che lo storico collettivo newyorchese è stato ospite, per la prima volta in Italia, nel maggio 2017 con un intervento nello spazio pubblico durante il Cheap Street Poster Art Festival di Bologna, un progetto nomade e indipendente il cui nucleo operativo è costituito da un collettivo di sei donne. Cfr. www.cheapfestival.it/2017/04/guerrilla-girls-special-project-a-cheap-2017/

13 Tutte non a caso formazioni collettive, a preservare l'anonimato, e tutte appartenenti alla scena artistica e politica moscovita, contesto particolarissimo in cui le azioni hanno avuto ben altre conseguenze per chi vi ha preso parte.

14 Il manifesto del 1988 nella versione italiana stampata e affissa per Cheap Festival: “I vantaggi di essere un'artista donna. Lavorare senza le pressioni del successo. Non dover partecipare alle mostre con gli uomini. Avere un'evasione dal mondo dell'arte grazie alle tue 4 occupazioni precarie. Sapere che la tua carriera può migliorare dopo gli ottanta anni. Essere certa che qualsiasi cosa tu faccia, la tua arte sarà qualificata come femminile. Non essere bloccata come professore ordinario in un posto d'insegnamento. Vedere le tue idee riprese nei lavori degli altri. Avere l'opportunità di scegliere tra carriera e maternità. Non dover asfissiare a causa di quei grossi sigari o dipingere vestita in

di situarsi materialmente *fuori* dalle istituzioni culturali che stanno prendendo di mira. È però soprattutto agita performativamente dalle maschere da gorilla, a cancellare tracce e identità nell'irresistibile divertimento di giocare sull'idea di "*musk-ulinity*", così come i nomi sono nascosti da pseudonimi di artiste morte. Il primate poi, è figurazione ricorrente per il subalterno, animale di confine su cui l'umano traccia il posto del suo dominio, in quel marchio d'inferiorità che passa sulla linea del sesso e della razza – del resto, quanto i discorsi e le retoriche razziste e sessiste ricorrono a metafore legate all'animalità non è necessario sottolineare. Divenire-gorilla nella libera proliferazione di identità anonime e plurali dunque, per destituire il ruolo dell'autore in quanto luogo di identificazione del privilegio bianco e maschile. Nonostante le critiche rivolte alle Guerrilla Girls da gruppi e posizioni più radicali di riprodurre una posizione bianca e sostanzialmente eurocentrica, il loro lavoro tocca molti punti di interesse: critica dell'autorialità come dispositivo patriarcale, pratica del nome collettivo, espressione della dimensione materiale e economica.



Cecilia Bengolea, *Airtight*, 2013, still video, regia di Clara Cullen.

Quello che intendo assumere dunque come presupposto fin da subito operativo è che neanche la messa a tema è un criterio sufficiente, anzi mostra tutta la sua profonda ambivalenza: un lavoro non è femminista perché *parla* delle donne, o perché si occupa di questioni legate alla sessualità o a soggettività genderizzate, *queer* o a vario modo marginalizzate. Quel *parlare di* può avere anzi l'effetto di ridurre ancora una volta ad oggetto le soggettività implicate, finendo con il silenziarle, o col restituirne una narrazione omogenea, o attivando veri e propri meccanismi di appropriazione e cattura, come capita sovente in molta produzione artistica contemporanea. Chi sta parlando qui? An-

////////////////////

alta moda. Avere più tempo per lavorare dopo che il compagno ti ha piantata per una più giovane. Essere inclusa nelle versioni rivedute della storia dell'arte. Non dover subire l'imbarazzo di sentirti chiamare genio. Avere la tua foto nelle riviste d'arte in costume da gorilla".

che nella creazione di narrazioni, immaginari e scritture artistiche può agire quella che Spivak definisce “violenza epistemica” e che riscontra nelle narrazioni dominanti delle analisi storiche¹⁵. Si ripropone così il rischio di riprodurre un criterio astorico e, al contempo, un’ottica eurocentrica che neutralizza geografie e contesti. È dunque necessaria una svolta epistemologica, che escluda approcci di mera inclusione nel canone basati sul riconoscimento e chiami piuttosto in causa un’analisi dei dispositivi stessi di produzione del sapere, come invoca già de Lauretis:

una teoria femminista in quanto tale comincia quando la critica femminista delle formazioni socioculturali (discorsi, forme di rappresentazione, ideologie) diventa consapevole di sé e si volge al proprio interno per interrogare la propria complicità con quelle ideologie: per interrogare il suo stesso corpo eterogeneo di scritture e interpretazioni, i loro presupposti concettuali, le pratiche cui danno luogo e dalle quali emergono¹⁶.

Per interrompere l’idea di una presupposta linearità del rapporto tra arte e femminismo, che il paesaggio statunitense ci restituisce, può essere utile rivolgersi alla particolarità dell’esperienza italiana: il momento inaugurale del femminismo si apre infatti con un conflitto, un taglio che è rimasto aperto e si addensa nel percorso biografico e politico di Carla Lonzi e del gruppo di Rivolta Femminile. È in questa chiave che in *Carla Lonzi. Un’arte della vita*¹⁷ (2018) Giovanna Zapperi rilegge la traiettoria di Lonzi in connessione con alcuni sviluppi del femminismo contemporaneo, aprendo finalmente nuove prospettive critiche. Laddove le narrazioni consolidate danno per acquisita una scissione netta tra la Lonzi critica d’arte e la Lonzi femminista, attraverso letture inedite Zapperi ipotizza al contrario una stretta interconnessione tra questi due momenti affatto separati, bensì comunicanti in un travaso ininterrotto di idee, interrogazioni, nuove aperture, lasciando emergere un groviglio di questioni ancora vive e ambivalenti che corrono tra arte e femminismo. Attraverso questa rilettura, vengono così smantellate le narrazioni monumentalizzanti e cristallizzate che bloccano Lonzi nel passato remoto del femminismo, e di fatto marginalizzano un pensiero invece fortemente innovativo e sperimentale, che ancora interroga il presente. Da qui è possibile dipanare nuove e più potenti genealogie del femminismo italiano, capaci anche di decolonizzare le storicizzazioni egemoniche modellato prevalentemente sulle esperienze del Nord-America. Il rapporto tra arte e femminismo ne esce problematizzato, abitato da tensioni plurali. Riguardo la posizione delle donne nell’arte, Carla Lonzi si esprime in maniera esplicita già nel *Secondo Manifesto di Rivolta Femminile* del 1977 avanzando una critica radicale alla nozione di eguaglianza, a cui contrappone il concetto di differenza come principio produttivo e generativo: «i porsì della donna non implica partecipazione al potere maschile, ma una messa in discussione del concetto di potere»¹⁸. Una presa di distanza dall’idea di eguaglianza formale che

15 G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale. Verso una storia del presente in dissolvenza* (1999), Meltemi, Roma 2004.

16 T. de Lauretis, *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano 1999, pp. 46-47.

17 G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un’arte della vita*, DeriveApprodi, Roma 2017.

18 Gruppo di Rivolta Femminile, *Secondo Manifesto di Rivolta femminile* (1977) in M. G. Chinese, C. Lonzi, M. Lonzi, A. Jaquinta, *La presenza dell’uomo nel femminismo*, Scritti di Rivolta Femminile, Milano 1978, ora in C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, et al., Milano, 2013, p. 14.

segna infatti un tratto caratteristico del femminismo in particolare italiano¹⁹, rispetto ai movimenti di area statunitense, e che produrrà effetti a lungo termine nelle pratiche e delle strategie dei movimenti, soprattutto nel rapporto articolato e complesso con le istituzioni esistenti come le università, i centri di produzione culturale, i musei, le gallerie. È qui che possiamo individuare uno dei nodi storico-politici che influiscono nella minore diffusione in Italia dei *Gender* e *Women Studies* dentro le università, ma che solo a una distaccata capacità di ricostruzione genealogica può apparire come un "ritardo", a fronte del proliferare di nuove istituzionalità autonome delle donne (librerie, case editrici, seminari, gruppi di autoformazione, interventi pedagogici diffusi, consultori etc).



Guerrilla Girls, *Cheap*, 2017, foto di Anna Fabrizi.

////////////////////

19 R. Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli Anni Settanta*, Postmedia Books, Milano 2013, pp. 7-8.

Se è possibile riconoscere un progetto femminista, non è certo quello di inserire una casella tematica sotto il nome di "arte femminista" lasciando intatto il sistema dell'arte, ma piuttosto quello di terremotarne il canone fin dalle radici:

la costruzione "a posteriori" di un canone femminista risponde in realtà soprattutto alle necessità della storia dell'arte, intesa come ambito disciplinare e istituzionale, di assorbire alcune esperienze all'interno dei propri modelli epistemologici. E questo nonostante il fatto che il femminismo abbia contribuito in modo determinante a mettere in crisi proprio quei modelli²⁰.

Un discorso femminista sull'arte equivale all'inesco di dinamiche trasformative, di una lettura conflittuale delle forze in gioco nella produzione culturale e di una radicale riproblematizzazione delle categorie concettuali vigenti. La teorica Nelly Richard, che lavora nell'area latino americana, mette a fuoco l'eccedenza che la critica femminista, assunta come modello di critica culturale, produce smobilitando i paradigmi epistemologici:

La dimensione critico-estetica della cultura che assume il femminismo sfida il riduzionismo socio-politico delle categorie funzionali dell'analisi di genere, combinando una *eccedenza di senso* che suscita sconcerto, crea paradossi e ambivalenze nel sistema univoco, monodimensionale, della razionalità comunicativa²¹.

È un processo che implica saper riconoscere i criteri attraverso cui si attribuisce valore nei differenti sistemi di produzione artistica, attribuzione corredata di miti e narrazioni stratificate, come lo statuto dell'autorialità, il mito dell'artista e della creazione, le forme di identificazione, l'originalità dell'opera, l'invisibilizzazione dei dispositivi materiali che presiedono ai percorsi creativi. Per Zapperi «il mito dell'arte produce relazioni asimmetriche» e «presuppone infatti un soggetto unico che agisce in piena autonomia, mentre sin dall'esperimento di *Autoritratto* Lonzi aveva posto l'accento sulla dimensione relazionale e collettiva di ogni produzione culturale»²². L'arte è il luogo – ancora per Lonzi – in cui le reti di relazioni vengono invisibilizzate e rimosse affinché il mito dell'originalità dell'artista e della sua unicità possa affermarsi²³. Questa *fiction* dell'autore-creatore, in quanto figura autofondante e compiuta in se stesso, è un corollario della figura del Soggetto, e costituisce un elemento cardine della costruzione culturale patriarcale²⁴. Lo statuto dell'opera è dunque terremotato da più fronti, a partire dalla definizione stessa di *performance* come «attività senza opera»²⁵, fino al venir meno della validità della distinzione tra originale e copia, messa in discussione sia nella costruzione eteronormativa dei generi e dei sessi²⁶

////////////////////

20 G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, cit., p. 26.

21 N. Richard, *La critica femminista come modello de crítica cultural*, pubblicato in «Debate Feminista», Vol. 40, ottobre 2009, pp. 75-85, disponibile in italiano su «hotpotatoes» www.hotpotatoes.it/2017/10/12/la-critica-femminista-come-modello-di-critica-culturale/

22 G. Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, cit., p. 243.

23 Ivi, p. 244.

24 Cfr. anche G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, cit., pp.14-15.

25 P. Virno, *Grammatica della moltitudine. Per una analisi delle forme di vita contemporanee*, DeriveApprodi, Roma 2001.

26 J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità* (1990), Laterza, Bari 1990.

che nelle pratiche artistiche. Per Lonzi, questa assunzione si esprime in una pratica di intensa sperimentazione nella scrittura²⁷, travolgendo i codici tradizionali fin da *Autoritratto*, e porterà alle conseguenze radicali di rifiutare il ruolo stesso di critico d'arte in quanto posizione di autorità che riproduce il canone patriarcale – «non voglio fare la Lucy Lippard della situazione»²⁸.

La messa in pratica di una rottura con il canone non può che intrecciarsi con un approccio materialista di analisi dei dispositivi e delle forme produttive: già Nochlin – seppure con i limiti di un'impostazione che può oggi risultare in parte determinista – nell'interrogarsi sul *Perchè non esistono grandi artiste?* aveva chiamato in causa le strutture materiali di produzione artistica e dei saperi che ne definiscono i bordi di inclusione/esclusione. Un lavoro critico che va continuamente aggiornato. Come si è rimodulata nel tempo – e attraverso i diversi femministi – la spinta rivoluzionaria dell'inizio? È possibile rintracciare nelle cartografie del presente, sicuramente più frammentate e diffuse, posizioni e pratiche capaci di produrre un pari impatto trasformativo? È ancora in discussione l'ipotesi di una critica femminista intesa come critica dei saperi o rischia di essere assorbita e addomesticata nella proliferazione disciplinare degli *Studies* (*Cultural Studies*, *Queer Studies*, *Feminist Studies*, etc)? Dove si registrano zone di emersione particolarmente interessanti sul nesso materiale tra pratiche artistiche e pratiche politiche?

Uno strumento straordinariamente produttivo per esplorare questa zona di intersezione tra critica culturale e analisi dello statuto politico dei corpi e delle differenze, è il concetto di *margin* elaborato da bell hooks, scrittrice, studiosa e attivista femminista africana-americana. Nella raccolta di saggi tradotta in italiano con il titolo *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*²⁹, hooks definisce il *margin* come possibile sito di resistenza, come segno «concreto e tangibile»³⁰ (e non metaforico!) dell'emarginazione e dell'esclusione, che rende visibili le ingiustizie spaziali nella materialità che plasma i corpi: è il ghetto nero, l'aldilà dai binari della ferrovia che segna il confine tra la città dei bianchi e i quartieri segregati della comunità africano-americana. Ma il *margin* è anche il luogo simbolico da cui operare una critica dei saperi, uno spazio di apertura radicale in cui prendono forma «pratiche culturali contro-egemoniche»³¹. Con il concetto di *margin* è dunque possibile nominare quel passaggio trasformativo in cui la presa di parola e le narrazioni culturali non si limitano a semplici proposizioni estetiche, ma diventano tutt'uno con i processi di soggettivazione. Collocata in un ambiente dalle precise coor-

27 Vale anche, in un percorso e in un contesto differenti, per Hélène Cixous. Non è irrilevante, nella sperimentazione di scritture di Cixous, la relazione con il lavoro di Ariane Mnouchkine e il Théâtre du Soleil, che si avvia sin dai tempi del GIP - Groupe d'Information sur les Prisons, in cui erano attivi Michel Foucault, Pierre Vidal-Naquet, Jean Marie Domenach, Hélène Cixous, Gilles Deleuze, Jean Genet e molti/e altri intellettuali nei primi anni Settanta. Sarà infatti Cixous a proporre a Foucault di coinvolgere il Théâtre du Soleil in azioni fuori dal carcere, spesso interrotte dall'intervento della polizia. Dal 1980 questa relazione si intensifica, e Cixous diviene *dramaturg* e collaboratrice di lungo corso della compagnia.

28 Così riporta Zapperi riprendendo un'intervista a Suzanne Santoro, in G. Zapperi, *L'arte della vita*, cit., p. 23 nota 3.

29 b. hooks, *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Feltrinelli, Milano 1998.

30 b. hooks, *Feminist Theory: From Margin to Center*, South End Press, Boston 1984.

31 b. hooks, *Elogio del margine*, cit., p. 62.

dinate spaziali, razziali e sessuali, hooks traduce questa esperienza vissuta in un sapere inedito: guardare il centro da quel margine, e conoscerli e saperli decodificare entrambi. Un di più di conoscenza, rispetto ai saperi del dominio bianco, che consente di resistere anche ai processi di assimilazione culturale. La marginalità dunque «è qualcosa di più di un semplice luogo di privazione», è anche sempre un «luogo di radicale possibilità»³². Una modalità di costruire il pensiero, quella di hooks, che entra in una zona di prossimità con le elaborazioni delle sperimentazioni artistiche, segnando dei punti di comunanza: il continuo transito – bidirezionale – tra riflessione sull'esperienza e condizione “accademica”, l'esplorazione delle potenzialità critiche contenute nell'idea di postmoderno, che mette in discussione le gerarchie dei saperi e tra cultura alta e cultura bassa (pur senza assumerne la temporalità), l'opera di dissolvimento dei confini tra le arti, tra le discipline. Come per molte altre – da Audre Lorde a Adrienne Rich, oltre a Lonzi, Cixous, Wittig, fino agli esperimenti testo/testuali di Preciado – anche per bell hook il posizionamento femminista si traduce infatti in una sperimentazione linguistica e stilistica. La scrittura qui è già performativa, è già creazione di differenza, agisce e non descrive, interviene scavando nuovi campi di espressione creativa tra l'arte e il pensiero rompendo i canoni non solo con la critica decostruttiva, ma letteralmente mettendo al mondo altre modalità generative, altri linguaggi. Hooks attinge a memorie familiari e ricostruisce genealogie femminili, rovesciando un racconto di oppressione nella restituzione del ruolo fondamentale che le donne nere hanno avuto nel creare spazi di riappropriazione di sé pur dentro il doppio regime sessista e razzista. Nel saggio che dà il titolo alla raccolta *Elogio al margine*, hooks scrive:

Ho lavorato per cambiare il mio modo di parlare e di scrivere, per incorporare nei miei racconti il senso geografico: non solo dove sono io ora, ma anche da dove vengo, e le molteplici voci presenti in me. Ho affrontato il silenzio e l'incapacità di essere articolata. Quando dico che queste parole scaturiscono dalla sofferenza, mi riferisco alla lotta personale che si conduce per definire la posizione da cui ci si dà voce – lo spazio del teorizzare³³.

Il linguaggio, ci insegna hooks, «è anche un luogo di lotta»³⁴. È una prospettiva straordinariamente fertile, che consente di non rifiutare il discorso sull'estetica in quanto ambito impolitico o di privilegio, ma piuttosto di rivitalizzarlo prendendo le distanze dall'idea di una presunta autonomia e separatezza dell'esperienza artistica. La separazione netta tra cultura e controculture è oggi senz'altro saltata rispetto ai primi anni Novanta in cui hooks scrive, e occorre ricontestualizzare queste letture nei nuovi flussi di produzione *mainstream* dell'industria culturale, per capire come si vanno riconfigurando le strategie e le partecche di discorso più sovversive da un lato e le forme di assorbimento sempre rinnovate del mercato e del riconoscimento istituzionale dall'altro. Ma l'apertura a un progetto di decolonizzazione a partire dalle culture di margine, subalterni, minori – nelle mutevoli forme in cui esse si manifestano e ridefiniscono di volta in volta nei vari contesti – ritengo continui a produrre un'assunzione generativa in un'ottica femminista e postcoloniale.

////////////////////
32 Ivi, p. 68.

33 Ivi, p. 63.

34 *Ibidem*.

Da dove dunque tessere i fili di un'esplorazione femminista della capacità espressiva e generativa dei corpi? Oltre che sul piano delle scritture, dell'espressione e dei linguaggi, è sul piano delle pratiche che il discorso femminista convoca e riconosce azioni capaci di sovvertire i canoni del lavoro artistico e i suoi privilegi, e di farsi campo generativo e affermativo di sistemi relazionali, di strategie di disidentificazione, di epistemologie incarnate di saperi situati che rimettano al centro il primato dell'esperienza, del parlare a partire da sé che sempre implica un posizionamento dentro un corpo singolare e plurale. Un lavoro che è – simultaneamente – estetico e politico, materiale e simbolico, alla ricerca dei soggetti imprevisi che fanno saltare la linea del tempo storico e anche le maglie della teoria, in quella che Halberstam definisce un'arte *queer* del fallimento³⁵. È dentro quest'apertura che bisogna indagare e riformulare le domande per interrogare il presente, pronte ogni volta a riformularne orizzonti e partiture.

////////////////////

35 J. Halberstam, *The Queer Art of Failure*, Duke University Press, Durham 2011.



ISSN 2532-3830



2532-3830-7