© Bordeaux 2019
www.bordeauxedizioni.it

Impaginazione/Plan.ed
www.plan-ed.it

ISBN 978-88-32103-12-0

FEMME

ARTE [EVENTUALMENTE] FEMMINILE

A CURA DI VERONICA MONTANINO
E ANNA MARIA PANZERA

bordeaux

INDICE

9 PREFAZIONE
Giorgio de Finis

INTRODUZIONI

13 Oltre il genere il femminile dell'arte
Veronica Montanino

23 Eventualmente Femminile
Anna Maria Panzera

34 Il corpo delle donne nell'ambito di una esperienza corale
Lori Adragna

38 La verità, vi prego, sulle donne (romane). Casi di manipolazione delle fonti
Anna de Fazio Siciliano

46 Essere–diventata–donna
Simona Caramia

48 Un raccordo di voci di donna
Francesca Giordano

53 INCONTRO PRELIMINARE

LA PELLE DELL'ARTISTA, LO SPAZIO DELL'ARTE

75 Le artiste: corpi gloriosi verso il post-umano
Luisa Valeriani

82 Cosa volere di più?
Carla Subrizi

94 Superfici profonde
Veronica Montanino

ARTE, REAZIONE E RESISTENZA

99 La re/azione dell'arte
Veronica Montanino

102 Sulla parola femminismo
Laura Iamurri

109 Il femminismo come sequenza aperta. Esiste un'arte femminista?
Maria Antonietta Trasforini

118 Arte femminile, arte femminista: uno sguardo oltre l'Occidente
Michela Becchis

MATERIA: TRA APPARIRE SENSIBILE E INTELLIGENZA MANUALE

129 Intorno al Tattilismo: Benedetta, Růžena Zátková e Magamal
Claudia Salaris

139 Materia – sostantivo femminile
Silvia Bordini

LO SPAZIO E L'ARTE: LIMITE E REINVENZIONE

149 Gaia, lo spazio atopico e l'evento
Luisa Valeriani

153 Un museo al maschile è una contraddizione in termini?
Una conversazione tra Cristiana Collu e Giorgio de Finis

165 A proposito di spazio, limite, reinvenzione
Helia Hamedani

ESTETICA ED ESISTENZA

177 Estetica ed esistenza: la doppia ontologia del femminile
Maria Giovanna Musso

188 Estetica ed esistenza: una riflessione alla luce dell'opera di Camille Claudel
Anna Maria Panzera

201 Varvara, Natal'ja e le altre
Michela Becchis

211 Un po' di storia
Veronica Montanino

215 Il femminile come immagine interna
Giovanni Del Missier

AUTORITRATTI

225 Anna Maria Angelucci
229 Elena Bellantoni
233 Sara Bernabucci
237 Flavia Bigi
241 Arianna Bonamore
245 Veronica Botticelli
247 Livia Cannella
251 Gea Casolaro
255 Lucilla Catania
259 Primarosa Cesarini Sforza
263 Lea Contestabile
269 Laura De Lorenzo
273 Kristien De Neve
277 Giovanna De Sanctis

281 Elisabetta Di Sopra
283 Yvonne Ekman
287 Elena Panarella Vimercati Sanseverino – EPVS
291 Stafania Fabrizi
293 Francesca Fini
297 Stefania Galegati
301 Paola Gandolfi
305 Eva Gerd
309 Silvia Giambrone
313 Susanne Kessler
317 Micaela Lattanzio
321 Chiara Lecca
325 Emanuela Lena
329 Ria Lussi
333 Nora Lux
337 Federica Luzzi
341 Rita Mandolini
343 Florencia Martinez
349 Emanuela Mastria
353 Maren Marie Mathiesen
357 Daniela Monaci
361 Veronica Montanino
367 Simona Morgantini
371 Alessandra Mosca Amapola
375 Chiara Mu
379 Elly Nagaoka
383 Elena Nonnis
385 Laura Palmieri
389 Francesca Paquali
393 Daniela Perego
395 Luana Perilli
397 Valentina Piccinni
401 Pamela Pintus
405 Francesca Romana Pinzari
409 Monika Pirone – MK
413 Paola Romoli Venturi
417 Virginia Ryan
421 Barbara Salvucci
425 Suzanne Santoro
431 Donatella Spaziani
435 Ivana Spinelli
437 Silvia Stucky
441 Stella Tasca
445 Patrizia Trevisi
449 Chiara Valentini

453 Delphine Valli
455 Sabrina Ventrella

457 APPENDICI
465 Bibliografia generale

V

ESTETICA ED ESISTENZA

ESTETICA ED ESISTENZA: LA DOPPIA ONTOLOGIA DEL FEMMINILE

Maria Giovanna Musso

La ricerca sulla specificità [eventuale] dell'arte al femminile, arrivata oggi al suo quinto appuntamento; oltre all'intento di "mappare" le artiste presenti a Roma, si è posta fin da subito un obiettivo ben più ambizioso: quello di comprendere in cosa consista l'eventuale specificità femminile nell'arte (eventuale, appunto, perché oggetto della ricerca) e in che modo il rapporto fra donne e arte si sia modificato nel tempo.

Che il rapporto fra donne e arte si sia modificato radicalmente nel tempo è un'evidenza incontestabile. Anche se può sembrare noioso ribadirlo, le donne storicamente sono state escluse dalla produzione artistica. E quando non escluse sono state rigettate o emarginate. Quando non sono state emarginate sono state ignorate, i loro nomi cancellati, la loro opera sotterrata sotto una spessa coltre di oblio fino a scomparire quasi del tutto dalla memoria storica[1].

Ancora fino agli anni Sessanta e Settanta del Novecento, quelle che oggi consideriamo grandi artiste e maestre indiscusse dell'arte contemporanea erano pochissime e spesso misconosciute. Louise Bourgeois è stata "scoperta" solo dopo i 70 anni; Carol Rama a Torino era considerata niente più che un personaggio eccentrico e la sua fama è cresciuta solo dopo l'incontro con Man Ray; Marisa Merz, protagonista dell'arte povera è stata a lungo ignorata e incompresa, schiacciata dall'ombra del marito, e solo negli anni Ottanta e Novanta è stata riscoperta e apprezzata. L'elenco potrebbe continuare.

Solo negli ultimi decenni, attraverso un'operazione di "scavo" quasi archeologico fatto con rigore e pazienza, è stato possibile evidenziare la presenza e il ruolo che le donne artiste hanno avuto nella storia, malgrado tutti gli impedimenti e le rimozioni.

---

[1] Cfr. fra gli altri *Lea Vergine, L'altra metà dell'avanguardia 1910-1940. Pittrici e scultrici nei movimenti delle avanguardie storiche*, Mazzotta, Milano, 1980; Whitney Chadwick , *Women, Art, and Society*, Thames & Hudson, London, 2012.

Al di là del senso di ingiustizia e di sconcerto che genera questa constatazione, si tratta di un fenomeno sociale e artistico di grande rilievo su cui c'è ancora molto da indagare anche alla luce degli sviluppi più recenti che mostrano una incontrovertibile inversione di tendenza.
Negli ultimi decenni, infatti, il numero delle donne artiste è diventato consistente e la loro presenza non è più marginale. Ancora fino al 2010 una grande mostra sull'arte delle donne intitolata *Elles*[2], realizzata al Beaubourg di Parigi, si interrogava su quello che le *Guerrilla Girls* avevano fatto diventare un potente interrogativo artistico e sociale: «Com'è possibile che solo il 5% delle opere conservate o presentate nei musei sia di artiste donne, mentre più dell'80% dei soggetti rappresentati consiste di nudi femminili?». Oggi, dopo meno di un decennio, alla Tate Gallery di Londra su 800 opere di 300 artisti la presenza femminile è passata dal 17% al 50%, come ha dichiarato recentemente la direttrice Frances Morris. Dagli anni Ottanta in poi, inoltre, anche la presenza di curatrici, critiche, galleriste, direttrici di museo e studiose è in costante crescita, tanto da far parlare di "femminilizzazione dell'arte". Persino l'attenzione del mercato all'opera delle donne è un fatto conclamato e l'edizione del 2018 di *Frieze London* è dedicata alle donne artiste «che hanno sfidato il mercato dominato dagli uomini»[3].
Lo smottamento creato dall'irruzione delle donne nell'arte (e in altri ambiti di prestigio sociale) è uno dei fenomeni sociali più interessanti e radicali del nostro tempo. Le donne sono ormai un fenomeno di moda e l'essere una donna artista quasi non costituisce più un *handicap* (sebbene ancora qualche anno fa un grande artista come Georg Baselitz abbia dichiarato: «Frauen malen nicht so gut»[4]. Le donne non dipingono granché bene).
Alla luce di quello che oggi conosciamo del fenomeno, oltre alla domanda posta da Linda Nochlin negli anni Settanta – «perché non ci sono state grandi artiste nella storia?» – ci si dovrebbe chiedere: com'è stato possibile ignorare così a lungo e con tanta facilità l'esistenza e l'opera di un così grande numero di artiste (più o meno grandi)? E poi: cosa sta succedendo oggi, dato che il numero delle artiste è ampiamente cresciuto ed essere una donna artista non implica necessariamente uno svantaggio?
Ma veniamo al tema di questa riflessione: come si declina il rapporto fra esistenza ed estetica nell'arte delle donne?

---

[2] *Elles – Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne*, 27 maggio 2009 – 21 febbraio 2011, a cura del Mnam/Cci e di Camille Morineau, Musée – Centre Pompidou, Parigi.
[3] Dal comunicato stampa dell'esposizione, sezione *Social Work*.
[4] Intervista di "Der Spiegel" a George Baselitz, 21/01/2013; http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-90638333.html.

La continua ri-tematizzazione del rapporto fra estetica ed esistenza è stata – ed è tuttora – uno dei principali epicentri da cui si originano cambiamenti radicali nella pratica e nella riflessività artistica. Alla riformulazione di tale rapporto hanno contribuito, oltre alle Avanguardie storiche e ad alcune correnti artistiche della seconda metà del '900, anche l'opera e il pensiero delle artiste che – all'interno e al di fuori di quei movimenti – non hanno mai smesso di intrecciare estetica ed esistenza in forme e modi inusuali e talvolta radicali, proprio in ragione del loro status di "aliene" al mondo dell'arte, spesso "ospiti" passeggere – in veste di muse, compagne e amanti – alle prese con un contesto ostile, creato a immagine e somiglianza degli uomini. Anche perché dentro il binomio "estetica ed esistenza" riecheggia, in effetti, un altro binomio, più consueto e ricorrente: quello fra arte e vita. Sebbene il perimetro semantico dei termini (e dei binomi) in questione non coincida per ampiezza e sfumature, le loro implicazioni generali si sovrappongono e, soprattutto, i due binomi mantengono storicamente una struttura oppositiva che rimanda a un analogo dissidio: l'esistenza si oppone all'estetica come l'arte si oppone alla vita. Semplificando, possiamo dire che esistenza e vita – identificate prevalentemente con la sfera della quotidianità, con le routine e le certezze del "mondo dato per scontato" – si oppongono all'estetica e all'arte, dimensioni innervate invece nella sfera del sensibile (*aisthesis*), che ruotano intorno all'idea di bellezza, al piacere, alle emozioni e all'eros. L'arte inoltre, in maniera più specifica, è divenuta nella modernità (almeno nell'accezione kantiana) il luogo di una finalità senza scopo, la dimensione dell'umano che più si allontana dall'utile e dalla sfera prosaica dell'esistenza (sebbene, come sappiamo, non sia immune dalla logica del mercato né dalla politica).

Da qui il divorzio fra arte e vita e l'antagonismo fra esistenza ed estetica. Ma tale antagonismo è un portato della storia occidentale. Non solo non appartiene a tutte le culture ma non si ritrova neanche in tutte le epoche storiche. Nell'arte preistorica non c'è questa opposizione, le funzioni rituali o religiose dell'arte nei contesti premoderni sono il segno di una fondamentale connessione e di un costante travaso di elementi sociali, esistenziali ed estetici in forme e pratiche specifiche in cui si mescolano esistenza e dimensione estetica; la nozione di arte nell'antica Grecia include i manufatti dell'artigianato e c'è una profonda compenetrazione di arte e religiosità nel Medioevo e una ricorrente saldatura tra arte e potere. Più in generale le connessioni tra arte e politica, arte e mercato, arte e vita, diversamente articolate in varie epoche storiche, inducono a pensare che l'arte non è un'espressione della creatività individuale discosta dalla vita, dalla politica, dalla religione, dalla spiri-

tualità ecc. ma, al contrario, è sempre profondamente intessuta con le altre sfere dell'esistenza (anche se la propria autonomia e il proprio statuto di sfera "separata" sono diventati prioritari nella Modernità)[5].
L'autonomizzazione dell'arte e della sfera estetica[6] è dunque un prodotto della differenziazione sociale portata a compimento nella Modernità, e su di essa si reggono tuttora le istituzioni culturali e artistiche. Il fatto che il muro divisorio fra estetica ed esistenza sia frutto di contingenze culturali e storiche è una delle ragioni per cui esso è stato ed è continuamente ri-tematizzato sia nella pratica e nella riflessività artistica sia nell'esperienza sociale: si pensi ai fenomeni di estetizzazione della politica e di politicizzazione dell'arte[7] o allo sconvolgimento dei confini fra arte e vita operato dalle Avanguardie storiche e dalle altre correnti artistiche della seconda metà del '900. In particolare il Futurismo e il Surrealismo, con la loro visione tecnico-politica dell'arte ne hanno fatto un'arma diretta allo scardinamento delle convezioni sociali[8]. Altre correnti più recenti – dagli anni Sessanta in poi – si sono impegnate a ritessere questo rapporto tentando di recuperare la vita attraverso l'arte. È il caso dei situazionisti e del movimento Fluxus, ma anche del New Dada e della Pop Art, che traggono dalla vita quotidiana e dalla comunicazione stimoli e strumenti creativi coinvolgendo i comportamenti, i costumi e la moda, muovendosi «between art and life», secondo le parole di Rauschenberg[9].
Se dunque il costante rimescolamento nei rapporti fra arte e vita è un fenomeno ricorrente, e si esprime massicciamente nel lavoro delle Avanguardie artistiche del Novecento, in che modo le artiste hanno operato sul margine fra estetica ed esistenza? Sappiamo per certo che esse hanno attraversato i territori della marginalità e della pazzia, la condanna all'esclusione e alla subalternità anche all'interno dei movimenti di avanguardia, spesso accostate a grandi maestri di cui subivano l'ombra, o a cui immolavano le loro vite[10].

---

[5] Questa contessitura è poi particolarmente evidente per la musica e la danza, arti in cui il corpo è il protagonista principale. Gli studi degli antropologi sono illuminanti in proposito. Cfr. fra gli altri Alfred Radcliffe-Brown (1922), *The Andaman Islanders*, Cambridge University Press 2013; Marcel Mauss, (1923-24), *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Einaudi, Torino, 2002.
[6] Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L' amore dell'arte: le leggi della diffusione culturale; i musei d'arte europei e il loro pubblico*, Guaraldi, Rimini, 1972.
[7] Walter Benjamin (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, tr. di E. Filippini, Einaudi, Torino,1966.
[8] Maurizio Calvesi, *Il Futurismo*, Milano, Fabbri Editori, 1970; idem, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Laterza, Roma-Bari, 2001.
[9] Dichiarazione di Robert Rauschenberg, 1959, riportata da più fonti.
[10] Ne parla Lea Vergine nel testo già citato, confermando come spesso le artiste, pur essendo «sperimentatrici geniali», e «infaticabili promotrici di cultura», siano state costrette a vivere nell'ombra

Ma hanno avuto un ruolo fondamentale, specie se si adotta una prospettiva storica. Quali traiettorie concettuali, estetiche e politiche sono state originate da quei cambiamenti e come si configura il rapporto tra arte e vita, e tra donne e arte nella contemporaneità?

Alla luce degli studi più recenti sul ruolo e la posizione delle donne nella storia dell'arte[11], nei movimenti d'avanguardia[12], e poi nella temperie artistica degli ultimi decenni[13], si può dire che esse hanno dato un contributo decisivo sia alla riconfigurazione del rapporto tra estetica ed esistenza in termini storici – contribuendo cioè a svelare il carattere sociale e politico del binomio estetica-esistenza – sia a un sostanziale sovvertimento delle coordinate generali entro cui si collocano l'arte e la vita in una prospettiva trans-storica, una prospettiva che fra l'altro intercetta la variabile di genere in quanto connotato decisivo del fare arte e dello stare al mondo. Le artiste, in sostanza, hanno radicalizzato ulteriormente quello che le Avanguardie storiche cercavano di compiere quando provavano a fare debordare l'arte nella vita. Ma più che cercare "un'espansione crescente dell'arte nella vita", esse hanno operato per "un'espansione della vita nell'arte". Mentre per i movimenti d'avanguardia si trattava di recuperare la vita attraverso l'arte, per le artiste si trattava di arrivare all'arte attraverso la vita, non rimuovendola, non rinnegandola, né colonizzandola con gli strumenti dell'arte, ma attraversandola anche nelle sue pieghe più nascoste e dolorose per farne scaturire l'opera. Se per Fluxus «l'arte è quella cosa che rende la vita più interessante dell'arte» – secondo l'espressione di Robert Filiou – per le artiste che hanno guardato al mondo e all'arte con "occhi di donna" non è l'arte che si dissolve nella vita ma è il cuore segreto dell'esistenza a divenire un territorio da cui fare scaturire l'opera.

Molte artiste, dagli anni Settanta in poi, hanno fatto dell'esistenza (femminile) uno

---

dei loro colleghi e addirittura a diventare pazze, proprio perché «avevano attraversato la pazzia del mondo» (p. 16).

[11] W. Chadwick , *Women, Art, and Society*, cit.

[12] Cfr. fra gli altri Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio. Body art e storie simili*, Prearo editore, Milano, 1974; idem, *La vita, forse l'arte*, Archinto, Milano, 2014; Giancarlo Carpi, *Futuriste: letteratura, arte, vita*, Castelvecchi, Roma, 2009; Mirella Bentivoglio, *Dalla parola al simbolo*, catalogo della mostra a cura di M. G. Tolomeo, R. Barilli, Palazzo delle Esposizioni di Roma, 10 – 28 ottobre 1996, De Luca, Roma, 1996; Mirella Bentivoglio – Franca Zoccoli, *Le futuriste italiane nelle arti visive*, De Luca, Roma, 2016; Claudia Salaris, *Le futuriste: donne e letteratura d'avanguardia in Italia*, 1909-1944, Edizioni delle donne, Milano, 1982.

[13] Laura Iamurri – Sabrina Spinazzè, *L' arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Meltemi, Milano, 2001; Anna Detheridge, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Einaudi, Torino, 2012; idem, *Inclusione culturale e diritto di cittadinanza nell'Italia contemporanea*, in *Economia della Cultura*, Il Mulino, Bologna, 2012, pp. 449-452; Carla Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmedia Books, Milano, 2012.

strumento di espressione artistica mettendo al centro della loro opera temi e contenuti della vita (intesa come *Zoe*, e non soltanto come *Bios*), partendo dalla specificità del femminile, dall'essere corpo, vita, amore, dolore, e integrando nell'espressione artistica il tema delle relazioni affettive e della cura, cioè accogliendo e trasformando criticamente i significati attribuiti al femminile in un'accezione inedita e rivoluzionaria.
Si pensi solo alle differenze rinvenibili nella Body art declinata al femminile e al maschile[14].
Soprattutto dagli anni Settanta in poi, in concomitanza con l'affermarsi delle istanze femministe, le artiste hanno celebrato il vissuto e il corpo come strumenti del linguaggio artistico, privilegiando gli aspetti più scabrosi dell'esistenza, evidenziando le fallacie del divorzio fra arte e vita, tra pubblico e privato e mostrando la storicità e il valore politico delle "partizioni del sensibile"[15]. Esse hanno fatto della propria esistenza il centro dell'agire estetico intervenendo sulle trasformazioni sociali attraverso l'esistenza e la creatività. Com'è stato rilevato, esse «anziché rivendicare semplicemente una nuova relazione fra arte e vita, hanno intrecciato arte e vita in maniera inedita e imprevista»[16].
Esemplificative a questo proposito sono le opere di Louise Bourgeois o anche quelle di Martha Rosler (*Semiotics of the Kitchen* del 1975) (fig.1) o la *Maintenance Art* di Mierle Laderman Ukeles (fig.2). Quest'ultima nel 1969 è diventato un Manifesto in aperta opposizione a quelli delle Avanguardie storiche. In esso si propone un istinto di vita («the life instinct: unification, the ethernal return, the perpetuation and the maintenance of the species») collegato all'arte di curare e mantenere anziché a quella di "inventare" e "creare, in alternativa all'istinto di morte" («the death instinct: separation, individuality»)[17].

---

[14] Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio*, cit.; Maria Giovanna Musso, premessa a L. Adragna (a cura di) *Il corpo delle donne*, Insideartautori, Roma, 2018.
[15] Jacques Rancière (2000), *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, DeriveApprodi, Roma, 2016.
[16] C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo*, cit., p. 176. La citazione è riferita al lavoro di Ukeles, ma io credo possa estendersi a molte altre donne artiste e non solo a quelle degli anni Ottanta.
[17] Mierle Laderman Ukeles, *Manifesto for Maintenance Art*, 1969, in https://www.arnolfini.org.uk/blog/manifesto-for-maintenance-art-1969. Scrive la Ukeles: «A un certo punto ho iniziato a guardare il ruolo della casalinga in modo diverso, come una figura che mi offriva una nuova prospettiva, libera da tutti i criteri convenzionali. Sono un'artista. Sono una donna. Sono una moglie. Sono una madre. Lavo, pulisco, cucino e mi prendo cura di tutto, in casa. Nel contempo faccio arte, ma in separata sede. Ma da adesso in poi, io farò le stesse cose di sempre, mettendole in mostra come arte, per accrescere la coscienza collettiva e stimolare una riflessione», in C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo*, cit., p. 175.

fig.1

fig.2

fig.3

La presenza nel panorama contemporaneo di un numero così consistente di artiste cosa ci dice sulla "eventuale" specificità femminile nell'arte? È anche possibile che la numerosità delle artiste non abbia nulla a che vedere con la specificità dell'arte "al femminile". La loro affermazione nel mondo dell'arte potrebbe significare semplicemente – com'è stato rilevato – «che le donne sono persone in grado di padroneggiare e ulteriormente elaborare i segni (dell'immaginario maschile) che si sono depositati nel tempo, in quello straordinario contenitore che tutti chiamiamo Storia dell'Arte»[18] (fig. 3). La presenza di così tante donne artiste è certamente una novità storica – a cui il movimento femminista ha dato un impulso fondamentale – ma può non essere di alcun rilievo nella determinazione di una specificità del femminile nell'arte. Tale specificità – se mai esiste – andrebbe ricercata prima ancora che nel numero delle artiste riconosciute, nella specificità delle forme, dei significati e del linguaggio, nella diversità di temi e dei contenuti dell'immaginario declinati nell'arte delle donne[19].

Da questo punto di vista c'è uno spartiacque che non può essere ignorato: gli anni Settanta. Questi sono stati, come sappiamo, un punto di svolta per l'arte delle donne, in cui sono venuti a compimento i germogli e le tensioni in essere nei movimenti d'avanguardia. Le donne artiste in quegli anni, spesso integrando le istanze del femminismo militante, non solo hanno contribuito a rivedere e rimodulare la relazione con le tecniche e i materiali, ma sono riuscite a fare dell'arte uno strumento di trasformazione della vita. Con le loro opere hanno inciso sulla "partizione del sensibile" in termini radicali ben più radicali rispetto ai loro colleghi uomini, proprio perché hanno scavato e sovvertito quella linea invisibile che segna il territorio e i confini sottostanti alla sfera estetica e all'esistenza, intervenendo su una cesura storicamente determinata, in cui il "sensibile", caratteristica comune a tutti gli esseri viventi, viene ripartito politicamente a seconda della posizione, dei tempi, del modo in cui si accede a certe competenze, a certe possibilità di azione[20]. In questa partizione, in quel "margine sottile", l'opera delle artiste interviene a ridefinire non soltanto la "normale" ripartizione fra estetica ed esperienza ma anche il tradizionale rapporto tra la politica e l'esistenza, tra il pubblico e privato, tra gli

---

[18] Marcella Campagnano, *L'invenzione del femminile*, paper on line http://www.poliscritture.it/vecchio_sito/index.php?option=com_content&view=article&id=93:marcella-campagnano-linvenzione-del-femminile&catid=4:ultime-notizie&Itemid=8. *L'Invention du feminine: ruoli 1974-1981* venne pubblicato per la prima volta nel suo libro *Donne Immagini*, Mozzi Editore, Milano, 1976.

[19] Si tratta di un tema che già da qualche tempo è stato posto all'attenzione delle studiose in tutta la sua complessità, ad esempio da Annemarie Sauzeau Boetti, *L'altra creatività*, in "Data", 16-17, giugno 1975, pp. 54-58.

[20] Jacques Rancière, *La partizione del sensibile*, cit.

uomini e le donne, tra la violenza e il potere, fra la vita e la morte. Nella sua apparente semplicità e immediatezza lo slogan femminista «il privato è politico» è forse quello che ha contribuito a sconvolgere più profondamente l'esistenza e il modo di raccontarsi, la creazione artistica e la politica in generale, il ruolo delle donne e quello degli uomini, il loro modo di stare al mondo[21]. La ricerca su questi temi è ancora in atto, e va al di là della semplice rivendicazione di diritti. Essa costituisce l'avvio di un profondo cambiamento di sé e del mondo insieme, attraverso la costruzione lenta e faticosa di una nuova e diversa capacità di esistere delle donne (e dunque degli uomini) anche attraverso la creazione artistica.
L'intreccio tra estetica ed esistenza è perciò non solo uno dei nodi peculiari nell'espressione artistica delle donne da sempre, ma è quello in cui forse si è espressa con maggiore impeto la potenza artistica del femminile.
In qualche modo già le cosiddette "arti minori" o "arti femminili" erano anch'esse una testimonianza del fatto che fra arte e vita, estetica ed esperienza, i confini non sono mai stati molto netti. Ma lo specifico dell'arte delle donne (specie negli anni Settanta) è stato quello di operare a partire da se stesse, dal proprio vissuto, dalla dimensione privata e affettiva, dal corpo, dalla sessualità per farne materia artistica ed agire nella vita. A questa svolta esse hanno contribuito spesso con l'uso di mezzi non tradizionali e scegliendo di privilegiare il proprio habitat (la casa, l'orto, lo spazio intimo, l'affettività) rispetto allo spazio pubblico, o meglio facendo dello spazio intimo e privato uno spazio "pubblico" di ridefinizione del senso. Oggetti della quotidianità e materiali di recupero (Evelyn Lasud, Mona Hatoum, ad esempio) trasfigurati in oggetti artistici, il corpo in tutte le sue sfaccettature materiali e simboliche, nella sua carnalità e nella sua sacralità (nei lavori di Carole Schneeman, Nancy Spero, Suzanne Santoro, ad esempio), la malattia e il dolore, l'amore, le relazioni familiari (Rebecca Horn, Louise Bourgeois, o Elisabetta di Sopra), la vulnerabilità e fragilità, la nascita, il parto e la maternità (si pensi ad Amalia dal Ponte), la violenza di genere (Ana Mendieta, Regina Josè Galindo, Elina Chauvet, Teresa Margolles), la morte (Gina Pane, Marina Abramović). Il repertorio dell'arte al femminile è composto da temi e oggetti della vita e della quotidianità che pur non essendo "nuovi" come materiale artistico trovano altri significati e un diverso senso all'interno della nuova configurazione in cui le colloca lo sguardo femminile.
La specificità dell'arte delle donne (a questo punto mi sembra di poter dire che esiste) non deriva dall'adozione di nuove tecniche, o di nuovi strumenti del linguag-

[21] Dal punto di vista degli effetti sociali l'eco di quel rivolgimento è ancora oggi rinvenibile non solo nei movimenti come *MeToo*, ma anche in tutta una serie di conquiste legislative sulla parità di genere e contro la violenza sulle donne.

gio artistico. E neppure semplicemente dal fatto di introdurre il corpo, l'azione o la performance nell'arte, poiché tali elementi erano già patrimonio corrente dell'arte contemporanea (ci avevano già pensato i dadaisti, Marcel Duchamp in particolare, e l'azionismo austriaco[22]). Sono nuovi invece i significati e le configurazioni che tali elementi assumono nell'opera delle artiste una volta inseriti in una cornice di critica radicale dell'ordine sociale ed esistenziale in cui si situano.

Le artiste «hanno reso l'arte uno strumento di azione della propria vita»[23] mostrando la grande trama che collega il privato e il pubblico, l'arte e la vita, la visibilità (di alcuni) e l'invisibilità (di alcune), la produzione e la riproduzione, le connotazioni acquisite del corpo (femminile) con le proiezioni del desiderio maschile e i suoi significati all'interno del dominio patriarcale. Con le loro opere hanno contribuito a fare uscire il femminile dalla tana domestica o dal palco dell'intrattenimento e del godimento estetico (maschile) permettendogli di irrompere sulla scena dell'arte, riconfigurando quella che fino a quel momento era una frattura insanabile e composta da più dimensioni sovrapposte: fra pubblico e privato, fra maschile e femminile, fra arte e vita.

Il noto slogan femminista: «il privato è politico» è stato un colpo d'ascia sferrato alle consuetudini e alle rappresentazioni sociali, che ha squarciato l'edifico sociale e il suo immaginario in uno dei suoi capisaldi, quello che separa il maschile e il femminile, in quel punto preciso in cui la partitura del sensibile fornisce una rappresentazione rassicurante e "naturale" di ciò che è in realtà un atto di esclusione e di dominio.

Veniva così inferto un colpo mortale al pilastro principale dell'esistenza sociale che è (era) nella scissione fra sfera domestica e riproduttiva (in cui erano confinate le donne) e sfera politica, estetica e produttiva (da sempre appannaggio degli uomini). La consapevolezza della non naturalità e della non neutralità di tale separazione ha permesso alle donne, tutte, e non solo alle artiste, di riconoscere e di riconoscersi in una condizione storica di discriminazione, di sofferenza e di marginalità che non avevano nulla di ovvio, nulla di giusto e nulla di eterno. E insieme a quella consapevolezza sono sorte la necessità di ripensarla e ribaltarla, traducendola in una *quête* profonda, in un nuovo immaginario che andava al di là di una semplice richiesta o rivendicazione di diritti e di emancipazione, ma costituiva l'avvio di un profondo cambiamento di sé e del mondo, la costruzione faticosa e lenta di una nuova e diversa capacità di esistere attraverso la creazione estetica e la creatività applicata all'esistenza.

---

[22] Cfr. L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, cit.
[23] C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo*, cit., p. 10.

Se vogliamo perciò tentare di rispondere alla domanda di ricerca che ha dato origine a questi incontri di riflessione, cioè se esista una specificità del femminile nell'arte, dobbiamo tenere conto di questi elementi. Direi che su questa base si possono già accennare delle risposte. La mia risposta è che *l'arte non ha genere, ma gli artisti sì*. Il fatto che l'arte sia l'espressione della creatività umana che più di ogni altra necessita dell'integrazione (ben riuscita) del femminile e del maschile, e che la scintilla della creazione artistica non possa generarsi senza che vi sia un qualche punto di congiunzione fra le due dimensioni, non vuol dire che non esista una specificità del femminile nell'arte. Tale specificità è incarnata nell'esistenza e questa è socialmente condizionata, poiché passa per l'esperienza, per il corpo e la sua storia. Essa è al tempo stesso definita dallo sguardo e dalla postura esistenziale ed estetica, anch'essa storica e profondamente connessa all'avere un corpo sessuato, col suo corredo di significati e di possibilità. L'arte, sebbene sia una pratica per certi versi "separata" dal resto dell'esistenza – che attinge cioè a universi non riducibili a quelli della vita quotidiana – non si produce in un vuoto esistenziale. Essa è (anche) il risultato di pratiche sociali, culturali, storiche, di uno sguardo incarnato e situato in cui la condizione di genere agisce come primo determinante e discrimine. La specificità in questione è dovuta al fatto che – e questo è l'aspetto su cui la mia personale ricerca si sta sempre più focalizzando – le donne in generale, e le artiste in particolare, sono esseri caratterizzati da una doppia ontologia: quella di generatrici di vita e quella di creatrici di opere. Generare e creare sono due modi dell'essere femminile che possono integrarsi, confliggere o annullarsi reciprocamente e ciò dipende dalle condizioni storico-sociali in cui tali modi si danno, dai loro significati e dai loro sviluppi contestuali. Ma sono e restano (fino a quando le trasformazioni "tecnomutatiche" in atto lo consentiranno) due "modi" peculiari, esclusivi, dell'essere donna e artista. Forse è proprio in questa doppia ontologia del femminile che va individuata l'origine da cui sprigiona la potenza e la specificità del femminile nell'arte e, al tempo stesso, la ragione della più colossale e diffusa forma di rigetto e occultamento a cui le donne artiste sono state esposte.

Finito di stampare nel mese di marzo 2019
presso 360gradi – Roma