

Segni eccentrici

DWF

2009, 3-4 (83-84)

SOMMARIO

3 Nota editoriale

Rachele Muzio

MATERIA

5 Arte come esperienza. Arte come relazione.

Lo spazio dell'opera per Marisa Merz e per Rachel Whiteread

Maria Vinella

20 *Marchandise. Il farsi dell'inconsumabile*

Lara Ge e Cloé Anturia

29 Per un teatro vivente

Barbara Della Polla

38 Perché gli uomini non piangono

Fabrizia Di Stefano

51 The International Museum of Women.

Un nuovo spazio per le donne

Elizabeth L. Colton e Karen M. Offen

POLIEDRA

64 Corpografie in scena

Nadia Setti

76 Orlan: *femina fabra*

Silvana Pantalone, presentazione di *Michela Fusaschi*

94 Oggi è ogni giorno

Nadia Augustoni

SELECTA

95 Recensioni e schede / Masi, Buonauro, Di Martino, Giovannoni

106 Abstract

108 Le autrici



nota editoriale

Rachele Muzio

Nel percorso intrapreso quest'anno, che in "Invenzioni quotidiane" ci ha visto mettere al centro della riflessione "la materialità delle nostre vite, il difficile equilibrio con cui teniamo in bilico tutti i pesi [...] tramite uno scarto possibile di invenzione" (Stella), e in "I giorni dell'ira. Donne e figure della violenza" ha "preso come punto di partenza – a contropiede con la manipolazione a uso securitario della figura della donna-oggetto di violenza – il rapporto attivo tra donne e violenza" (Giardini e Schiavon), seguiamo in questo numero a indagare l'agire delle donne in una realtà soggetta a codificazioni così infeltrite da stare strette.

Lasciamo che siano i loro segni eccentrici a parlare di questo, segni che scardinano il senso comune, i generi, il tempo, creano nuove pratiche, aprono possibilità di trasformazione del reale, riescono a dare vita a nuovi spazi pubblici, compiendo nuovi "reati di aggiunta e mutamento" – nel senso di "aggiunta [...] di mondo al mondo, aggiunta che lo modifica, ne altera potentemente il profilo e le leggi, e si esprime come profonda capacità trasformativa" (Farnetti in *DWF*, nn. 2-3, 2005).

Una capacità trasformativa che passa attraverso le opere di Marisa Merz e Rachel Whiteread – entrambe artiste che interrogano e sfidano i canoni riconosciuti di fruizione dell'opera d'arte, che "adattano l'arte alla vita e non viceversa". Per entrambe, "persa la lettura testuale, gli oggetti ne acquistano una metaforica che ri-costruisce una realtà altra, una identità diversa, un senso differente", come scrive Maria Vinella illustrando il loro lavoro, certamente diverso nelle forme che assume e nei materiali che utilizza, ma accomunabile per spinta inno-

vativa e per la loro concezione della “misura estetica dello spazio [...] intesa come dimensione del corpo fisico e mentale, e delle sue relazioni esistenziali” .

Riplasmare i margini della fruizione codificata e scardinare i generi è quello che fanno Lara Ge e Cloé Anturia quando spediscono in pacchi postali le parti del loro *corpo di traduzione*. Corpo “creato con materiali di scarto, ovatta da imbottitura, fili di cotone, impunture e gradazioni di colori, *métissages*, pelle, suture, cicatrici di un attraversamento costante di confini”, corpo di traduzione “perché si autotraduce da un genere all’altro senza risolversi, circola al di là dei blocchi territoriali imposti tra e sui corpi, circoscritti dai confini linguistici della e nella Nazione”.

I segni eccentrici delle donne si spingono fino al campo delicato e controverso della percezione altra della realtà e del proprio corpo che il sistema sociale post basagliano tende a riportare nei rassicuranti recinti della normalità attraverso la medicalizzazione e la scienza (quanto esatta?) della psichiatria. Ma dove inizia e dove finisce la normalità? Non sarà piuttosto che ci mancano ancora le parole per nominare queste realtà altre? Lo abbiamo chiesto a Barbara Della Polla – che ha voluto come attrici con regolare contratto per il suo spettacolo *Sconfinamenti* le donne del Centro Salute Mentale di Trieste – e a Fabrizia Di Stefano – che ci parla del tempo in itinere della transessuale, della “trasgressora” involontaria e di “un’identità nuova che si ribella contro le identificazioni ereditate”.

Infine ci è sembrato che un museo virtuale che ha come obiettivo quello di dare voce e forza alle donne facendo leva sul tempo e sullo spazio aperti di internet fosse un esempio tangibile di quello che le donne riescono a fare agendo sulla realtà anziché essendone agite. Il museo in questione è l’IMOW – International Museum Of Women – ed è nato dall’idea di tre donne sedute al tavolo di un ristorante di San Francisco che volevano “non semplicemente un luogo che aggiungesse le donne alla Storia bensì espandere i canoni della storia per incorporare gli effetti e le implicazioni delle azioni e delle idee delle donne”.

In un numero precedente di *DWF* (“Spazio”, nn. 3-4, 2002) avevamo detto che “sessuare lo spazio significa esserci ma non nel modo dell’assimilazione (inclusione) a una logica preesistente [...] piuttosto [...] nel ridefinire e rinominare il proprio stare nel mondo, con la propria storia e il proprio corpo, e nello stesso tempo leggere in questa ottica lo stare al mondo delle altre”.

Di questo le donne continuano a dar conto.

Arte come esperienza. Arte come relazione. Lo spazio dell'opera per Marisa Merz e per Rachel Whiteread

Maria Vinella

Posso solo creare opere che in qualche modo
sono connesse alle mie esperienze personali
Rachel Whiteread

Non c'è mai stata separazione
tra il mio lavoro e la mia vita
Marisa Merz

Premessa

Lo spazio dell'arte – e per l'arte – è anche lo spazio per sé stesse. Per Marisa Merz e per Rachel Whiteread la misura estetica dello spazio è intesa come dimensione del corpo fisico e mentale, e delle sue relazioni esistenziali. Ideare, inventare, pre-vedere i luoghi dell'opera significa cercare – e in qualche caso definire – il proprio modo per stare nel mondo, attraverso la narrazione individuale o collettiva e il racconto autobiografico, la valorizzazione di nuovi concetti di soggettività, la riappropriazione di sé e della propria specificità culturale.

Senza titolo, 1977.

L'opera si presenta come una installazione creata con elementi diversi. Su un vecchio tavolo in legno è disposto un grande foglio bianco. Diversi oggetti sono composti sulla superficie chiara: filo di nylon lavorato a maglia su alcune forme geometriche (una spirale, un quadrato) o avvolto in contenitori di vetro, un ramo lungo e spoglio, altri fogli e un pezzetto di carta con appunti a matita. Ferri da lana, paraffina, un petalo, un gettone telefonico. Quasi al centro, una scarpetta tessuta in filo di rame.

Per Marisa Merz l'opera è un'entità precaria, intreccio di casualità e memoria. È una zona franca da confini, una soglia aperta che consente il libero scambio tra luogo del privato e luogo del pubblico. Il mistero quieto della vita che scorre senza sussulti entra nel territorio speciale dell'arte. Marisa Merz adatta l'arte alla vita. E non viceversa.

Shallow Breath (Fiato Corto), 1989.

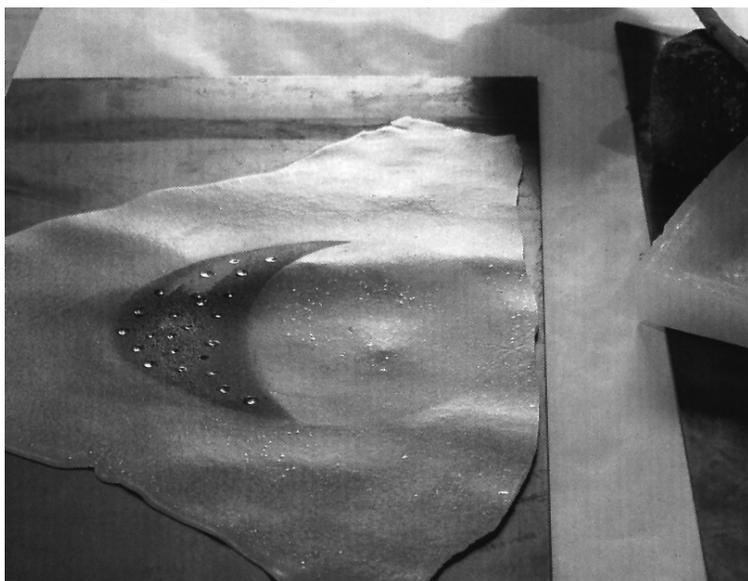
L'opera è il calco dello spazio sotto un letto singolo. "Ho fatto la mia prima scultura con un letto nel 1989, due mesi dopo la morte di mio padre", racconta Whiteread (1997, p.37). Il calco, realizzato con un materiale duttile come il gesso, ricostruisce fedelmente nella parte posteriore del materasso, dove sono evidenti le orme lasciate dalle membra distese orizzontalmente per lungo tempo, il segno del confine del corpo paterno, la sua impronta e la misura del suo peso.

Rachel Whiteread ama portare alla luce spazi trascurati e dimenticati, spesso legati alla propria storia personale. In ogni caso, sono sempre spazi intimi, ottenuti con i calchi di mobili e oggetti domestici segnati dal consumo dell'uso, calchi che l'artista preferisce illuminare unicamente da luce naturale.

Una stessa condizione identitaria sembra accomunare le due artiste, quello stato che così bene Carla Lonzi ha definito come *una frontiera sulla quale si passa tutta la vita*. Senza andare oltre. Senza fermarsi. Senza mai distaccarsi completamente da sé. Una casa mentale dove il lavoro creativo "è una cosa molto impastata con se stessa" (Lonzi 1969, p.185). Dove l'opera non cerca risposte definitive, e l'arte vale come esperienza ma anche come relazione, perché non si allontana dalla vita, ma ci è dentro sempre. E dove lo spazio, come il tempo, è quello essenziale della visione interiore.

Lo spazio intimo e privato di Marisa Merz

Nel percorso di ricerca di Marisa Merz i luoghi della vita coincidono con i luoghi dell'arte, e lo spazio del privato resta tale anche quando occupa le sale dei musei e le stanze delle gallerie. L'opera è, per l'artista torinese, rifugio della riservatezza, angolo del femminile. Stanza dove nascondere i pensieri, dove riporre il silenzio, dove custodire la vita. Per questo, il lavoro di Merz è tanto delicato e timido da essere difficile da scoprire e da decifrare. Tanto lieve da apparire prossimo a scomparire senza lasciare tracce di sé. Un sussurro.



Dettaglio di un'opera di Marisa Merz – come tutte le sue opere, *Senza titolo* e senza anno, perché per lei l'anno non conta molto, giacché re-installa nel tempo giocando con minime variazioni.

Living Sculpture, 1966.

Forme lucenti sospese nell'aria. Superfici lamellari in alluminio, forme circolari, vuote-piene, concave-convesse. Sezioni tondeggianti e scivo-lose, cucite con punti metallici. Pendenti dall'alto, flessibili e avvolgenti, generano un'opera imponente, una delle poche di tali dimensioni. L'aspetto è quello di un groviglio di serpenti esotici, enormi animali che scendono da tronchi avvolgendo con le spire i rami e rispecchiando la luce con le squame metalliche. Con ritmo flessuoso e fluido, le forme scomposte incarnano l'approccio organico-naturalistico alla materia tipico dell'arte povera e delle tendenze *anti-form* o informali.

Senza titolo, 1966.

Una rete metallica avvolta e chiusa in un cilindro alto circa un metro indossa, fissati alla rigida quadrettatura di rame, ciuffi di fili di canapa raccolti in stretti nodi, lunghi e morbidi come code di cavallo. O come code di capelli femminili. Potrebbero essere solitari scalpi di chiome di donne appesi, come macabri trofei, a un improvvisato totem. Tutti identici, ordinati in due file sovrapposte e saldamente fissati alla rete, mi sembrano gli oscuri testimoni di riti arcaici.

Negli anni Settanta/Ottanta Marisa Merz conduce ricerche plastiche che si concretizzano in elaborate installazioni (quasi tutte senza titolo) con disegni, tavoli e ripiani, microsculture figurative, spago, carte, sale, rame, piombo, e ancora: cera, monete, rami secchi, zampilli d'acqua, paraffina, testimonianze del tempo, segni del quotidiano. A volte, sopra carta da pacchi stesa sul pavimento pone lavori a maglia e oggetti diversi tessuti in filo di nylon o di rame, alcuni posti in bicchieri o tazze, insieme ad elementi floreali e appunti poetici scritti su fogli di carta quadrettata. Scultura, disegno, tessitura – coinvolti in un processo di radicale sperimentazione linguistico/materica – sono compresenti in un unico, originale e personalissimo spazio che flessibilmente si adatta all'ambiente che accoglie l'opera.

La pratica quotidiana lenta e riflessiva del lavoro in studio si esprime soprattutto attraverso il gesto/disegno/scrittura, a cui l'artista aggiunge reperti e ritagli, in montaggi e collage con l'aggiunta di poco colore e sintetici tratti di matita. Cercando di immaginare i risultati, l'autrice procede senza realizzare progetti o grandi disegni preparatori dell'opera.

Come racconta Rudi Fuchs, Merz dispone i propri lavori sempre immersa in profonda concentrazione, intenta nel maneggiare gli oggetti con delicatezza, scegliendo collocazioni e creando relazioni con grande lentezza.

A dire il vero, forse Marisa ha raccolto col trascorrere degli anni materiali (piccole sculture, oggetti trovati, bavagli a maglia di rame, disegni) che tiene e cura amorevolmente finché il tempo non è maturo. Poi un'opera viene alla luce (un invito che lei non può rifiutare) e permane per un certo periodo di tempo: una estrinsecazione di atti personali, fragile e discreto. È possibile che l'opera in questo caso, trascenda tali installazioni occasionali, tanto la loro intimità, la cura e la prudenza della loro struttura (si potrebbe giungere a dire: la loro grafia) come le cose di cui sono composte. Pertanto l'opera è materiale e cionostante immateriale (Castagnoli e Eccher 1998, pp. 29-30).

Un fiore sbocciato, un segno colorato, un pezzetto di legno, uno schizzo a matita, una coperta ripiegata, alcuni chiodini, uno strappo di nastro adesivo, uno sgabello, una sedia, un foglietto di carta. Pochi e meditati movimenti: così nasce l'opera.

Scandite da un tempo complesso, le azioni quotidiane, le atmosfere familiari (molti lavori sono dedicati alla figlia Bea), le tessere emotive della vita intima entrano nelle opere, insieme alle piccole cose di ogni giorno. Tutto confluisce nel territorio dell'arte e diventa materia di scambio, dialogo sommerso tra emozione dell'artista e sensazione dell'osservatrice/osservatore.

Anche il gesto della tessitura, atto paziente del lavoro delle donne gestito nell'ambito del privato, diviene non solo significativa riflessione su un archetipo del mondo femminile, ma cifra stilistica importante del fare creativo. Spesso la trama di filo è fissata su tondini di ferro e su chiodini o aghi applicati alle pareti espositive, a formare eleganti moduli geometrici triangolari o quadrangolari. Così il lavoro a maglia crea ampie superfici che lievitano nello spazio e lo dominano; occupato dal gesto lento e dal movimento ritmato della tessitura, quest'ultimo diventa corpo sensibile da vestire, da coprire, da proteggere. Nel 1979 al Castello Colonna di Genazzano, l'artista tesse con il filo di rame una grande e brillante forma triangolare, una suggestiva vela che tende dal soffitto sino al pavimento. Altre volte l'artista realizza piccoli oggetti, come le scarpine bianche in filo di nylon dell'opera *Scarpette* installata sulla spiaggia di Amalfi nel 1968.

All'incirca negli stessi anni, Marisa Merz realizza interventi finalizzati alla manipolazione spaziale mediante l'uso di materie malleabili come la paraffina o la cera. Morbide e odorose, le materie servono per ricoprire oggetti trovati o ri-creati mediante fusione. Le opere appaiono come provvisorie, incompiute; i materiali duttili quasi rifiutano di stare fermi, in forma, preferendo essere in continuo divenire, mutevoli e mai definitivi. Aperti a mille possibilità e a mille soluzioni, sempre sul punto di dissolversi nello spazio.



Dettaglio di un'opera di Marisa Merz – come tutte le sue opere, *Senza titolo* e senza anno, perché per lei l'anno non conta molto, giacché re-installa nel tempo giocando con minime variazioni.

Senza titolo, 1985.

Disegnato e dipinto a tecnica mista su cartoncino, un ritratto femminile mostra un grande volto di tre/quarti su un lungo collo. Un vetro ripara l'immagine, posata su un tavolino rettangolare alto, costruito con bacchette da scaffalatura in ferro.

Marisa Merz esegue negli anni Ottanta/Novanta numerosi ritratti realizzati a matita o con pastelli colorati. Questi lavori rispettano sempre uno stesso schema iconografico che abitualmente si basa su forme semplificate tondeggianti del volto, grandi occhi, narici poco accennate, bocche importanti dai contorni sinuosi. Le chiome, non sempre tracciate, sono fluenti e mosse, fatte con linee arricciate e attorcigliate che tagliano il vuoto attorno al volto, centro di un vortice che pare condensi anche l'aria, risucchia e assorbita sin dentro la forma ovoidale del viso femminile. Il segno della matita, come il filo del tessere, lascia la propria traccia sulla superficie cartacea senza indicare norme predefinite né stabilire rigorose priorità. La narrazione del ritratto si ripete nelle sculture di piccolo formato che ripropongono, dal 1982 in poi, le stesse sembianze dei disegni (si tratta sempre della stessa identità?). Il nuovo ciclo comprende teste in argilla cruda o gesso policromo, ricoperte da pigmento o da trame di filo metallico o da cera e dialoganti con elementi vegetali. L'argilla è frequentemente trattata con foglia d'oro oppure è posta in relazione con solidi geometrici metallici. In rari casi le testine sono precariamente posate su alte basi e treppiedi di legno grezzo o in ampi fogli di piombo coperti da colate di cera colorata.

Solitarie, silenziose, evocative, le opere mi appaiono completamente appartenenti ad uno spazio intimo e familiare.

Per interpretarlo, è indispensabile entrare in punta di piedi nel luogo dell'opera, dove il tempo è indistintamente lontano dalla sequenzialità cronologica di un prima e di un dopo, dove la vita – non solo quella visuta ma anche quella pensata o desiderata – si dilata infinita occupando tutti gli interstizi dell'arte.

Lo spazio della narrazione personale di Rachel Whiteread

Mediante l'esperienza estetica del ribaltamento della relazione corpo oggettuale/vuoto interiore, Rachel Whiteread investiga e analizza il mondo, le possibilità della sua percezione e interpretazione, le capacità di suggestione e di alterazione immaginifica, le potenzialità di trasformazione e di mutazione.

Con un elaborato processo di realizzazione di calchi in negativo che le permette di riprodurre copie esatte degli interni di oggetti di medie e grandi o grandissime dimensioni, l'artista londinese dà nuova vita allo spazio che avvolge l'oggetto stesso, del quale riproduce non l'involucro, la forma esteriore, ma il risvolto interiore e il nulla che lo circonda. Resta la forma di un'assenza che si solidifica mostrando le tracce della memoria di ciò che è perso con il tempo.

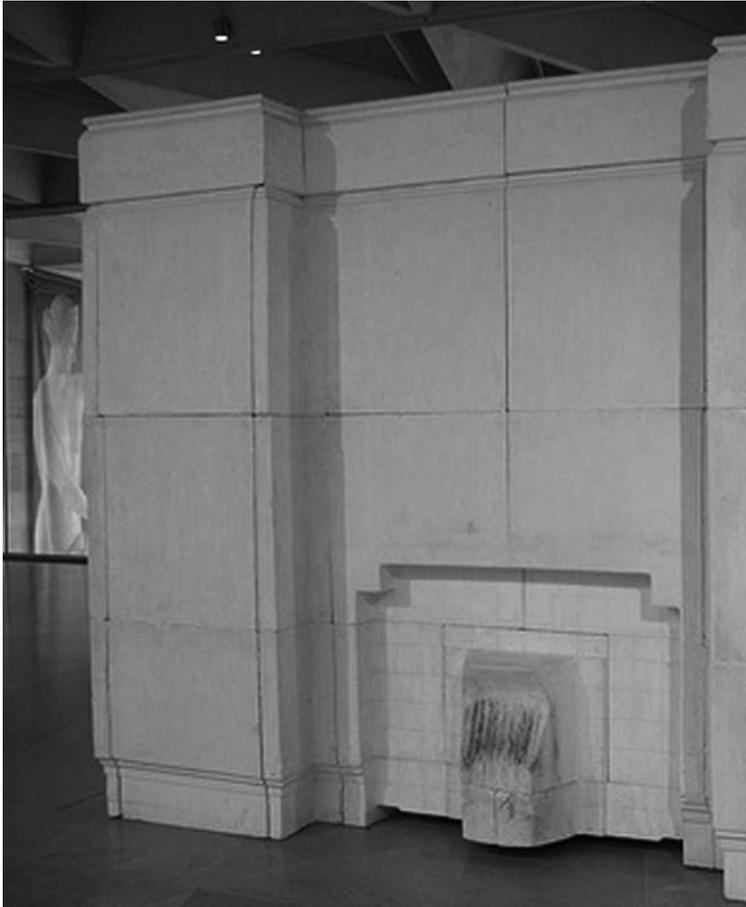
Senza titolo, 1987.

Nastro adesivo e aria. L'opera è il calco in negativo di un tavolino tondo stile inglese, con base a treppiedi. Lucido e trasparente, assolutamente identico alle forme dell'originale, è completamente vuoto poiché è fatto d'aria incartata e sigillata dallo scotch. L'apparenza è quella di un fantasma di tavolino.

“Sin da quando mi trovavo al college lavoravo con gli oggetti, le storie e il tempo”, spiega Whiteread (2007, p. 69), affermando che le piace lavorare con la nostalgia, anzi con la malinconia, nata dalla consapevolezza che il passato non ritorna. Difatti, tutti gli interventi scultorei (l'artista si occupa anche di fotografia e di video) utilizzano materiali che hanno già avuto una loro vita e che sono carichi della propria aura di vissuto.

Conservando solo le tracce delle funzioni originarie, l'artista fa slittare l'ovvio significato mimetico e con semplice gesto espone e rende visibile il risvolto interiore delle cose. Risvolto estremamente suggestivo poiché le sculture si riferiscono costantemente a oggetti antropomorfici, progettati per il corpo e per i suoi bisogni, in particolare per il corpo in condizione di abbandono e rilassatezza. Lo spazio fisico dell'opera è assunto, così, come campo d'esperienza della vita quotidiana, intima e privata (dormire, lavarsi, camminare, nascere, morire ...), e gli elementi di architettura domestica o di arredamento abitativo (un letto, un materasso, una sedia, un tavolo, un armadio, una scala, una porta, una vasca da bagno) deformati dall'uso umano divengono il modello concettuale e sensoriale per installazioni che, esclusa ogni banalità referenziale, sono occasione di riflessione sociale e politica sulla caducità del corpo e sulla difficoltà dell'essere.

Testimoni muti dell'esistenza umana, gli oggetti della necessaria quotidianità divengono nelle opere i testimoni tragici di una negazione di presenza. L'assenza di corpo è assenza di senso e quindi di significato per gli oggetti stessi. Evocano senza essere. Raffigurano, alludendo, un corpo che non



Rachel Whiteread – *Ghost*, 1990. Dettaglio

c'è. Pur sensuali nella presentazione calda e pulsante della vita che è passata lasciando tracce sensibili, gli oggetti stratificano impronte di volumi e tattilità di superfici nel calco realizzato con la resina industriale, con la fibra di vetro, con il gesso odontotecnico o con la gomma (sovente la gomma adoperata ha un colore arancione carnoso, con diretti riferimenti alla fisicità umana) sino a rendere il pieno vitale un vuoto, fatto solo di memoria immobilizzata e tempo lento, quasi bloccato. “Non penso che la lentezza sia un male”, giustifica l'artista.

A fine anni Ottanta, mette a punto la propria tecnica:

Cominciavo a capire come potevo padroneggiare i materiali, come, ad esempio, era possibile tendere il materiale sotto il letto, che dunque veniva utilizzato quasi come una tela, e tirarlo di modo che, grazie al peso del gesso, potevo renderlo ondulato (Whiteread 1997, p. 37).

Oltre al gesso, l'autrice utilizza la gomma e realizza numerosi calchi raccogliendo i materiali, ovvero reti, materassi, basi di letti ecc. tra i detriti abbandonati nelle strade periferiche di Londra. Con l'intento di invitare l'osservatore a riflettere sullo stato di incuria dell'ambiente urbano, sul degrado e la povertà delle zone popolari, usa mobili di seconda mano costringendo la storia degli oggetti a diventare parte stessa dell'opera. Legate ai vari pezzi connessi alla realizzazione dei lavori, le storie di singole soggettività diventano occasione per raccontare storie della collettività.

Se guardiamo, ad esempio, alle numerose opere con pavimenti, troviamo ambienti privati che diventano ambienti pubblici. Qui, il calco in gomme o resine di un calco in gesso di pavimenti originali svela lo spazio dell'attraversamento dei corpi, ne accoglie le orme dei passi e il segno del peso. Metafora della lenta consunzione, determinata dalla sovrapposizione nel tempo dei passaggi e dalla ripetitività delle azioni umane, il pavimento è luogo delle azioni domestiche – soprattutto femminili – oppure è luogo del lavoro (in alcuni casi l'artista usa il pavimento della propria casa o del proprio studio).

Molti sono anche i progetti dedicati alle porte, vera ossessione dell'autrice. Paradigma del passaggio fra due stati, il dentro e il fuori, il conosciuto e l'inconosciuto, la luce e l'oscurità, questo oggetto dell'architettura di interni subisce un'ulteriore trasformazione simbolica nel calco del negativo. Difatti, nelle opere, alla sensazione di familiarità dell'oggetto ordinario si sostituisce l'emozione negativa provocata da una presenza estranea, pericolosa, inutilizzabile, che forza la percezione obbligandola a richiamare alla memoria esperienze problematiche di chiusura e coercizione.

In tutti questi lavori, persa la lettura testuale, gli oggetti ne acquistano una metaforica che ri-costruisce una realtà altra, una identità diversa, un senso differente. In un rimando continuo di re-interpretazioni, occupano lo spazio sconosciuto del negativo piuttosto che del positivo, del vuoto invece che del pieno, dell'interno che non dell'esterno, del cavo e non del volumetrico, sviluppando assurde solidificazioni di un'assenza stranamente familiare. Quasi risucchiati dallo spazio, essi stessi divengono simulacro misterioso, indizio della propria presenza, vuoto colmo di un passato scomparso.

Negli anni della Gran Bretagna thatcheriana, Rachel Whiteread mette a punto le prime opere dedicate alla lettura critica del sociale quotidiano, contraddittorio e confuso. L'attenzione dell'artista è rivolta soprattutto alla rivalutazione dei valori di solidarietà sociale, all'esplorazione antropologica delle possibilità contemporanee di convivenza comune e di comunicazione interpersonale.

Ghost (Fantasma), 1990.

È il calco in gesso di una intera stanza in stile Ottocento (dell'appartamento al numero 468 di Archway Road, Londra nord), esposto alla Chisenale Gallery. Il caratteristico soggiorno londinese, uno dei lavori più suggestivi della Whiteread, è ricostruito con un perfetto calco negativo: le finestre con gli infissi, il caminetto, gli stipiti della porta, le tavole lignee del pavimento, i battiscopa e i davanzali, gli interruttori di elettricità... Sezione per sezione, l'artista realizza i calchi in gesso dell'interno, registrando anche i segni sui muri con le tracce di posizionamento dei mobili. Con l'assemblaggio dei vari blocchi, il volume interno vuoto della stanza diviene un unico solido e lo spazio abitativo appare come murato, ocluso, inaccessibile.

L'esperienza percettiva dell'opera è complessa, la sensazione – di difficile definizione – è quella di esclusione, di espulsione dal volume interno e di proiezione in una realtà inaccessibile, chiusa, claustrofobica. La scelta del soggiorno della tipica architettura vittoriana – distintiva del paesaggio urbano britannico – mi fa pensare ad una intenzionalità nostalgica che è intima e personale ma al contempo è collettivamente estensibile e partecipe ad una soggettività allargata.

House (Casa) 1993.

Più densa, in senso storico-politico, di *Ghost*, *House* è un significativo progetto pubblico realizzato su commissione della Associazione

Artangel. Allargando il proprio interesse al contesto sociale della *polis*, l'opera – che invita a riflettere sull'edilizia popolare – corrisponde al calco in cemento dello spazio interno di una intera unità abitativa vittoriana di un quartiere operaio della periferia di Londra (in Grove Road, West End londinese). La struttura della casa viene utilizzata come stampo per la monumentale scultura e poi smontata nelle sue componenti esterne (vetri, legno, chiodi ...).

Dopo aver realizzato il calco in calcestruzzo, l'artista fa eliminare muri perimetrali e tetto. Resta scoperto il blocco compatto dell'interno della casa, con tutti i dettagli domestici a nudo. Come lei stessa spiega:

Gli inquilini precedenti erano palesemente dei fanatici di *bricolage*. La casa era piena di armadi a muro, mobili bar e una gamma fenomenale di carte da parati e tipi di pavimento. Ero affascinata dal loro ambiente personale e lo documentai tutto prima di distruggerlo. Era come esplorare l'interno di un corpo, rimuovendone gli organi vitali. In passato avevo già realizzato pavimenti nel mio studio e li avevo sempre visti come le viscere di una casa, gli spazi nascosti e generalmente inaccessibili. Passammo circa sei settimane lavorando sull'interno della casa, stuccando le crepe e preparandola per il calco. Era come se stessi imbalsamando un corpo (Whiteread 1997, p. 41).

Il risultato dell'operazione estetica è sconcertante: una nuova identità volumetrica con la medesima forma della casa occupa lo stesso spazio. Una identità che svela e mette a nudo le dinamiche familiari, le contrapposizioni generazionali, le relazioni economiche parentali, i conflitti tra i generi. Difatti, lavorando all'opera Whiteread porta alla luce la storia della famiglia che abitava nella casa prima dell'esecuzione del calco.

Rendendo visibile a tutti l'invisibile che era celato tra le mura domestiche, e restituendo alla fruizione un ritratto pietrificato di un vissuto quotidiano che nessuno vuol mostrare, l'artista squarcia il velo dell'apparenza e invertendo esterno/interno e pieno/vuoto rende pubblico il privato. L'esposizione antropomorfa che l'imponente scultura fa dell'abitazione sollecita la mutazione delle dimensioni essenziali del manufatto che così assume valenze politiche. Proprio tale connotazione si rivela, però, pericolosa e danneggia l'opera stessa. Per aver svelato l'intimità e le abitudini degli abitanti, le indiscrezioni e i segreti della casa, dopo aspre polemiche e proteste dei residenti della zona, nel gennaio del 1994, a due mesi dall'esecuzione, il calco contestato viene demolito, lasciando come uniche testimonian-



Rachel Whiteread – *Holocaust*, 2000. Dettaglio

ze del lavoro una serie di foto in bianco-nero e un filmato documentativo.

Holocaust Memorial, 2000.

Omaggio ai sessantacinquemila ebrei viennesi vittime del nazismo nella tragedia dell'Olocausto, collocato nel cuore del vecchio ghetto ebraico della Judenplatz, l'*edificio del ricordo* è un monumento alla memoria collettiva situato sopra gli scavi di una sinagoga del Duecento. È costituito dal calco negativo, in cemento, di una intera biblioteca (allusiva alle biblioteche delle case ebraiche) dove i libri (calchi realizzati in gomma naturale e fibra di vetro che rendono visibile il bordo di ogni pagina) sono collocati con i dorsi rivolti verso l'interno. Privi di una precisa identità (i titoli non si possono leggere) i volumi costituiscono un enorme unico soggetto senza nome, dove l'indicibile è testimoniato da un racconto senza storia, annullato, cancellato. La biblioteca, deposito della memoria e della storia, si presenta come un misterioso corpo sigillato e ricoperto da migliaia di volumi in cemento. Un luogo del vuoto narrativo, del silenzio, dell'oblio.

Anche nel caso dell'*Holocaust Memorial*, come per *House* e *Ghost*, i calchi dello spazio vuoto all'interno della stanza o dell'edificio o lo sdoppiamento e la ricostruzione dell'elemento preesistente in un altro materiale rendono concretezza al non-visibile e offrono fisicità a contro-ambienti ribaltati, negativi del modello originario.

Conclusion

Come accade nel lavoro di Rachel Whiteread – dove l'ordinario diventa eccentrico e la banale percezione/interpretazione della realtà diventa visione che solidifica la vita intrappolandola nei calchi – anche nelle opere di Marisa Merz l'evento personale e l'esperienza del quotidiano diventano occasioni di germinazione estetica.

Se i primi esercizi di disegno di figura/fondo e di pieno/vuoto nonché di raffigurazione al negativo della realtà dell'autrice inglese, così come le successive rappresentazioni della condizione interiore di oggetti e ambienti d'uso, credo esprimano i tentativi di ri-coniugare le relazioni cultura/natura, storia/memoria, il senso misurato e paziente del vissuto nell'opera della Merz – alimentato dal desiderio costante di insistere sull'esperienza concreta di sé e sulla ri-appro-

priazione del percorso biografico – penso riconduca alla necessità di restituire valore alla transitorietà del reale e alla mobilità della soggettività.

In entrambi i casi, nelle opere emotivamente intense ma visivamente scarse, essenziali delle due artiste il richiamo del ricordo diviene occasione di conservazione del tempo collettivo, l'accadimento personale si espande nell'evento comune, il microflusso delle emozioni più intime assume il valore di spazio estetico aperto a tutte e a tutti. Il sentire interiore, sostenuto dall'esigenza di "creare" a partire dal proprio punto di vista, prevale sulle necessità di un'arte considerata simbolo universale.

Qui, in uno spazio estraneo al dominio del pensiero unico e gerarchico, uno spazio non rigido ma fluido e disponibile all'accoglienza, la sensibilità femminile può rispecchiarsi.

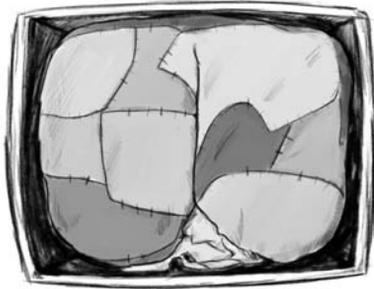
Riferimenti bibliografici

- Barilli, Renato (1971) *Dall'oggetto al comportamento*, Roma: Ellegi.
- Barilli, Renato (1979) *Informale, oggetto, comportamento*, vol. 2, Milano: Feltrinelli.
- Bonito Oliva, Achille (1976) *Europa-America. The different Avante-gardes*, Milano: Deco Press.
- Celant, Germano (1985) *Arte Povera. Storie e protagonisti/Art Povera. Histories and Protagonists*, Milano: Electa.
- Celant, Germano e Trini, Tommaso (a cura di) (2000) *Arte povera*, Milano: Charta.
- Castagnoli, Pier Giovanni e Eccher, Danilo (a cura di) (1998) *Marisa Merz*, Torino: hopefulmonster.
- Corrin, Lisa (2001) *Rachel Whiteread*, Londra: Serpentine Gallery Trust.
- Didier, Semin (1992) *L'Arte Povera*, Paris: Edition du Centre Pompidou.
- Fung, Lance (2004) *The Snow Show*, Londra: Thames & Hudson.
- Lonzi, Carla (1969) *Autoritratto*, Bari: De Donato.
- Merz, Marisa (1994) *Marisa Merz*, Paris: Edition du Centre Pompidou.
- Neri, Louise (1999) *Rachel Whiteread: Looking Up*, Londra: Phaidon Press.
- Potis, Alex (2005) *Rachel Whiteread: Sculpture*, Londra: Gagosian Gallery.
- Whiteread, Rachel (1997) *Rachel Whiteread: British Pavilion, XLVII Venice Biennale*, London: British Council.
- Whiteread, Rachel (2004) *Rachel's Book*, Londra: Booth-Clibborn Editions.
- Whiteread, Rachel (2007) *Whiteread*, Milano: Mondadori Electa.

MARCHANDISE

Il farsi dell'inconsumabile

Cloè Anturia e Lara Ge



Tanto più che non possiamo parlare di poesia come di merce: io produco, ma produco una merce che è in realtà inconsumabile, e quindi c'è un rapporto strano tra me e i consumatori. Immagini che ad un certo punto, in Lombardia, arrivi uno che inventa un certo tipo di scarpe che non si consumeranno mai più e che un industriale milanese costruisca queste scarpe: pensi alla rivoluzione che succederebbe nella Valle Padana, almeno nel settore dei calzaturifici. Io produco una merce. La poesia, che è inconsumabile; morirò io,

morirà il mio editore, moriremo tutti noi, morirò tutta la nostra società, morirò il capitalismo ma la poesia resterà inconsumata.

(Da *Terza B, facciamo l'appello* intervista di Enzo Biagi a Pier Paolo Pasolini, 1971)¹

Invitate da Nadia Setti a partecipare al convegno: “Littératures, arts et comparatisme de genre”² presso l'Università Paris VIII Saint Denis, dove ha sede il Centre d'Etudes Féminines et de Genre, ci è sembrato urgente, all'interno della sessione “Passaggi intergenera-

¹ L'intervista sarebbe dovuta andare in onda il 27 luglio 1971 sulla RAI, ma fu cancellata a causa della denuncia per istigazione alla disobbedienza e propaganda antinazionale presentata contro Pier Paolo Pasolini in qualità di direttore responsabile del periodico *Lotta Continua*.

² Il convegno, organizzato da Nadia Setti, docente e direttrice di ricerca di Letterature comparate e Studi di Genere, per la SIL (Società Italiana delle Letterate), in collaborazione con l'Università Paris VIII e l'associazione GRADIVA, ha avuto luogo il 22 e il 23 maggio 2009. Il programma e i testi degli interventi sono consultabili online sul sito: http://www.societadelleletterate.it/index.php?option=com_content&task=view&id=318&Itemid=1.

zionali transfrontalieri”, scegliere di contrastare attraverso i nostri interventi ciò che qui chiamiamo “procedure di separazione”. Intendiamo per “procedure di separazione” le tattiche abitualmente messe in pratica dal potere nell’intenzione di isolare i corpi, quindi dividere le idee, all’interno di ogni contesto pubblico lavorativo, educativo-formativo e istituzionale.

Abbiamo voluto porre l’attenzione su questo criterio di divisione, persuase che sia causa della conseguente valorizzazione spettacolare da parte dell’autorità di forme di identità considerate *vincenti*, tendenti alla conservazione del potere e/o all’esclusione dell’altro*,³ nonché della prassi di depotenziare ogni pratica del quotidiano per distaccarla dall’impegno politico.



Nonostante la schiacciante imposizione di tali meccanismi, e nelle condizioni d’isolamento, marginalità e *perdita* da questi provocate, nascono legami che possono sopra-vivere e divenire, una volta riconosciuto in modo autonomo il proprio valore politico, relazioni capaci di modificare l’ordine esistente.

Queste relazioni formano reti abituate al silenzio, ma si rivelano potenti a disegnare nuove geo-grafie contro le barriere d’Europa. Sfidano gli ordini degli Stati e non hanno luoghi predisposti all’incontro – ogni spazio occasionale è opportuno: le case, i treni, le università, i bar, le

³ Scegliamo l’asterisco come significante alternativo alla sessuazione forzatamente binaria della lingua.

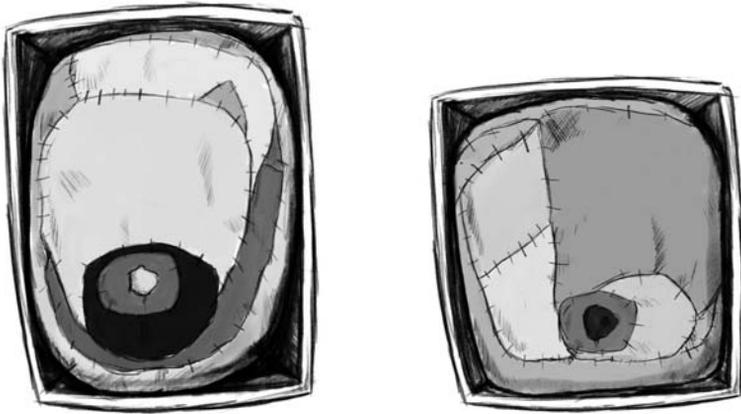
strade. In particolare, le relazioni all'origine della pratica che stiamo illustrando hanno vissuto in traduzione su canali di contatto virtuali (chat, telefono, e-mail, blog) tentando di sottrarsi ai confini attraversandoli su altre dimensioni, e allo stesso tempo hanno avuto luogo nella metropolitana di Londra, all'interno delle università di Parigi, Valencia, Barcellona, sui treni e sugli aerei, nelle case di amic* e negli incontri con sconosciut* e amanti sognati cercati desiderati.

Il convegno è stato un momento di rivelazione di alcune di queste attrazioni, essendo contemporaneamente l'occasione per innescarne di altre. Le università in quanto istituzioni, non meno degli altri luoghi citati, ci impongono forme di collaborazione isolanti a tutti i livelli (tra dottorand*, student*, professor*) e prevedono modalità distaccate competitive escludenti di presenza come di esposizione, svolgimento e scrittura della ricerca. Immaginare e attuare all'interno di questo dispositivo possibilità d'intervento impreviste, per rendere visibili delle alternative e insieme tentare di abbattere il muro che spesso separa la vita dal Sapere, comporta l'assunzione del rischio di fare spazio a ciò che appare fuori luogo e di violare norme riconosciute e tacitamente accettate.

Una delle modalità privilegiate di intervento, forte da scompaginare l'interlocuzione e la prossemica prevedibili, è stato il *s'adresser à*, l'indirizzarsi a, secondo le declinazioni che adesso esporremo. Innanzitutto, abbiamo disordinato le distanze stabilite tra le relatrici e le presenti, avvicinandoci e mettendo in circolo di sorpresa delle scatole di cartone costruite con vecchi imballaggi di prodotti alimentari, farmaceutici, cosmetici recuperati per strada.

Ogni pacco inoltre era già segnato da un indirizzo; ognuno destinato a degli "altrove" divisi da confini linguistici, culturali e storici, esterni e interni alle nazioni: Italia, Francia, Spagna e Gran Bretagna. Tra le presenti, chi scopriva inaspettatamente di essere la destinataria del pacco che aveva tra le mani, era per noi, fino a quel momento, una sconosciuta; attraverso questa interazione abbiamo voluto scommettere sulle possibilità di relazione con ognuna.

Ogni scatola recapitava una parte di corpo costituito da pezzi di tela cucita insieme, stoffe provenienti dai mercati dell'usato, vestiti da donna e da bambina comprati a 50 centesimi/1 euro, tutti materiali di scarto, ovatta da imbottitura, fili di cotone, impunture e gradazioni di colori, *métissages*, pelle, suture, cicatrici di un attraversamento costanti di confini.



Se mai riassembleto questo corpo potrebbe essere definito “intersessuale”, in parte ispirato da alcune immagini presenti all’interno del libro *Sexing the body: gender politics and the construction of sexuality* pubblicato nel 2002 dalla biologa femminista Anne Fausto-Sterling: l’autrice stima che circa l’1,7% della popolazione mondiale nasca con una fisiologia che *trouble* la dualità dei sessi. È un libro non ancora tradotto in italiano, che pone davanti alle infinite potenzialità combinatorie dei corpi e all’insufficienza della semplificazione cui la norma dell’esistenza di due soli sessi ci ha abituat*. Discute di come, quando la biologia si è organizzata in scienza all’inizio del XIX secolo, alcuni esponenti di questa disciplina abbiano elaborato le categorie uomo/donna per norma(lizza)re la sessuazione dei corpi. Categorie che classificavano come mostruosi tutti quei corpi che non presentavano forme rispondenti alla norma: la branca della scienza che se ne occupava fu chiamata “teratologia”, la cui etimologia riporta all’idea insieme di mostro e meraviglia.



Così hanno preso forma le intuizioni che ci hanno fatto percepire la pluralità possibile nei nostri stessi corpi; in un unico corpo, cucito a comporre le parti attribuite di norma a sessi diversi per allargare l'immaginario al di là della dualità di un corpo femminile-penetrabile-penetrato e un corpo maschile penetrante-impenetrabile, verso piaceri non detti, nascosti perché possibili, da sperimentare, intensi profondi scandalosi. La stoffa bianca, cucita tra quelle che sembrano natiche, macchia l'orgasmo femminile.⁴

Corpo di traduzione: perché si autotraduce da un genere all'altro senza risolversi, circola al di là dei blocchi territoriali imposti tra e sui corpi, circoscritti dai confini linguistici della e nella Nazione. Se, sfidando il criterio di separazione, paragoniamo il genere alla definizione di Stato-nazione possiamo rintracciare corrispondenze tra chi *transita* confini geopolitici e chi attraversa identità sessuali, entrambe pratiche che collegano sempre più la definizione di territorio da luogo a corpo. Tramite gli spostamenti territoriali quindi, come attraverso *le bouger entre les genres*, si aprono imprevisi varchi nel quotidiano, buchi, vie di fuga, vuoti; si allarga la percezione dell'esistenza in quanto continuo abbandono, del genere di abbandono che ogni allontanamento da un territorio, inteso come sistema di strutture gerarchiche linguistiche culturali, può scatenare.



Il passo che spinge al di là del confine può portare ad affrontare la morte di tali strutture, di cui i corpi e le lingue sono inconsciamente, o talvolta volontariamente, veicolo; in questa costante demolizione la (r)esistenza diviene più vicina alla sopra-vivenza

che alla vita, intesa in modo conforme al modello dominante: ri-produttivo, radicato ed eterosessuale.

La separazione alla quale abbiamo costretto le parti del corpo in traduzione, tramite l'invio postale in cui vengono impacchettati e stampi-

⁴ Il valore politico della pratica dell'eiaculazione femminile (*squirting*) è affermato da Chiara Schiavon nell'articolo "Mi placer se corre como puñales", che comprende inoltre una raccolta di interviste a Diana J. Torres (pornoterrorista), O.R.G.I.A., Itziar Ziga e Helen Torres (disponibile sul sito <http://ideadestroyingmuros.blogspot.com/2009/04/mi-placer-se-corre-como-punales.html>)

gliati come *marchandise*, vuole dare luce ai movimenti e alla frammentazione che spesso contraddistingue le migrazioni delle donne e delle minoranze: si tratta di corpi sui quali il potere pretende il controllo economico e che da una parte vorrebbe dominare attraverso un sistema che si classifica come libero e ospitale, ma dall'altra insiste nello sfruttare e nell'essere violentemente serrato.

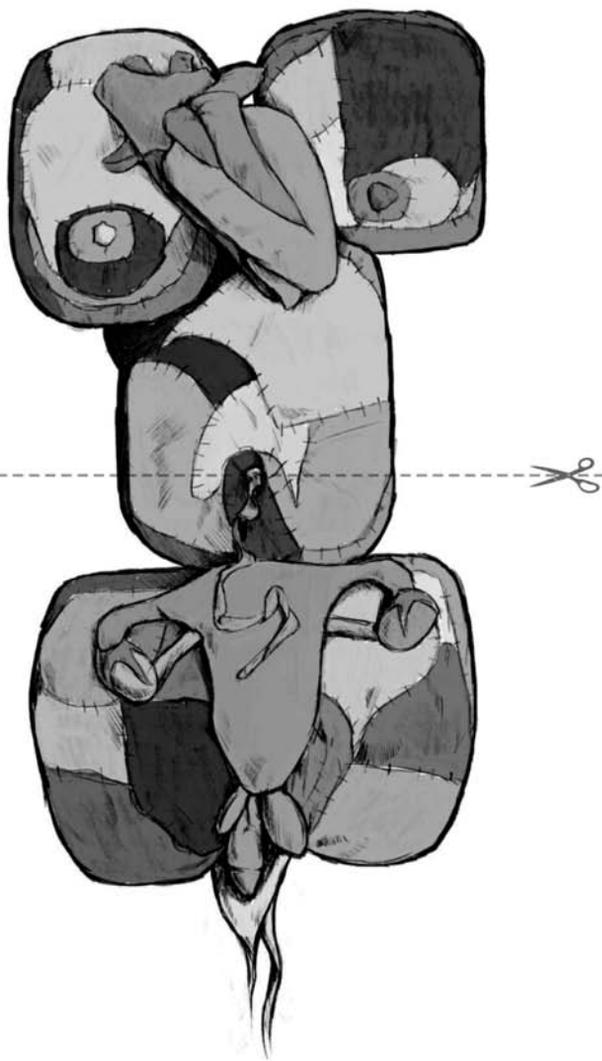
Il corpo in traduzione si serve dei percorsi consentiti di libera circolazione delle merci incarnando, in opposizione al meccanismo speculativo che sovrasta ogni corpo-prodotto, il valore del gesto verso l'altr*, la sua concreta inconsumabilità. L'idea di utilizzare l'invio postale, cioè lo stesso metodo utilizzato dalle migranti per far arrivare parti di sé lì dove non possono giungere fisicamente a causa di discriminanti barriere economico-legislative, proviene dalla volontà di dare valore politico a una pratica, e dunque alla moltitudine che se ne serve, sottovalutata e insieme di sostenere l'idea di un possibile uso sovversivo di qualunque mezzo comune. Attraverso tali strumenti la creazione artistica, specialmente quella animata da una prospettiva di genere, può stabilire in modo autonomo le direzioni del messaggio e, oltre alle tecniche tradizionali di messa in opera, rivelare il suo potenziale (auto)critico: riqualificando l'utilizzo di arti considerate minori – ritenute artigianali o valutate inferiori e perciò trascurate dalla scena artistica ufficiale, come l'intervento pubblico anonimo: lo *stencil* politico, il *writing* sociale – o immaginandone di nuove. Attraverso la traduzione di messaggi al di là delle frontiere nazionali la pratica dell'invio postale si pone in contrapposizione all'arbitraria impermeabilità dello Stato, in particolare rispetto alle necessità delle minoranze, sia al mercato dell'arte, spesso ancora legato a meccanismi obsoleti di produzione ed esposizione.

I luoghi considerati dell'arte sono solitamente gallerie e musei strettamente connessi all'identità territoriale e alla realtà culturale del luogo in cui operano, dunque governati da poteri che potremmo definire di frequente conservatori. Il possibile utilizzo artistico dello strumento comune e la pratica del *s'adresser* à procedono in contrasto alla rete di mediazione di critici curatori e galleristi che mirano alla creazione del mito dell'artista, la cui identità resta marcata da caratteristiche dominanti di genere, classe e identificazione rispetto al territorio, facendo invece riferimento alla relazione autentica con l'altr* o sconosciut*. L'impulso di queste relazioni è la ricerca di spazio per la parte di mondo, desiderante ma invisibile, che nella migrazione accresce la propria voglia di riscatto. Questo nostro esperimento spinge a rintracciare

nella pratica politica tracce di soggettività esuli che si attraversano s'infiammano creano e distruggono.

In quanto processo ogni sua fase ha nel tempo un'importanza non gerarchizzabile a un risultato, mai finale; quest'esperimento è quindi per noi ancora in corso e ci apre costantemente a nuovi spostamenti spedizioni disegni relazioni, tra le quali quelle da cui hanno avuto origine le immagini che percorrono queste pagine, e che hanno anch'esse circolato per posta sotto forma di cartoline.

L'invio postale di cartoline permette la circolazione aperta, pubblica e non solo in direzione delle destinatarie, di messaggi altrimenti nascosti - come avviene nel caso dell'invio di pacchi.



Mi sorprende sempre quel pulsare.
Per paura che finisse o non finisse mai, ad un certo punto sazia mi distraevo. Tenevo ancora tra le gambe il cuscino, morbido. Perché era un segreto, aspettavo che mi lasciassero sola o al buio: imparavo a non osare mostrare il privato. Sapevo di non essere l'unica a star zitta e a godersi. Tra tutti, invidiavo di più quelle ragazze lungo il viale alberato. D'inverno certo era freddo, e poi per strada non dovevano stare tranquille la notte, però le giornate saranno state brevi e senza fatica per loro. In due erano più forti quelle pulsioni? Sì, gli uomini andavano a cercarle per questo. Poteva essere un buon lavoro, ma mia madre nutriva altre aspettative per me, che il piacere.





Per un teatro vivente

Barbara Della Polla

Sono un'attrice, vivo e lavoro a Trieste – città “di frontiera” e luogo di intersezione di culture; ho anche scritto diverse opere teatrali che ho messo in scena con particolare fortuna. Diciamo che sin dall'inizio della mia carriera il mondo teatrale mi stava un po' stretto. Nel senso che non ritengo che vi siano dei luoghi separati. Credo che entrare prepotentemente nella vita significhi attraversare vari mondi, accoglierli, osservarli e poterne parlare: così ho inteso il teatro sin dall'inizio della mia carriera iniziata poco più di vent'anni fa.

In un primo momento sono stata attratta dal significato che le cose prendono costruendo e attraversando l'arte. Hai in qualche modo la possibilità di dire tutto e il suo contrario. Hai la possibilità di diventare altro da te. Hai la possibilità di *denunciare* e nello stesso tempo far divertire, hai la possibilità di far riflettere. Sempre che interessi a qualcuno. Nella vita poi si fanno degli incontri, più o meno significativi, a seconda di quanto siamo in grado di accogliere.

Incontri con donne e uomini in carne e ossa con debolezze e virtù: persone.

C'è qualcosa di meraviglioso e terrificante nell'essere umano, in quei corpi e volti che si incontrano tutti i giorni. C'è qualcosa di straordinario da “cogliere” nei piccoli gesti quotidiani, nei tic ma anche nelle banalità anzi nell'ordinario. Questo mi ha sempre incuriosita e molto spesso commossa: la lotta che ognuno di noi compie per vivere e allo stesso tempo comunicare. Ho scelto il modo a me congeniale per comunicare: il teatro e più in generale l'arte. E questo “mio” teatro è fatto di incontri e persone e volti e corpi e sudori e umori.

Sono state soprattutto le storie delle donne che mi hanno trasportata. Per la splendida capacità di resistere alle intemperie della vita. Per la lotta quotidiana tra un fornello, un bambino e un marito, i desideri e il lavoro, per la voglia sempre di mettersi in gioco anche quando non ce

la fanno più. Per quello straordinario senso dell'attesa che è, nelle donne, il vero poter fare.

Ho lavorato a lungo su me stessa, teatralmente intendo, mettendo in scena lunghi monologhi: sulla guerra, l'identità, le migrazioni, la passione. Cercando di far parlare le donne attraverso il mio corpo e il mio modo di stare in scena. Teatralmente, ho sempre creduto che le differenze siano un valore e una ricchezza e che il mare e i monti così vicini non siano un conflitto o un ostacolo insormontabile. Ho mescolato nei miei racconti teatrali storie che provenivano da varie culture d'appartenenza riscoprendomi ogni giorno più ricca di prima. Ho raccontato del conflitto nell'ex Jugoslavia attraverso le voci delle donne; ho attraversato le parole di Kafka specchio della sordità del mondo; ho scritto dei "nuovi" migranti che si accalcano sulle nostre coste anche loro con "la valigia di cartone"; ho raccontato di passione e passioni attraversando le parole di autori come Ritzos, D'Annunzio, Seneca e Racine. Mi sono confrontata con la ragione e la follia, seguendo le parole di Fabrizia Ramondino, per questa città amata da Basaglia. Ho guardato nell'ovvio e ridicolo del potere con le parole di Aristofane. Ho raccontato di resistenze...

Narrando di incontri e di scontri, narrando appunto di resistenze, o se meglio preferite esistenze. Il rapporto era privilegiato: io e il pubblico. In questo percorso ho incontrato donne, ma anche uomini, che mi hanno sostenuta, coccolata, messa a confronto con realtà e modi di intendere il lavoro teatrale.

Il teatro è la mia passione ed è, fondamentalmente, il mio lavoro. Guadagno, mangio e pago le bollette da ventitré anni con questo lavoro. Piccolo inciso materialistico ma che nel prosieguo del discorso vedrete avrà un senso e una giustificazione.

A un incrocio, non tanto casuale, mi sono detta che queste *esistenze* che incontro ogni giorno potevo farle vivere con me in teatro e che forse altre e altri potevano condividere il progetto. In verità ancora di progetto vero e proprio non si trattava, non almeno di quelli dove hai ben chiaro lo svolgimento e gli obiettivi. Chi fa arte va per tentativi e qualche volta si demoralizza se non trova sostegno. Comunque... Non più, io sola ma con altre. Per condividere un percorso.

Comunicare/condividere/ingegno/creatività/lavoro. Strano connubio per una teatrante... Ci pensavo da tempo e con piccoli tentativi ho iniziato percorsi vari tra la costruzione di relazioni e il lavoro teatrale.

E siccome la vita è fatta di coincidenze frutto di percorsi comuni, quando mi si è proposto di mettere in scena il libro di Fabrizia Ramondino





Passaggio a Trieste – racconto/diario/testimonianza a più voci di un Centro Donna Salute Mentale – ho colto l’occasione al volo e mi sono buttata in quest’avventura.

Il proponente era il Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia, un Ente, quindi, preposto al teatro professionale. I modi potevano essere tanti: io che racconto la follia; due o tre attrici che drammatizzano un percorso sulla salute mentale, tutto in una bella cornice di un importante palcoscenico. In fondo avevo carta bianca.

Ho scelto altro. Come sempre non un percorso semplice. Ho scelto e voluto fortemente lavorare con le donne protagoniste del libro. Donne che hanno attraversato percorsi di sofferenza, che hanno conosciuto l’esclusione, a volte lo stigma del percorso manicomiale. Sono stati sei mesi lunghi di preparazione per il progetto per due corsi di formazione, uno per allieve attrici e l’altro per sarte costumiste. Poi sei mesi di laboratorio, ogni giorno per cinque ore al giorno, per arrivare alla messa in scena finale in una normale programmazione teatrale.

Molteplici follie si sono incontrate con la normalità del percorso. Cosa c’è di più normale e folle del portare “corpi mancini” dentro un vero teatro? Cosa c’è di più banale del vedere trenta donne lavorare a un progetto comune: la riscrittura del testo, l’ideazione dei costumi e la realizzazione, le scene, le prove luci. Cosa c’è di più normale e folle del condividere con donne abituate a stare sedute tutto il giorno con una sigaretta tra le labbra a fissare il vuoto il lavoro in estenuanti “palestre” teatrali con attrici professioniste? C’era qualcosa di meraviglioso nel vedere Paola, che qualsiasi psichiatra direbbe “irrecuperabile”, provare e confrontarsi con le altre anche quando la sua testa continuava a parlarle e il suo “io diviso” si frantumava nella consapevolezza di un destino che le nega un’esistenza serena. Paola non è mancata ad una giornata di prove ma non perché costretta dal “potere” medico ma più semplicemente perché faceva parte di un “progetto importante” essendone consapevole assieme alle altre. Paola è rimasta come è rimasta Simona, giovane studentessa universitaria con un po’ d’esperienza nella danza, perché il lavoro ha risvegliato in tutte consapevolezza e desideri. Paola, Simona, Eleonora, Cristina sono rimaste come è rimasta Nenè, mamma di una giovane attrice argentina, con esperienza di giornalismo e di sartoria e come tutte le donne dalla parlantina facile capace di mille racconti dall’alto dei suoi settant’anni. Nenè, e con lei Annamaria e Rossella e Camelia e altre ancora, sono rimaste per ideare, creare e cucire costumi per diciannove attrici. La fatica non ha prezzo se vi si trova il senso. Tutte sono rimaste. Forse perché abbiamo saputo valo-

rizzare il meglio di ognuna, cercando quello che di bello e sublime si addice anche a corpi e menti. Perché abbiamo dato valore alla sofferenza senza essere retorici.

Perché sempre abbiamo cercato quel pizzico di ironia che ci salva dalla tristezza e dalla desolazione. Perché abbiamo condiviso. Perché, soprattutto, non abbiamo trovato scusanti “medicali” per il lavoro.

Perché non abbiamo voluto confondere i confini tra normalità e follia. Ma li abbiamo resi evidenti a tal punto da abbattere i muri con la naturalezza che ci è congeniale.

Certo si è mossa una rete grande di sostegno e volontà politica che ha permesso l'andata in scena. E non ultimo e meno importante, per tutte è stato un lavoro, retribuito. E scusate se è poco. Troppo spesso quando si parla di persone sofferenti sento dire “perché pagarle tanto per loro è terapia”. Terapia è la coscienza di sé ma anche, e soprattutto, l'indipendenza economica e il sapere che potrai permetterti anche altri desideri. Questo ha permesso entusiasmi anche quando in certe giornate la normalità degli incontri prendeva il sopravvento su quel pizzico di follia che serve a ogni creazione. Anche quando ci siamo scontrate con la burocrazia per dover scritturare tutte queste “neo attrici”; è stato entusiasmante vedere l'abbondanza di contratti preparati di solito per i grandi attori anche per le “nostre” attrici.

Contemporaneamente è nata l'idea della cooperativa di donne. Se impresa deve essere che lo sia sino in fondo. Anche in questo la rete ha messo in moto meccanismi di incontro e professionalità. Qui sta il nodo del contendere. Il confine sul fare e disfare le trame dei lavori. Può la cultura, il teatro, la creatività, l'ingegno essere fonte di guadagno e quindi essere un lavoro senza perdere del tutto la sua bellezza. Sono anni che mi batto per questo. Prima per me stessa. Molto spesso, troppo spesso, questo lavoro, il lavoro artistico, è un lavoro per privilegiati a cui non è permesso accedere. Molto spesso e troppo spesso si pensa che il lavoro cosiddetto “creativo” non debba essere pagato “tanto lo fai perché ti piace”. Molto spesso, troppo spesso, quando proponiamo dei lavori a persone che provengono dalla marginalità, offriamo lavori umili e poco gratificanti. Lavori dai quali è difficile riscattarsi. Per le donne poi il discorso diventa terribile: al massimo possono essere badanti, donne delle pulizie, di corsa da una parte all'altra senza regole e senza diritti. Queste due cose abbiamo messo insieme fondando la cooperativa: “nessuno è escluso dal processo di creazione perché quest'ultima si avvale dei tanti saperi che ognuno di noi possiede”. Il problema è inverso: avere la forza e la capacità di fare un lavoro di “oste-

tricia”. Tirar fuori tutti quei saperi, desideri e potenzialità per metterle al servizio di un progetto comune.

Far cooperativa non è solo questo evidentemente. Ma forse è con questa sfida che scopriremo un nuovo modo di lavorare tra donne.

Forse, dico forse perché la strada è ancora lunga e sono più i momenti in cui mi sento sconfitta che quelli che attengono alla gioia. Ma attraversare l’una, la sofferenza, significa sperimentare l’altra, la gioia, e dare delle possibilità a altre significa dare possibilità a noi stesse. Di aprirsi al mondo, di ricercare, di condividere nel bello e nel sublime per non emarginarsi.

La mia professione (che faticosamente ogni giorno difendo dagli attacchi di chi vorrebbe “reprimerla” al mero volontariato o ancor peggio all’auto-aiuto solo perché sempre più spesso mi occupo di stare a contatto con la vita) mi ha insegnato che la prima regola è la curiosità e la voglia di comunicare, di mettersi in gioco accettando le contraddizioni. E da ogni piccolo spunto nasce un progetto, e da ogni traccia ne segue uno scritto e da ogni sopruso nasce una denuncia. Con la forza dell’arte, con il desiderio che la cultura con i suoi mille saperi possa cambiare il mondo. Cosa c’entra questo con la psichiatria? Niente se non che ho imparato che ognuno ha le sue follie e poco importa come le cura, l’importante è condividerle con qualcuno e, perché no?, farne un lavoro. Non è questo che gli psichiatri fanno? I teatranti l’hanno imparato? O forse sono gli psichiatri che ci rubano il mestiere?

Due pezzi per raccontare di noi

“Si resta grati a donne espansive, a soggetti femminili strampalati, a signore assortite, a ragazze mancine e ad una maggioranza di artiste involontarie con supporto devoto di professioniste, alla fine del toccante e imperdibile spettacolo *Di passaggio* tratto dal romanzo Einaudi di Fabrizia Ramondino *Passaggio a Trieste*. Si rimane letteralmente stupefatti, incantati e in preda ad una tenera euforia, assistendo a questo decameron post-basagliano a cui ben si addice il tema del confronto della comunità monitorata dall’autrice “Dal corpo recluso al corpo liberato”. E si ha l’impressione che certi calvari anatomici e strappi alle leggi di gravità rappresentino sequenze ricalcanti in natura, per puro istinto, e con acutezza infinita, i moti marginali di una Pina Bausch lontana. E si fa un tuffo in un mare profondo di sensi, coi numeri di un ex prostituta alla Kusturica, con la tirata di un’acre Filumena Marturano, con le disperate pose da Pietà epidermica, con il collettivo reso spiglia-

to da una canzone di Morandi, con quello sproloquio innocuo da Winnie beckettiana bardata di gonna luminosa, con quelle trappole di sentimenti non goduti, forse mai saputi. E alla fine di uno spettacolo che abbatte il confine tra normalità e follia si è coscienti che la sofferenza non si può rappresentare: ci si può solo girare attorno, come fanno queste attrici non omologate, non educate, bravissime.”

Rodolfo Di Giammarco, *La Repubblica*, 18 aprile 2002

“L’anno scorso Barbara Della Polla aveva lavorato con le sue donne su un testo di Fabrizia Ramondino, *Passaggio a Trieste*, divenuto sulla scena *Di passaggio*. Ne era nata una sorta di autobiografia collettiva di quelle donne, alcune attrici e teatranti di professione, altre ospiti e utenti dei centri di salute mentale di Trieste. Ne era nato anche uno spettacolo intenso e struggente, dove l’universo cinematografico era lo specchio amplificatore di piccole vite che in quel confronto crescevano senza limite. Quest’anno, sempre assieme alla sua Cassiopea teatro, Della Polla ha coinvolto nuovamente lo stabile del Friuli-Venezia Giulia, ma soprattutto quel gruppo di sue compagne di scena (e tutti gli enti cui esse fanno riferimento) per una nuova esperienza teatrale, più leggera all’apparenza nel tema, ma più straziante nel corpo che ha preso. Per la verità il punto di partenza era piuttosto preciso e deciso, *Le donne al parlamento* di Aristofane. Una commedia dell’Atene classica perché di quell’autore la regista e le sue amiche condividevano l’insofferenza per la situazione politica a ognuno contemporanea, e perché volevano misurarsi con la scommessa che per paradosso lo scrittore greco lancia in quel testo: le donne si ribellano, diventano per un momento luoghi del potere della propria società, e sperimentano una condivisione assoluta di beni e corpi che inceppa i meccanismi funzionali della organizzazione sociale. Finisce presto, il comunismo è impossibile suggerisce Aristofane da buon conservatore.

Sono state le stesse donne della compagnia a scegliere, dopo l’ingresso nelle tematiche e nei paradossi aristofanei, un altro percorso per perseguire il medesimo fine. La rivolta femminile (incubo dello scrittore comico) si trasforma in un più libero *Circo delle donne*, che è divenuto anche il titolo dello spettacolo (che dopo le repliche alla sala Bartoli del Politeama Rossetti, si prepara a sbarcare il mese prossimo a Udine). Non viene nascosto all’inizio della rappresentazione, l’approccio ad Aristofane, ma la trasformazione del percorso verso una fisicità ancor più libera e impertinente, è una sorta di esplosione di gioia e commozione.

Ci sono diversi momenti, in questo circo, in cui ci si può commuovere fino alle lacrime, tra spirali di levità (e di personali piccole vanità, di esercizi tanto ingenui quanto spericolati, di improvvise “messe a nudo” di vite di dolore) che divengono esse stesse struttura drammaturgica. Se il corteo delle donne verso il loro nuovo racconto è un vero pugno al cuore, ogni singolo numero, ogni piccolo esercizio, ogni gag si fa momento di consapevole riflessione. Senza falsi pudori e senza inutili moralismi, ma anzi con grazia così diretta da non permettere divagazioni. Noi spettatori ci possiamo schermare dietro il fatto che tutto ciò sia “teatro”, la consapevolezza delle donne in scena (la loro millimetrica precisione di gesto e movimento) non concede spazio a nessuna elucubrazione. Loro hanno la parola e il gesto, ma anche la musica che a tratti le fa scivolare nel più rapinoso teatrodanza che sia dato immaginare. Sotto luci avvolgenti, possono risuonare sinfonie piene, ma anche le modernità scandite di Steve Paxton, o il richiamo ancestrale di uno stornello di Matteo Salvatore, o la vitalità prorompente di Rino Gaetano, che ai ringraziamenti finali rimescola le carte, proiettando quei passi di donne in un cielo più blu.”

Gianfranco Capitta, *il manifesto*, 3 febbraio 2004

Perché gli uomini non piangono

Fabrizia Di Stefano

Bien recueully, debouté de chascun
François Villon, *Ballade des contradictions*

Incipit

Come *nasce* una transessuale? Senza essere generata. A eccezione dei rari casi in cui un dimorfismo dei caratteri sessuali sia evidente già al momento della nascita, e la chirurgia vi provveda contestualmente entro i primi diciotto mesi di vita, in tutti gli altri l'attribuzione di sesso viene effettuata, in tutta sicurezza e performativamente, secondo Legge. Il *tempo* della transessuale è un secondo tempo, che prevede un *sé* già costituito o in formazione: durante la prima infanzia o nella preadolescenza, più spesso durante l'adolescenza stessa, o anche dopo. Questa varietà nella temporalizzazione si è tradotta in una nosografia psichiatrica che suddivide le (i) transessuali in "primari" e "secondari". La prognosi è più fausta per i primi (esistono *infantes* transessuali già intorno ai due-tre anni) che per i secondi. Si suppone che i primi, grazie a un'efficace attività psico-integrativa e alle cure ormonali che si cominciano a prestare in età adolescenziale, possano avere una migliore aspettativa di vita e minori problemi di riconoscibilità sociale. Quanto ai secondi, giudicati per lo più inadatti all'operazione di conversione sessuale vera e propria, si prende in esame la possibilità di disturbi di carattere psichiatrico e si provvede a una medicalizzazione di tipo variabile, che punta a un contenimento del sintomo. Questa distinzione, che viene tuttora formalmente mantenuta, è, nel tempo, entrata in crisi. La prassi medica non vi si conforma di fatto più, anche se, come paradigma, *resiste*. Sono troppe, sono troppi, le (i) transessuali "secondarie" che mal si accomodano dentro quelle classificazioni,

“lesbica con tratti mascholini”, “travestito feticista”, eccetera, che provengono in linea diretta dalla psichiatria ottocentesca di Kraft-Ebing. Non solo. Che le aspettative di vita di una transessuale primaria siano generalmente migliori potrebbe essere vero, ma in molti casi si è rivelato falso. E ancora: neppure la *Natura*, considerata come invariante, potrebbe veramente soccorrere il sapere medico. Vi sono stati alcuni casi in cui la “correzione” chirurgica operata su neonati che presentavano caratteri dimorfici è fallita nel corso della vita del soggetto fino a rendere necessario un nuovo intervento *au contraire*. E ciò sebbene, com’è di prassi in questi casi, l’avvenuta “correzione” non sia mai stata comunicata alla persona. Fallimento che mostra tutti i limiti di una concezione che elude sistematicamente il nucleo psichico della transessualità in favore di un paradigma naturalistico-sessuologico e adattativo. E che dire del caso di Caster Semenya, vincitrice contestata di una medaglia olimpica, sottoposta alla tortura di un tribunale mediatico, accusata di volta in volta di essere “maschio”, “ermafrodita”, “transessuale”, per non parlare delle chiacchiere insulse su “terzo sesso”, “cromosomi mescolati alla rinfusa”, e altre volgarità. Ora, è impossibile che Caster sia una transessuale che ha nascosto il proprio passato. È impossibile, e tanto più in Africa, che a diciotto anni possa essere completato un percorso di conversione che dura comunque molti anni. Caster ha semplicemente nel proprio corpo un tasso di testosterone piuttosto elevato, di cui viene ritenuta responsabile l’eventuale (e non accertata) presenza di testicoli “interni”. Ora, come sa chiunque abbia fatto un esame clinico ormonale, accanto alla M e alla F sono posti fra parentesi l’intervallo fra i valori considerati “normali” nei due sessi. Ebbene i valori normali superiori di testosterone in una donna nata donna sono maggiori di quelli, sempre normali, “inferiori” in un uomo. È considerato clinicamente nella norma che una donna possa avere un tasso di testosterone superiore a quello di un uomo. E non si capisce proprio come possa essere fissato un limite, passato il quale una donna non è più tale. L’unica colpa di Caster è stata di essere ascritta al sesso femminile per il semplice fatto, *d’emblée* considerato sufficiente, di avere una vagina. Non voglio qui aprire una riflessione su quella che viene chiamata intersessualità, che è un fenomeno di grande complessità, ma solo suggerire che dovrebbe almeno indurre a una certa cautela nel pensare secondo parametri rigidi la differenza fra i sessi, e la stessa condizione transessuale.

Che una transessuale sia simbolicamente *ingenerata*, in quanto tale fuori dal circuito filiazione-parentalità, spiega le traversie del suo per-

corso e anche dell'atto di *autocreazione* a cui perviene, talvolta dopo molti anni. "Trasgressora" involontaria, tutto ciò che richiede è, a ben vedere, di trovar posto nell'ordine binario previsto: *solo*, dall'altra parte.

Ma naturalmente, anche se la transessuale compie il gesto che ho chiamato di autocreazione extraparentale, anche se cioè passa nella seconda riga del cosiddetto matema della sessuazione di Lacan e ri-ordina la propria vita in relazione a questo passaggio, la relazione parentale persiste, e lo psichismo della persona ne rimane ugualmente *lavorato*. L'autocreazione presenta un problema, che da sola non risolve. Un esempio di vita vissuta.

In un bellissimo libro (Romani 2009) viene trascritta per noi la biografia della protagonista, transessuale ottuagenaria, operata in età già avanzata, alle soglie dei sessant'anni. Lucy ha attraversato la propria vita senza potersi risparmiare nulla, a partire dall'internamento, come disertore, nel lager di Dachau. E poi un corpo a corpo con l'ordine parentale che non le ha dato tregua. Eppure. Significano certo qualcosa e fanno pensare alcune sue sorprendenti affermazioni.

Benché operata, e avendone quindi diritto, Lucy non ha richiesto la rettificazione anagrafica del suo nome di battesimo, Luciano. "Mi piace il mio nome, me lo hanno dato i miei genitori...questa faccenda del nome non è un problema mio, è un problema degli altri". La coautrice del libro sa dei rapporti difficilissimi che la protagonista ha sempre avuto con il padre e le chiede come mai tenga, appesa in casa e sempre sotto gli occhi, una sua fotografia, "un padre che ti ha picchiata, insultata, disprezzata"... "è sempre mio padre", la risposta cade lapidaria e definitiva.

E *maman*? Lucy confessa che, quando morirà, vuole essere seppellita vestita da uomo. "Siccome mia madre mi ha fatto così, voglio tornare nella terra come lei mi ha fatta, è una forma di rispetto nei suoi confronti.... Io, alla fine della vita, ritornerò da lei come mi avrebbe voluto". Forma di rispetto struggente e in una sola direzione, bisogna pur dirlo, la madre avendola accettata in casa, oramai molto anziana, come una specie di badante, addetta alle pulizie e alla cucina. In cambio si infuriava quando qualcuno osava rivolgersi a Lucy al femminile, e faceva commenti sprezzanti quando si preparava e si vestiva per uscire.

Questo percorso di vita ci dice che l'atto di autocreazione non sospende l'ordine parentale. Lo invalida, ma non lo *supera*. Tra desiderio e Legge (paterna, materna) si instaura una sorta di cortocircuito permanente, e insieme un parallelismo, le cui rette si incontrano solo *all'infinito*.

nito, con il rientro simbolico del desiderio nella Legge. Per non essere generate, siamo incapaci anche di un lascito e accettiamo di morire di una morte non nostra.

Perché qui cade la disperazione di chi è andata “oltre la linea” ed è scivolata nella riga del *non-tutto* femminile: invalidare il Tutto, ma non poterlo disperdere se non attraverso una cancellazione, che sarebbe il gesto della stupidità per eccellenza. Ed è anche lo stupore, termine che ha la stessa radice di stupidità, che ci coglie come donne quando tocchiamo con mano che la mancata dispersione del Tutto maschile si traduce, in uomini pur intelligenti e ben coltivati, nella posizione di chi ti dice: guarda, neppure un graffio.

Parentesi psy

C'è un gran disordine che si produce nella struttura delle identificazioni. C'è un'identità nuova che si ribella contro le identificazioni ereditate. E, come in ogni sovversione, ribellandosi, *cita* ciò contro cui si ribella, il che è del tutto sufficiente perché l'ordine rientri dalla finestra, garantendosi dalla dispersione.

Naturalmente la psicoanalisi classica, quella attuale postfreudiana e antilacianiana, non condividerebbe questa ricostruzione. È stata colpa del papà troppo assente/violento, è stata colpa di una mamma troppo protettiva e insieme castratrice, o delle due cose insieme, eccetera. Purtroppo questa visione delle cose (che ha alimentato una invero povera psicoanalisi della transessualità) non porta molto lontano. Rainer Maria Rilke è stato allevato dalla madre come una bambina fino all'adolescenza: non solo vestito, ma anche educato secondo quei contenuti e quelle forme che all'epoca si ritenevano necessarie per la formazione di una futura donna. Ma l'incisione simbolica era avvenuta anche al livello del nome: Maria era il nome della sorella maggiore di Rilke, morta da piccola e Rainer (re-né) era, doveva dunque essere “Maria rinata”. Nonostante queste proibitive condizioni di ordine familiare, non risulta che il poeta abbia sofferto del delirio materno al punto di diventare transessuale o omosessuale. Forse, per le traverse vie dello psichismo, ne ha addirittura tratto giovamento la sua poesia, sublime come poche. La transessualità è, nella vita di un soggetto, un *evento*, che inutilmente si cercherà di far rientrare nell'ordine di una unica causalità.

Di una cosa si può essere certe: se tutto il nucleo psichico della condizione transessuale viene riportato in modo secco all'ordine edipico, si

disperde completamente quella che pure ne è una componente fondamentale: l'atto di autocreazione che porta a un diverso riconoscersi al livello della sessuazione e a un ri-allineamento dei significanti che la costituiscono. La sessuazione, in Lacan, non risponde allo stesso dispositivo cui obbedisce il participio passato del "sessuato"; la sessuazione è un *processo* del ri-conoscersi, non un dato di partenza. Certo, per Lacan questo non vuol dire che un uomo possa diventare, nel senso di *essere* – una donna. Vuol dire solo che un "uomo" può stare dal lato femminile della sessuazione. Ma, d'altra parte, se c'è un tipo di domanda a cui sin dall'inizio, a partire da Freud, la psicoanalisi rifiuta di rispondere è proprio: cos'è una donna, cos'è un uomo? Come è noto le domande sono state altre, legate al desiderio e alla relazione fra i sessi. Se dunque la transessuale non potrà *essere* una donna *tout-court*, sarà innanzitutto perché questa attribuzione d'essere è fuori dalla portata di un'elaborazione, non solo psicoanalitica, ma, a mio avviso, anche filosofica. L'essere è, in quanto tale, fuori-senso quanto al sesso. Di qui la definizione di un *in itinere* di senso, che si enuncia: donna transessuale.

In medias res

Ci si può chiedere in cosa consista quello che, un po' deleuzianamente, ho chiamato atto di autocreazione. Questo atto è solo il momento culminante di un processo, lungo o breve, in cui il soggetto vive uno sfaldamento delle identificazioni e delle significazioni trasmesse. Non c'è, in breve, un'ora "X" della transessualità, c'è una faglia che si apre, una difficoltà, un inciampo in qualcosa che si oppone alla trasmissione. C'è, per un attimo, un pensiero che si disfa. Al soggetto accade qualcosa dal *Reale*. La beanza può richiudersi, in genere deve richiudersi affinché il soggetto possa non soccombervi, non precipitarvi dentro, come risucchiato in qualcosa la cui caoticità viene avvertita come minacciosa. Quella del *Reale*, appunto. E se la beanza non si chiude? Per avere un'idea delle conseguenze non resta che leggere (perché la transessualità non ha certo l'esclusiva di questi stati della mente) la corrispondenza tra Antonin Artaud e Jacques Rivière, l'editore della *Nouvelle Revue Française*, a cui Artaud aveva inviato alcune poesie, che erano state respinte per la pubblicazione. In compenso Rivière pubblicò poi integralmente la corrispondenza che seguì al rifiuto (Artaud 2004, pp. 69-83). Da quello che Artaud scrive, con mirabile lucidità, ne segue essenzialmente una cosa: nel suo caso la beanza, il "luccichio di

vuoto” che si apre nel pensiero, dis-facendolo, era uno stato permanente, che non si chiudeva, che continuava a fissare, da cui non si distoglieva. Di qui la radicalità di una condizione, che solo una parola con il timbro dell’urlo poteva raccogliere. Ed è molto significativo cosa abbia prodotto in lui, uomo di grandi passioni ma assolutamente restio ai rapporti sessuali (basti pensare alla relazione, tempestosa proprio per questo motivo, con Anais Nin) questo vacillamento della soggettivazione in ordine ai sessi. In *Le theatre de Seraphin* (Artaud 1968, pp. 211-213) la scrittura di Artaud *martella* più volte un inquietante tritico: Neutro. Femminile. Maschile. “Ve l’ho detto. Il Maschile non è nulla. Conserva una sua forza, ma mi seppellisce nella forza.” E poi: “Voglio tentare un femminile terribile. Il grido della rivolta calpestata, dell’angoscia armata in guerra, e della rivendicazione”. Quanto al Neutro, è una terra di nessuno, luogo-non luogo di passaggio, dapprima “neutro di riposo, di luce, infine di spazio”, ma che poi d’improvviso si torce, “il mio Neutro è un massacro... che sputa la sua propria guerra”. Una permutazione vertiginosa e senza soste, dal no alla forza al sì alla guerra, ma una guerra “sputata fuori”, che nel tempo darà luogo a altre immagini esorbitanti, tra una sorta di femminismo estremo e tragico e affermazioni al limite della misoginia.

Questo disfarsi della certezza di sé e del proprio sé come certezza nella transessuale si ripete molte volte, ma molte volte richiudendosi, interrompendosi, per ricominciare, il che consente quel tempo di decantazione e di elaborazione che Artaud non volle o non poté.

La mia amica Roberta dice che la crisi di identità comincia da un “quasi niente”, da un vuoto-alla-rappresentazione, che si limita dapprima a un “no”, a un rifiuto. Non sto lì, non mi riconosco in questo, non desidero essere così. Non sono così. Il rifiuto, perché è il “no” a essere primario in questa logica delle identificazioni, è rivolto, nel caso di una donna transessuale, verso il padre, o in ogni caso verso le figure maschili di riferimento.

Cosa sarà successo quella volta? Ricordi qualcosa. Quattro, cinque anni? Forse sei. Eri in una stanza zeppa di parenti, genitori, zii/zie acquisiti e no, in ogni caso tanti. Parlavano, a gruppetti. Tu eri piccolo e non potevi parlare, la voce dalla tua altezza non poteva arrivare facilmente agli adulti, che ti sembravano giganti. Ci hai provato, slanciandoti e aggrappandoti ai giganti, poi hai rinunciato. Allora, faute de mieux, cominciasti a giocare, gioco che poi era semplicemente correre vorticosamente intorno al tavolo della stanza. Correre, correre a

perdifiatto come una pazza, in un intorno, a circolo. Finisti con lo sbattere sulle gambe di qualcuno. Arrivò un aspro rimprovero: stai fermo, chiedi scusa. Mi volevano “composta” al mio posto, messa a posto. Dovevi stare lì, ma come senza esserci. Ricordi quel pianto, alto e violento, a dirotto. Tuo padre dovette credere che alla genitoriale gestione dell'incidente fosse sufficiente il più classico dei richiami in uso. I maschi non piangono, punto. Serietà venata di bonomia, noto anche un velo d'ironia sui visi. Uno di quei richiami che, se accolto, causerebbero nel tempo un aumento esponenziale di cancro alla gola. Ricordi la tua replica, che arrivò quasi subito, urlata. **PERCHÉ I MASCHI NON PIANGONO?** Ma era una domanda, o una rabbiosa affermazione? In ogni caso era l'Altro a esservi convocato. Tuo padre lo capì, doveva tirar fuori qualcosa di meglio per tenere il posto dell'Altro. Ti prese da parte, in un'altra stanza. Vedi, non è proprio giusto dire che i maschi non piangono, ma, quando succede, piangono da soli, non danno spettacolo del loro dolore. Per le femmine è diverso, loro si ritrovano anche così. Mentre parlava, devi aver pensato a quando era morto tuo nonno. Intorno al letto c'erano solo donne, con il fazzoletto stretto in mano, mentre gli uomini parlavano fra loro, in un'altra stanza. Tu facevi su e giù. Inquietudine. Devi aver pensato, certo in modo confuso, a come fosse possibile controllare il pianto che, come il riso, ti arriva addosso all'improvviso e non richiesto, e ti sorprende.

In fondo tuo padre ti aveva aperto una porta sdoganandoti il pianto, ma aveva subito richiuso quella dopo, il dolore condiviso, il dolore che unisce, che è pur sempre dolore di vita. Era stata comunque una risposta ben dosata, per niente banale. Deve aver avuto una sua efficacia se, quando l'unica volta che vi sei venuta meno, molti, molti anni dopo, hai provato la puntura secca della vergogna. Però fu da allora che ti si aprì nel cuore un impossibile a dirsi che ti allontanò. Lo amavi quell'uomo retto, ma non ci tenevi a diventare come lui. Evitasti per molto tempo ogni protesta, eri partita a guance asciutte, con il silenziatore impiantato sul dolore.

I nomi-del-padre sono punti di capitone fra significante e significato e aprono lo spazio del senso, ma introducono, o possono farlo, al suo interno una divaricazione senza ritorno. La faglia è destinata ad aprirsi molte volte, come in una sorta di sistole/extrasistole che risuoni nel vuoto, prima che i significanti e le insegne della sessuazione si offrano a uno sguardo oramai differente. La cosa che va notata, è una caratteristica curiosa dei nomi-del-padre, è come il loro successo coincida punito

tivamente con il loro scacco. E come riconoscerli possa aprire il secondo tempo del *farne a meno*. Perché i nomi-del-padre sono intimamente connessi all'efficacia simbolica del fallo, che non *vince* se non nella dissolvenza di una mancanza. Per questo riconoscerli può aprire il secondo tempo di un *farne a meno*. Forse era questo paradosso a *sentire* e a riassumere Nietzsche quando, nello Zarathustra, scriveva dell'*Uebermensch* come di colui che ama il proprio tramonto.

Parentesi filosofica

L'esperienza transessuale dei nomi-del-padre vive nell'*après-coup* di un disallineamento e di un successivo riorientamento. Lo spazio simbolico binario lo rende pressoché inevitabile. I riti di passaggio sono molti, e vissuti prima con incertezza, poi con sofferenza, infine con un senso di liberazione. L'impressione è quella di non avere più il respiro messo sotto sequestro.

Ma resta il problema di quella “fantastica domanda relazionale”, agita dalle transessuali che cercano riconoscibilità, di cui ci parla Judith Butler (Butler 2009, pp. 111-123). Come potrebbe tutto questo transitare e trovare *espressione* nella relazione fra soggetti? C'è il fatto di una legge, la “legge del genere”, che recita: “i generi non devono mescolarsi” e “non si deve cambiare genere”.

E, se capita loro di mescolarsi, per accidente o per trasgressione, per errore o per colpa, allora questo deve confermare, affinché si possa parlare di *melange*, la purezza essenziale della loro identità. Tale purezza è l'assioma tipico, è una legge della legge del genere, sia essa o meno, come si crede di poter dire, *naturale* (Derrida 2000, p. 303).

Certo, aggiunge Derrida, nel cono d'ombra della legge del genere, e in forza di una *contro-legge* che la legge contiene sempre, c'è qualcosa che ne fa “impazzire il senso”. Si riconoscerà anche qui la tematica, ricorrente e senza uscita, della dialettica Legge-trasgressione.

Questa sorta di interdetto è in realtà un vero interdetto, a misura del fatto che i sessi (o i generi, ha poca importanza qui) non sono concetti. Insomma, c'è Legge del genere, legge che invita alla trasgressione, a misura del fatto che non c'è disposizione di concetti corrispondenti ai generi. O a dir meglio, da questo punto di vista sono un solo concetto, perché l'uno non va senza l'altro. Come per alto/basso, spirituale/materiale, destra/sinistra, e così via, la partizione esistenziale e i rispettivi posizionamenti – come contenuto semantico dei due sessi –

non pervengono affatto al Due di concetti secabili: sempre e comunque il movimento per differenza rimanda alla differenza dall'altro e alla citazione dell'altro. I sessi saranno piuttosto un retroconcetto, la "tela di fondo" o la superficie di iscrizione dei nostri concetti. Di qui l'esigenza di una "legge del genere", considerata indispensabile all'esercizio ordinato e ordinante del pensiero. La vicenda è piena di paradossi, che non sono sanabili dallo sfalsamento delle posizioni sessuate, dalla loro asimmetria (su questo punto mi permetto di rimandare all'ottavo capitolo di Di Stefano 2009). Un primo paradosso è che l'insecabilità della polarità femmina/maschio da un lato rende infalsificabile il *passaggio* transessuale e dall'altro lo consegna all'*impossibile* a fronte della "legge del genere". Un secondo paradosso attiene alle pratiche di liberazione che il pensiero delle donne produce. Carla Lonzi, ripresa da Luisa Muraro scrive: "La donna non è in rapporto dialettico con il mondo maschile. Le esigenze che essa viene chiarendo non implicano un'antitesi, ma un *muoversi su un altro piano*". D'altra parte Lonzi è ben consapevole che "su questo punto difficilmente potremo essere capite". Questa difficoltà a essere capite è dello stesso ordine di quella che hanno le transessuali, spesso anche da parte di altre donne. Muraro chiude l'argomentazione scrivendo: in "questo altro piano", in questo scenario diverso della relazione, non declinato alla terza persona e non fondato sulla forza, "Dio ci sta. Anche una donna. Ma un uomo?" (Muraro 2009, p. 218) Non ho dubbi sulla presenza di Dio che come è noto sta dappertutto. Penso pure che ci siano delle donne (ma dubito assai che siano "La Donna" di Lonzi, e anzi Muraro usa l'articolo indeterminato, *una* donna). Quanto agli uomini, mi permetto di rispondere, non ci stanno affatto e, se ce ne fossero, sarebbe a causa di un malinteso. Qualche convinto assertore dell'etica del dialogo, ad esempio, per cui il malinteso è pane quotidiano e che sottovaluterebbe la filosofia *pratica* che qui ne è implicata. In altre parole: certamente il rapporto tra uomini e donne non è di tipo dialettico – e come potrebbe esservi dialettica se il concetto è *uno*? Ma non lo è in secondo luogo perché questa relazione non è soggetta a sintesi o a complementarietà, esattamente per lo stesso motivo. Solo che da questo non si deduce affatto che la relazione possa non essere di *esclusione interna* fra i due sessi, cioè che la dimensione muscolare implicita in "tesi-antitesi" ne risulti dispersa. La relazione non è dialettica, ma cade in un rapporto di sinonimia rispetto alla dialettica stessa, ed è la "legge del genere" la causa prima di questa sinonimia. C'è un'ambiguità intrinseca e una difficoltà a trovare le parole di un'autosignifi-

cazione che transiti sull'altro versante. Perché l'autosignificazione inciampa in qualcosa, proprio come l'autocreazione transessuale. Mi permetto di suggerire cosa segue all'inciampo sul versante maschile, e su questo vediamo di nuovo come transessuali e donne stiano dalla stessa parte: che siamo tutte pazze, in qualche modo. Vedete, neppure un graffio. Il maschile che, come dice Artaud, "si seppellisce nella forza", non entra in "quell'altro piano".

E anche per questo che la "fantastica domanda relazionale" di cui parla Butler conoscerà i tornanti della malinconia nei confronti di un oggetto perso, che non può però essere perso. Perché donne e transessuali hanno una difficoltà maggiore con le procedure della cancellazione, di cui gli uomini invece fanno un'*erotica*. Basterà distogliersi da quell'"altro piano" che non si riesce a capire, e concepire il *pas-toute* femminile come limite interno al *Tutto*, basterà che il non-tutto sia sinonimo di *parte*.

Ne consegue che la condizione transessuale (ma per le donne sarà diverso?) non implica un'uscita dalla *Caverna* platonica. Siamo sempre dentro la caverna a vedere sfilare le ombre. Rimane il vecchio problema, che non è tanto l'uscita, ma come portare dentro la Caverna un po' di luce. Di passaggio aggiungo che la Caverna non è altro che il linguaggio stesso, e che tutte le cosiddette "svolte" filosofiche post-linguistiche di questi anni mi sembrano girare un po' a vuoto. Siamo in un momento in cui "la struttura fondata sulla differenza non incontra più che la ripetizione indefinita dello Stesso". (Milner 2009, p. 205) E forse il problema sta appunto qui: c'è ancora un troppo di *struttura* nella differenza.

In fine

Infine, e *in fine*, occorrerà liberarsi di quella vulgata, anche *queer*, per cui le identificazioni che ci opprimono sono un "fuori" a cui è possibile contrapporre un "dentro" oramai liberato. Questo è particolarmente vero per le transessuali che, modificando il corpo, credono di essere uscite dalla Caverna. C'è da lavorare, invece. C'è un viaggio, che da sempre e per sempre è appena iniziato. Mi piacerebbe poter *in fine* dire di me quello che una grande artista franco-americana quasi centenaria, Louise Bourgeois, ha detto del suo lavoro: "non credo di essere approdata a nulla, però ho amato il cammino percorso. Ecco, vede? Il cammino percorso"(Bourgeois 2009, p. 411).

Forse si può tentare una via d'uscita se non dalla Caverna, da un imbu-

to che è contemporaneamente logico ed esistenziale. Se rinunciassimo a elevare il sesso e i sessi ai loro rispettivi concetti, e a rimanere così impigliate nella dualità fra *physei* e *thesei*, potremmo concepire “uomo” e “donna” come due *idee* dell’umano. Le idee, dice Benjamin, non sono concetti ma ciò che rende possibile, in un perenne farsi-disfarsi, il loro coordinamento virtuale. E nel coordinamento virtuale di concetti operato sul versante femminile, l’“altro piano” di Lonzi ci sta per intero, essendone anzi un operatore logico e pratico. E, forse, in questa idea dell’umano che è donna, anche noi transessuali potremmo trovare posto.

Che cosa vuoi ancora? L’hai fatto, no? L. ti dice che è stata una cosa complicata, che ha richiesto tempo e molta pazienza, ma che adesso “è fatta”. “È fatta Fabri”. Ma L. è tua sorella, la sorella che ti è sempre mancata. Ti sostiene, ti trasmette calore, guarda con preoccupazione alle tue defaillances, alle cadute ricorrenti, vuole metterti tranquilla, darti un po’ di quella sicurezza che ti manca di fronte agli sguardi dell’Altro. Che lo pensi davvero o che il suo sia puro affetto, affetto a perdita d’occhio, te lo dice. Non credi che sia così ma lo accetti con gratitudine da una sorella, non lo potresti accettare da una Madre Consolatrice, che non esiste per te ingenerata. In itinere continua anche quando sei in fine.

– Scusami se intervengo, finora ho ascoltato in silenzio. Non si “diventa” dunque mai donne?

– No, se non nella misura, piccola o grande, in cui lo sei già. Non è un divenire. Casomai un raggiungerci, forse tornando indietro.

– Ma allora il cambiamento, la trasformazione del corpo, tutto questo affaccendarsi, cosa sono?

– Sono cambiamenti, come dici: ma occorre una microbilancia per pesarli. E quelli che pure ci sono appaiono poco. Ad esempio la libbra di carne che si paga.

– Sai cosa scrive Antonia Pozzi? Vivo di atti che non trovano le loro parole. Ed è poeta.

– E d’altra parte quando ti decidi a una presa di parola, l’atto sta sempre per dissolversi, si opacizza.

– Ma l’atto sarebbe il fine di tutto, in fine. Un atto sostenuto dalla parola e poi una parola che in sé sia “atto” di parola. Senza di questo, perché insistere?

– È il desiderio a insistere, solo che il desiderio non è mai solo il mio

desiderio. E poi il desiderio stesso dove sta, se non in questo spazio vuoto, in questo intervallo che si apre fra atto e parola?

– Veramente ero io che facevo le domande...

– Chiedo venia, ma la mia era piuttosto un'affermazione con una sfumatura di attenuazione che, visto il tema, mi sembrava necessaria. Ma, scusa la curiosità, tu chi sei?

– Permettimi di mantenere una certa discrezione. Sappi però che una curiosità c'era anche da parte mia. E poi hai parlato già abbastanza di me, e non sempre con generosità.

– ...

– Piuttosto spiegami una cosa. Se il desiderio nasce in questo spazio vuoto, come potrà raggiungere una qualche pienezza, ad esempio la carne, un vivente?

– Quella pienezza si intravede in qualche raro istante a fronte di un vivente, ma poi sfuma proprio quando credi che sia lì. Hai ragione di dubitare che dal vuoto si arrivi al pieno. Questo lo credono solo quei veri atei che si chiamano teologi. È la vecchia storia dell'incarnazione.

– Ma allora: perché insistere sul desiderio? Non sarà un ostacolo?

– Questo lo pensano le canaglie. Per le canaglie ci sono solo obiettivi, non desideri. Non si può “cedere sul desiderio”. Chiamalo spartiacque etico.

– Forse hai ragione, ma hai risposto solo alla domanda evidente, non a quella sottintesa. Dove va il desiderio?

– Dal vuoto va verso un vuoto un po' meno vuoto. Se proprio devo cedere alla figurazione, direi il deserto. L'orizzonte del desiderio è il deserto, ma non c'è motivo di allungare il passo verso l'orizzonte.

– Devo concludere, è tardi. Quando avrai capito che il pensiero è un dolore “messo fuori” e condiviso – non era già Hegel a scrivere dell’“infinito dolore del concetto”? – e che dietro ogni pensiero c'è una lacrima che si ri-vela, allora sarai pronta alla gaiezza degli incontri, al lampeggiare delle gioie, alle contingenze senza compimento.

– Stai parlando del dolore condiviso, ero partita da lì...

– Sì, e credo che tu mi abbia oramai riconosciuto.

– Ma tu approvi quello che dico? Non dico quello che ho fatto...

– Non so, penso di no. Ma in fine questo è il tuo – di desiderio. Ora debbo andare, sono alle tue spalle, non più sulle tue spalle.

– Sì. Forse. Non so.

Riferimenti bibliografici

Artaud, Antonin (1968), *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali e la tragedia "I Cenci"*, Torino: Einaudi.

Artaud, Antonin (2004), *Oeuvres*, Paris: Gallimard.

Benjamin, Walter (1999), *Il dramma barocco tedesco*, Torino: Einaudi.

Bourgeois, Louise (2009), *Distruzione del padre. Ricostruzione del padre. Saggi e interviste*, Macerata: Quodlibet.

Butler, Judith, (2009), "La question de l'identification transgenre", *Revue du Champ Lacanien*, n. 7, pp. 111-23.

Derrida, Jacques (2000), *Paraggi. Studi su Maurice Blanchot*, Milano: Jaca Book.

Di Stefano, Fabrizia (2009), *Il corpo senza qualità. Arcipelago queer*, Napoli: Cronopio.

Lacan Jacques (2008), *Le Seminare, XVIII. D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris: Seuil.

Milner, Jean-Claude (2009), *Il periplo strutturale. Figure e paradigma*, Milano: Mimesis.

Muraro, Luisa (2009) *Al mercato della felicità. La forza irrinunciabile del desiderio*, Milano: Mondadori.

Pozzi, Antonia e Vittorio Sereni (1995), *La giovinezza che non trova scampo. Poesie e lettere degli anni trenta*, Milano: Scheiwiller.

Romani, Gabriella (2009), *Il mio nome è Lucy. L'Italia del XX secolo nei ricordi di una transessuale*, Roma: Donzelli.

The International Museum of Women. Un nuovo spazio per le donne

Elizabeth L. Colton e Karen M. Offen

Gli inizi e i principi di base

L'International Museum of Women (IMOW: www.imow.org), è un museo teso al cambiamento sociale che sta ridefinendo la concezione di un "museo" per il XXI secolo. Servendosi della tecnologia per andare oltre il concetto tradizionale di museo come edificio che ospita collezioni d'arte, manufatti e oggetti di valore esemplare, l'IMOW esiste senza pareti e ha abbattuto i confini del tempo, dello spazio, della cultura e del linguaggio per creare un luogo *online* che raggiunge un'utenza globale per ventiquattrore al giorno.

Lo scopo dell'International Museum of Women è valorizzare le vite delle donne di tutto il mondo. Lo facciamo mettendo in luce la storia delle donne, amplificando le voci delle donne, riconoscendo e celebrando i loro successi, e ispirando le donne all'azione. Attraverso collaborazioni a livello globale, la programmazione e il dialogo, il Museo promuove la consapevolezza su questioni globali relative alle donne e aiuta a cambiare i valori e gli atteggiamenti nei loro riguardi per porre fine a oppressioni e discriminazioni basate sul genere.

Rispetto ai suoi inizi, il Museo si è evoluto da organizzazione a base locale a organizzazione internazionale di primo livello che ha messo in comunicazione più di un milione e mezzo di visitatrici e visitatori provenienti da duecentotto paesi. Dando vita a una più ampia visione di museo, e dimostrandoci pioniere e leader nel campo dei musei e della tecnologia di internet, abbiamo prodotto un impatto che ha oltrepassato le nostre stesse aspettative.

L'International Museum of Women è nato perché alcune "visionarie" avevano un sogno. Nel febbraio del 1985, tre donne si incontrarono al ristorante del Farmer's Market vicino San Francisco, in California, e firmaro-

no i documenti per costituire il precursore dell'IMOW, il Women's Heritage Museum.

Il Women's Heritage Museum cominciò dandosi il compito di "far conoscere la storia delle donne". Le fondatrici si rendevano conto che sin dagli inizi della storia documentata metà della popolazione era stata lasciata fuori dalla documentazione storica. Questa maniera "tradizionale" di raccontare la storia ha perpetuato la disuguaglianza tra uomini e donne. Le fondatrici erano convinte che la storia forgia la nostra definizione di noi stesse nonché il modo in cui gli altri ci vedono, e ritenevano che giovani donne cresciute con risorse storiche tali da favorire lo sviluppo dell'autostima sarebbero state più forti e più sicure di sé, meno inclini ad autolimitarsi.

Per oltre dieci anni, il Women's Heritage Museum ha operato come "museo senza pareti" allestendo numerose esposizioni, ospitando progetti pubblici e fiere del libro, fornendo materiali di insegnamento per il Women's History Month (Mese della storia delle donne), rendendo omaggio a donne sconosciute che erano però parte della storia locale, e ricreando eventi storici.

L'idea di uno "spazio delle donne" si sviluppò insieme alla nostra organizzazione. Per il Women's Heritage Museum, lo "spazio" erano la comunità, le fiere, gli eventi, le mostre itineranti. Quando l'International Museum of Women nacque dal Women's Heritage Museum, la visione era incentrata su uno spazio fisico. Ora la nostra idea di spazio si è di nuovo modificata e – almeno per il momento – la risposta è stata uno spazio virtuale in rete piuttosto che uno fisico.

Nel 1997, ci fu un crescente supporto da parte dei membri del Museo, di educatori, di leader di comunità, e di funzionari del governo, per la creazione di un museo di prima grandezza a San Francisco che desse parola alle donne del mondo. In particolare, molte e molti insegnanti ci dissero che avevano bisogno di un luogo – una struttura fisica – dove trovare materiali di insegnamento e portare le loro classi. Così un audace gruppo di donne (il Consiglio Direttivo), sedute attorno ad un tavolo di cucina a San Francisco, prese l'ambiziosa decisione di "passare al globale". Nel 1998 cambiarono il nome in International Museum of Women (IMOW), e si impegnarono a sostenere alcuni valori base, quelli che ancora oggi onoriamo.

Il Consiglio progettò un nuovo tipo di museo, un nuovo spazio in cui le donne sarebbero state valorizzate allo stesso modo degli uomini. La nuova missione era "esplorare la storia delle donne e le questioni contemporanee legate al genere, e fungere, attraverso l'educazione, da catalizzatore per un continuo cambiamento sociale, culturale, economico e politico".

Gli obiettivi ai quali tendeva l'IMOW erano:

- contribuire a un incremento della conoscenza del passato che includa pienamente le donne nella documentazione storica, esaminandola in una prospettiva globale e di genere;
- rendere in grado le donne di trovare fiducia in sé stesse, coraggio, e opportunità di piena partecipazione nelle società in cui vivono;
- promuovere dialoghi internazionali che creino le opportunità per la comprensione reciproca tra differenti comunità culturali e che sostengano l'importanza dell'eguaglianza sociale, economica, culturale e politica.

Non ci riferivamo solo alla *nostra* storia, ma anche a problematiche contemporanee più generali, al dialogo, a una prospettiva globale. Discutevamo di come il nostro museo potesse promuovere il cambiamento sociale e l'uguaglianza delle donne. Questo era certamente un punto di vista unico per un museo.

Sin dall'inizio l'IMOW ha operato sulla base di valori che ne hanno guidato lo sviluppo e creato la specifica identità. Sebbene questi valori abbiano assunto maggiore spessore diffondendosi attraverso l'uso di internet (e ne parleremo tra poco), essi restano ancora i nostri principi guida, e possono essere sintetizzati rifacendoci ad alcune parole chiave e ad alcune aree di intervento.

Essere audaci: l'IMOW esplora apertamente e oggettivamente problematiche sociali, culturali e politiche di rilevanza primaria. Vuole sfidare lo status quo, e stimolare il pensiero facendo domande e ispirando il dibattito e il dialogo. L'IMOW è fantasioso, innovativo, provocatorio e divertente.

Avere un focus internazionale: l'IMOW si occupa di temi e problemi internazionali attraverso le sue mostre e il suo sito web, per creare una rete preziosa di risorse internazionali per le donne. Cerca di essere veramente internazionale, e capace di includere donne di diverse età, formazione culturale ed etnica, livelli economici e orientamenti sessuali. Questo deve essere visibile nella leadership, nello staff, nell'utenza, nei programmi, nelle esposizioni e nelle risorse.

Avere un ruolo guida: l'IMOW cerca di influire sui valori pubblici e sul sistema educativo affinché mettano bene in luce le azioni e i successi delle donne; mira a veder riconosciuta la propria autorità e il proprio ruolo guida, e a creare una forte rete locale, nazionale e internazionale.

Organizzare mostre tematiche: l'IMOW esplora le identità delle donne, il loro ruolo e il loro contributo all'interno delle comunità, e la necessità di ulteriori cambiamenti. Questo approccio è importante per continuare a forgiare donne di talento, sicure di sé, e per creare comunità solidali.

Includere la Everywoman: l'IMOW celebra sia “la donna qualunque” che

quelle famose. Più che proporre una semplice sfilata di celebrità o una narrazione lineare della storia delle donne, e non limitandosi ad aggiungere le donne alla storia, vuole ampliare la documentazione storica in modo che essa includa gli effetti e le implicazioni delle idee e delle azioni delle donne. *Aprirsi a tutte le arti*: l'IMOW include diversi tipi di arte e di media (film, arti visive, musica, artigianato, performance, poesia ...) allo scopo di esaminare pienamente i tanti successi delle donne attraverso il tempo e le culture, e anche per creare un'esperienza più accattivante per l'utenza. *Fare riferimento a un'ampia cornice temporale*: l'IMOW crede che sia importante esaminare le vite delle donne attraverso tutto il corso della storia. Questo approccio è importante per capire le lotte e i successi delle donne così come il continuo bisogno di cambiamenti.

Ma perché chiamarci “museo”?

Questa domanda spunta fuori frequentemente. I musei sono considerati custodi autoritari di cultura e conoscenza. È importante per le esperienze e per il valore delle donne vedersi rispecchiate proprio in quella istituzione – il museo (la casa delle muse) – che ci dice cosa è importante ricordare. Abbiamo bisogno di una istituzione permanente che documenti la nostra storia (e la storia che facciamo ogni giorno) e che crei la memoria istituzionale per le generazioni future.

I musei, infatti, si sono evoluti nel passato nel corso di molti decenni. Dalla missione originale di raccolta, conservazione e studio degli oggetti, i musei hanno gradualmente spostato la loro principale finalità verso l'esterno per occuparsi di servizi educativi, per diventare spazi di ritrovo della comunità o centri culturali, e – infine – per la crescita comune. L'IMOW è stato all'avanguardia di questi cambiamenti in vari modi.

L'IMOW aspira a riformulare i confini del concetto di “museo”. Gli elementi tradizionali del “museo” vengono reinterpretati per creare un messaggio di valorizzazione e assunzione di autorità. Sebbene non siamo un museo di arte, usiamo l'arte – di per sé un veicolo di valori sociali – in tutti i suoi media espressivi per raccontare storie, così da rendere i contenuti più accessibili e inclusivi, per andare oltre quel che le parole e gli oggetti possono rappresentare. Riguardo alla storia delle donne, all'IMOW non interessa tanto aggiungere le donne alle convenzionali narrazioni storiche, falloentriche e nazionaliste, quanto riesaminare quelle narrative da una prospettiva di genere, ripensandole e ricostruendone i pezzi mancanti – le storie di donne e i segni evidenti, le prove nel senso più ampio, della loro partecipazione culturale. La storia è usata per fondare l'identità, e inclu-

dendo le donne l'IMOW cambia la concezione normativa di ciò che è considerato un valore nella società.

Quando l'IMOW fu fondato, venne concepito come una importante struttura fisica con una complementare presenza *online*. Così cominciammo il processo di costruzione del Museo. Il Direttivo investì molti anni nello sviluppo dei fondi, per estendendosi localmente e globalmente per accumulare sostegno, per la programmazione organizzativa e la stesura di piani di impresa.

In aggiunta ai valori generali citati sopra, il Museo si impegnò in un processo di ponderata pianificazione riguardo ai suoi temi centrali e ai tratti distintivi della sua identità. Volevamo definirci in modo esauriente per chiarire chi eravamo e come intendevamo operare. Nel 2000 organizzammo una serie di incontri seminariali negli Stati Uniti e a Oslo, in Norvegia, durante i quali studiose di diverse discipline e attiviste provenienti da più di venti paesi e sei continenti parteciparono alla definizione e ridefinizione del concetto di museo. Fondammo un comitato consultivo internazionale per le mostre e creammo un Consiglio Globale di venticinque donne leader da tutto il mondo che si incontrano con noi per consigliarci sulla nostra strategia globale.

Nel 2001 l'IMOW identificò quella che ritenemmo la perfetta ubicazione per la sua struttura fisica. Un vecchio molo sul porto di San Francisco consentiva spazio sufficiente (oltre 30.000 metri quadrati) per ospitare tutti gli elementi che ci raffiguravamo: mostre temporanee e permanenti, un auditorium, un centro di educazione, un centro per adolescenti, una biblioteca, un caffè, un negozio di souvenir, e spazi amministrativi e di supporto alle mostre. L'ubicazione era centrale ed era facilmente raggiungibile. Ma il molo aveva qualcosa di più: era uno spazio significativo appropriato per il significato del progetto che stavamo intraprendendo, dare alloggio alla storia e alle voci di donne in senso globale. E la sua collocazione sul porto ci dava non solo un panorama incredibile, ma una connessione con il simbolismo femminile dell'acqua, e una rappresentazione visiva di come l'acqua riesca a connetterci a livello globale. Dopo molti anni di lavoro politico e di persuasione, ottenemmo i permessi per ristrutturare il molo. Assumemmo architetture e progettiste di mostre, e cominciammo a immaginare come creare una esperienza che potesse essere veramente "trasformativa", a partire dalla trasformazione che avviene passando dalla terraferma alla banchina. Per noi, il significato del luogo fisico e delle strutture era sempre legato alla missione e al senso del museo. Ci chiedevamo: "come cambia uno spazio pubblico quando è progettato *da* donne *per* donne?" Esaminammo a fondo la domanda del come uno spazio fisico possa *esse-*

re femminile, o riflettere i valori femministi. Ci volevano colori chiari e linee curve? O colori vivaci e luminosi? Considerata la grande diversità globale delle donne, non potevamo contare sul fatto che una cultura o una regione fungesse da modello. Le risposte, avremmo imparato, non stavano nei colori o nella forma della struttura, ma nel modo in cui la struttura avrebbe saputo contribuire alla missione del museo. Avrebbe fornito un posto sicuro per pensare diversamente? Avrebbe saputo incoraggiare il dialogo oltre ogni tipo di barriere? Avrebbe stimolato intellettualmente chi veniva a visitarlo, ma anche fornito intrattenimento e ispirazione? Alcuni dei nostri propositi si rifletterono nel piano di impresa creato nel 2002:

Poiché il Museo è impegnato a sostenere l'uguaglianza e a favorire il dialogo, è particolarmente importante riflettere sui modi in cui i suoi spazi pubblici possano essere accessibili per chiunque, indipendentemente da sesso, nazionalità, opinioni politiche, reddito o livello di educazione. Negli Stati Uniti, a differenza di altri paesi del mondo, l'ambito pubblico come parte integrante della vita è stato oscurato dal significato riposto nell'individuo e per estensione nella casa e nella famiglia. Per molte donne, il loro posto è stato limitato alla casa. D'altronde, è nell'ambito dello spazio domestico che viene nutrito lo spirito, che la gente si sente più libera di dire in cosa crede e che si fonda l'identità. Scegliendo tra modelli storici e contemporanei da tutto il mondo, il Museo cercherà di creare uno spazio pubblico che sia al contempo libero e domestico.

Mentre i nostri ingegneri esaminavano la stabilità del molo, facemmo una scoperta che avrebbe cambiato la nostra direzione per sempre. La condizione della struttura del molo era molto peggiore di quanto pronosticato, e i costi per la riparazione erano proibitivi. Con dispiacere abbandonammo il molo nel 2005 e cominciammo a ripensare il nostro orientamento. Erano passati molti anni da quando avevamo cominciato a progettare il museo. In tutto questo tempo l'IMOW aveva montato con successo molte mostre importanti servendosi di spazi nella Bay Area di San Francisco e a New York. A questo punto era giunto il momento di riesaminare l'economia, le questioni globali delle donne, e le opportunità consentite dalle nuove tecnologie. Dopo aver consultato i nostri sostenitori locali e il nostro Consiglio Globale, prendemmo la decisione di costruire la nostra comunità globale attraverso un nuovo museo virtuale – un museo con sede in internet. Mentre non abbandonavamo l'idea di un'eventuale sede fisica, il museo virtuale avrebbe potuto raggiungere donne in ogni parte del mondo. Il museo internazionale delle donne avrebbe strategicamente fatto leva sulle nuove tecnologie divenendo un "polo di smistamento" per donne e organizzazioni per mettersi in collegamento, apprendere dalle

esperienze reciproche, favorire l'accesso alle risorse – insomma, far emergere le donne dall'isolamento. Il successo del modello virtuale dipendeva da collaborazioni strategiche globali, dall'interattività e da un continuo dialogo. L'IMOW poteva continuare a svolgere la sua missione – far emergere le voci delle donne, metterle in contatto, educarle ed ispirarle – attraverso la realizzazione di un nuovo spazio e di un nuovo tipo di museo. Ci trasferimmo da uno spazio fisico ad uno virtuale.

Durante questo processo il Direttivo dell'IMOW confermò che il risultato a cui tendere era *promuovere il cambiamento culturale*. Secondo il pensiero corrente delle organizzazioni finalizzate al cambiamento sociale, esso è costituito da due parti: il *cambiamento strutturale* che si raggiunge attraverso le istituzioni sociali (per esempio accrescendo il numero di donne che ricoprono cariche legislative) e il *cambiamento culturale* – cambiamento che avviene attraverso il modo in cui le persone agiscono (per esempio, quando la società accetta l'incremento della presenza di donne che ricoprono ruoli legislativi come fatto normale e opportuno). È importante notare che per “cambiamento culturale” si intende l'impegno del Museo a lavorare per modificare specifiche idee, valori e pratiche che sono contrarie al benessere delle donne e alla loro indipendenza, non per occidentalizzare le diverse culture del mondo.

Mentre molte organizzazioni concentrano le proprie risorse sulla creazione di cambiamenti strutturali, ne esistono solo poche che adottano un approccio più educativo e a lungo termine, allo scopo di modificare gradualmente idee e atteggiamenti della gente riguardo alle donne. Perché si possa raggiungere e mantenere un cambiamento sociale sistemico, è necessario che al cambiamento strutturale si accompagni quello culturale.

Gli anni recenti

Nel marzo 2006, in occasione della giornata internazionale delle donne, l'IMOW ha aperto *Imagining Ourselves: Global Voices from a New Generation of Women* (Immaginare noi stesse: voci globali da una nuova generazione di donne), una esposizione virtuale creata e diretta da una giovane donna, Paula Goldman, dedicata a donne tra i venti e i quarant'anni, disponibile in quattro lingue (inglese, francese, spagnolo e arabo). Attraverso una mostra interattiva in rete, una serie di incontri globali, e un libro (una antologia a colori) *Imagining Ourselves* è diventata un punto di partenza per le donne per creare cambiamenti positivi nelle loro vite, nelle loro comunità e nel mondo. La mostra virtuale includeva oltre ottocento storie entusiasmanti in forma di arte, video, fotografie, poesie e saggi.

International Museum of Women



The International Museum of Women

We are an online social change museum, inspiring global action and building community across borders.

Home

EXHIBITIONS



New Exhibition: Women of I.M.O.W.'s new online exhibition *Women, Power and Politics* features stunning audio interviews, original artwork and guest essays from prominent thought leaders. Join the global conversation!
[View the Exhibition](#)

EVENTS



Webinar: Global Politics and Economics Search for the webinar, October 14, I.M.O.W. hosted the biggest webinar series ever to date with Pulitzer prize-winning journalist **Nicholas Kristof**. Look for a podcast of this event soon!
[View Search Details](#)

CONVERSATIONS



Join the Conversation! The I.M.O.W. community is a great place to make new connections. Our 8,000+ registered members share 100 countries from around the world. Check out our [I.M.O.W. Directory](#), read the museum blog and register to add your voice!
[Visit the Community](#)

[View the profile](#) | [View the bio](#)

Advanced Search

Log In

 Remember me

Forgot your password? Register

OUR COMMUNITY



Breadthrough
India



Karima Culture
Kuwait



Nicola Pardo
Brazil



Toni Hobbs
United States



Sandhya Devi
India



The Door
United States

BECOME A MEMBER



Exhibit change by joining the Museum today

FIND US ON THE WEB



Join the I.M.O.W. community! Become a fan of the I.M.O.W. page on Facebook.

Follow us on Twitter

Be our friend on LinkedIn

Become our fan on YouTube

Our Global Online Exhibition is Available!

View the exhibition on [Twitter](#)

View the exhibition on [Facebook](#)

View the exhibition on [LinkedIn](#)

View the exhibition on [YouTube](#)



Women, Power and Politics
global online exhibition



Clio Talks Back
A blog inspired by the story of history

Otto organizzazioni partner globali offrivano opportunità per passare ad azioni concrete. Il sito web divenne così potente e ebbe così tanto successo (in meno di un anno *Imagining Ourselves* attirò circa sedici milioni di visite, e fu vista approssimativamente da un milione di persone *online* da quasi duecento paesi) che quel che era cominciato come un progetto di quattro mesi durò circa due anni.

Era nato un nuovo, visionario, innovativo, unico museo del XXI secolo, con l'obiettivo di rendere le donne agenti di un cambiamento sociale concreto. Il nostro motto divenne: "Mostrare il cambiamento".

Dopo un anno di *Imagining Ourselves* una valutazione indipendente rivelò che oltre la metà dell'utenza proveniva da fuori degli Stati Uniti, e mise in rilievo questi strabilianti risultati del suo impatto: l'82% dell'utenza esaminata riferì di avere avuto tre o più esperienze di cambiamento *personale* (per esempio, una diversa idea di sé, una maggiore consapevolezza di questioni relative alle donne, la sensazione di non essere sole) e il 69% affermò di avere già intrapreso tre o più *azioni* (come parlarne con altre persone, discutere le varie questioni, impegnarsi in prima persona). "La mostra ha trasceso le differenze e ha reso possibile la comprensione transculturale per questa utenza di spettatrici più e meno giovani", concluse la valutatrice Deborah Puntenney. L'International Museum of Women è andato oltre le sue stesse aspettative di creare un potente cambiamento sociale.

L'IMOW ha usato internet per creare non solo un nuovo tipo di museo di cambiamento sociale, ma anche un nuovo tipo di spazio per le donne. Attraverso il potere di internet siamo state capaci di mettere in comunicazione le donne in modi prima impossibili, raggiungendo tutto il mondo per riunirle. Internet ci ha permesso un più alto livello di comunicazione, abbattendo le barriere, ha creato uno spazio democratico, dove ognuna ha voce e dove la voce di ognuna ha uguale valore, uno spazio libero e aperto per un dialogo significativo. Ciò era accaduto raramente per le donne prima.

La mostra *Imagining Ourselves* aveva utilizzato esclusivamente contenuti prodotti dall'utenza, lavorando con un gruppo editoriale, ma senza una curatrice; le nostre esperte erano le donne che ci inviavano il loro contributo. Per la successiva mostra *online* decidemmo di aggiungere contenuti prodotti dal museo, usando vicende storiche e cronologie, interviste e documenti audio o video, blog e dialoghi per arricchire l'esperienza di apprendimento e le conversazioni. Masum Momaya, la nostra nuova curatrice, sviluppò i contenuti per offrire alle nostre visitatrici un'esperienza ricca, multimediale e dai molti aspetti. La combinazione tra il materiale del museo e quello fornito dall'utenza, le esperienze didattiche e interattive, le attività individuali e collettive, si dimostrò molto potente. Inoltre,

creammo una comunità di *social networking* per facilitare maggiori connessioni e dialogo. Anche questo fu un altro passo coraggioso per il nostro museo.

Il tema della mostra, *Women, Power and Politics* (Donne, potere e politica), fu scelto per parlare del livello sproporzionatamente basso di partecipazione delle donne nelle decisioni e nelle cariche politiche a livello globale. Problemi da esplorare (da una prospettiva storica e contemporanea), includendovi le domande sulla relazione delle donne con il potere e l'autorità, su come le donne esercitano potere laddove non hanno autorità, e sugli ostacoli delle donne nell'accesso a cariche politiche.

Women, Power and Politics aprì nella Giornata internazionale della donna del 2008. Attraverso saggi, interviste, videoclip, musica, documenti audio e video, e anche illustrazioni, fotografie, vignette politiche, manifesti e altro, la mostra offriva oltre duecento storie di donne da più di settantacinque paesi, che rivendicavano e esercitavano il loro potere di trasformare le loro comunità e il mondo. Venne realizzato uno "strumentario" per cominciare a impegnarsi attivamente e fare la differenza, e vennero presentate centoquarantacinque opportunità di azioni concrete. Circa ottomila iscritte crearono la nostra comunità *online* e contribuirono al contenuto e alle conversazioni sull'uguaglianza di genere globale che fiorivano nel Forum. L'impatto di *Women, Power and Politics*, anche questo valutato da Deborah Puntenney, fu significativo e simile a quello raggiunto in due anni da *Imagining Ourselves*. Il 63% parlò a un'amica o a una collega della mostra, e il 51% riferì che si sentiva motivato al coinvolgimento nelle questioni delle donne in seguito alla visione della mostra.

Ma anche se le statistiche e le misurazioni sono utili per stabilire l'incidenza delle mostre del Museo, nulla può parlare del potere dell'IMOW come le voci delle visitatrici. I seguenti commenti sono solo una piccola parte dei tanti che abbiamo ricevuto durante il processo di valutazione di *Imagining Ourselves* e *Women, Power and Politics*.

Dicono di noi

"È molto importante che possiamo avere l'opportunità di conoscerci non attraverso i mass media, la televisione e la radio, ma attraverso le nostre storie personali" (una giovane donna dall'India).

"Ho imparato ad essere più tollerante riguardo a ciò che non conosco" (una donna di 49 anni, Australia).

"Il Museo forse non sa che la gente trova questo sito web davvero importante. Per me in Etiopia, lo è" (Rachel Giacchero, Etiopia).

“Mi sento ispirata ogni volta che rivisito la mostra. Mi sono sentita rinvigorita – non più sola o abbandonata” e “Sentire l’unità della mostra online e ricevere supporto da tante donne incredibili e differenti da tutto il mondo ci ricordò di predicare la pace. Meno di un anno dopo la mostra *Imaging Ourselves* si tenne una grande conferenza incentrata sui diritti delle donne! Era chiaro da dove provenisse l’ispirazione” (Zena el-Khalil, Libano).

“Mi è piaciuto poter esplorare domande relative all’uguaglianza di genere in una forma interattiva insieme a mia figlia. La mostra ha aperto una via di comunicazione tra me e mia figlia... È più facile cominciare la conversazione utilizzando il sito web perché lì lei può vedere il potere, la politica, l’arte e il modo in cui le donne possono esprimere sé stesse” (Ana Cordova, USA).

“Attraverso *Imaging Ourselves* ho imparato che quando cominci a fare cose importanti, ti accadono cose importanti. Non solo la mia vita è cambiata, ma le vite di molte giovani donne di Harare sono state positivamente influenzate. Grazie a *Imaging Ourselves* ho scoperto che posso essere una leader e un modello comportamentale per altre giovani donne. Non mi ero mai resa conto di poter insegnare finché altre giovani donne non mi hanno mostrato che credono e confidano in me. Ora voglio sapere di più sul mondo per aiutare meglio le giovani donne che chiedono la mia guida” (Rutendo Mudzamiri, Zimbabwe).

“Da quando gliene ho parlato, c’è una documentarista della facoltà che fa vedere la mostra spessissimo. È il centenario del movimento delle donne, perciò l’accento su donne, politica e potere è giusto. Siamo la più grande università in India e un’agenda dell’università userà alcune informazioni tratte dall’esposizione nell’opuscolo distribuito a settantamila studenti all’inizio dell’anno (Vibhuti Patel, India).

“Mi piace molto che si parli di problemi e soluzioni. Provenendo da un contesto pacifista, mi fa davvero piacere che si promuova la pace... mi piace il fatto che il museo e la gente che lo visita parlino di soluzioni, di possibilità, di cosa sta davvero accadendo in vari luoghi del mondo” (Mousumi De, India).

E infine la nostra valutatrice: “Molte visitatrici dell’International Museum of Women riferiscono di sentirsi abbastanza libere dai vari impedimenti sociali e culturali che limitano le loro voci, a volte per la prima volta. Usano il sito come luogo sicuro in cui esplorare l’identità attraverso i contenuti forniti dal museo e dall’utenza, come anche attraverso le conversazioni che vi si svolgono. Il Museo ha ... creato una mostra che funziona in parte come in un museo d’arte tradizionale, e in parte come motore per

il cambiamento sociale attraverso sia i contenuti che le opportunità che offre per costruire conoscenza al di là di culture e confini geografici, diventando un luogo di ritrovo per una comunità di visitatrici dedita al sogno dell'uguaglianza globale di genere". "Il Museo si è collocato non solo come approdo per persone con idee affini, ma anche come leader per la trasformazione globale" (Deborah Puntenney).

Lavori in corso

Il 17 ottobre 2009, l'International Museum of Women ha aperto la sua terza esposizione globale, *Economica: Women and the Global Economy*. Da un lato, le donne costituiscono approssimativamente il 70% dei poveri del mondo. Dall'altro, la percentuale di donne imprenditrici, leader di azienda, consumatrici e filantrope è in crescita costante in tutto il mondo. La nuova mostra parla di come l'economia globalizzata e la attuale crisi finanziaria colpiscono le vite delle donne, e aggiunge al confronto le voci e le esperienze delle donne.

L'opinionista del *New York Times* Nicholas Kristof, che ha partecipato a un evento organizzato dall'IMOW nell'ottobre 2009 a San Francisco, sostiene che "in questo secolo la sfida morale suprema sarà la lotta per l'uguaglianza di genere nello sviluppo del mondo". Gli esperti della Banca Mondiale, le Nazioni Unite e organizzazioni di base in tutto il mondo sono d'accordo che la chiave per risolvere la maggior parte dei problemi sociali di oggi sia dare potere alle donne. L'International Museum of Women è leader nel promuovere le voci delle donne e offrire ispirazione e strumenti per il cambiamento.

Unisciti a noi: www.imow.org

* * *

L'IMOW è una organizzazione privata e no-profit, finanziata da donatori privati, grandi imprese progressiste, fondazioni private, e occasionalmente da sussidi governativi. Avendo sede negli Stati Uniti ci troviamo in una situazione unica al mondo, in quanto le istituzioni culturali non possono contare su finanziamenti pubblici. Speriamo che l'IMOW possa alla fine attrarre il sostegno finanziario di generosi individui e gruppi da ogni continente. La collaborazione può essere facilmente avviata, su base filantropica o per specifiche azioni, prendendo contatto con noi attraverso il nostro sito web, dove è possibile anche l'iscrizione annuale. La tua partecipazione e il tuo sostegno saranno cosa gradita.

(Traduzione di Antonietta Buonauro e Paola Bono)

Riferimenti bibliografici

Colby, Susan, Nan Stone e Paul Carttar (2004) “Zeroing in on Impact”, *Stanford Social Innovation Review*, Autunno, pp. 24-33.

IMOW (1999) *The International Museum of Women Prospectus*.

IMOW (2002) *The International Museum of Women Business Plan*.

IMOW (2006) *The International Museum of Women Strategic Plan*.

Kristof, Nicholas D. e Sheryl WuDunn (2009) *Half the Sky. Turning Oppression into Opportunity for Women Worldwide*, New York: Knopf.

Offen, Karen e Elizabeth L. Colton (2007) “The International Museum of Women”, *Museum International*, n. 236, pp.19-25.

Puntenney, Deborah (2006) *Imagining Ourselves. Final Evaluation Report*.

Puntenney, Deborah (2009) *Women, Power and Politics. Final Evaluation Report*.

Corpografie in scena

Nadia Setti

La scrittura si può considerare come un'enorme operazione di trasformazione della differenza dei sessi in iscrizione dei generi; la scrittura fa genere, anzi generi, perché bisogna ammettere e ipotizzare la transizione, la meta-morfosi dei corpi in corpografie, di figure in altre figure. Processo limitato o illimitato? Nella nozione di genere è insita la possibilità di produzioni illimitate di genere. Ma a che punto il virtuale, il possibile, finisce per non incrociare più, non intercettare o criptare il reale? In che modo questo farsi e disfarsi del genere si compie nel testo letterario o nelle scritture siano esse artistiche o linguistiche? È questo in fondo che Virginia Woolf ci mostra nella sequenza finale teorico-romanzesca di *Una stanza tutta per sé*, raccontata con il tono leggero, ironico e estremamente preciso che è quello di tutto il saggio. Ricordiamo brevemente la scena intravista da colei che sta meditando sulla scrittura e le donne: un uomo e una donna convergono verso un taxi, salgono tutti e due e il veicolo scompare dietro l'angolo, nel flusso del traffico londinese. Per valutare pienamente la portata delle considerazioni sulla differenza sessuale nella mente "androgina" bisogna di fatto seguire la scena fin dall'inizio: si tratta certo di una visione teatrale, di una *corpografia coreografica* che dispone nello spazio un certo numero di segni, di personaggi, di corpi, in una certa durata. Tutti questi elementi sono in movimento, a eccezione forse dell'attimo iniziale di percezione istantanea dell'immagine colta nella sua totalità. Domandiamoci perché Woolf, per abordare la mente/corpo androgina, abbia avuto bisogno di immagini in movimento, di un cinematografo dei sessi e dei generi. Forse la consapevolezza che il rapporto con il corpo, come con la scrittura, è un rapporto cinetico che si svolge in forma dinamica, seguendo un impulso costante e profondo di trasformazione: appena un corpo/immagine emerge è già una forma vivente che evolve verso un'altra forma. L'identità sessuale, relazionale, non

può sfuggire a questa dinamica. Questa visione insieme cinetica e narrativa rende più vivace e imprevedibile la rappresentazione o meglio la semiosi delle differenze, spostandole dalla semplice figurazione del maschile e del femminile, e lasciandoci intravedere innumerevoli e imprevedibili percorsi, svolte, convergenze, divergenze, unioni...

Raddoppiamento, trasposizione, s/velamento

Questa corpografia dei generi tende chiaramente verso la teatralizzazione dei corpi. È sulla scena teatrale che il corpo dell'attore si presta al lavoro della trasposizione, dello scarto, e non solo delle mimesi realistiche. Uno spettacolo del Théâtre du Soleil su testo di Hélène Cixous, *Tambours sur la digue*, è particolarmente significativo di questa ricerca; tutto lo spettacolo è costruito sullo sdoppiamento di ogni personaggio e attore nella "marionetta" e nel suo manipolatore vestito di nero e irricognoscibile. Va da sé che sia i "personaggi-marionetta", essi stessi interpretati da attori, sia i *koken* (manipolatori) sono difficilmente identificabili come "uomo" o "donna" e anzi in molti casi uno stesso attore o attrice incarna vari personaggi maschili e femminili. La questione dell'identità sessuata del personaggio e dell'attore/attrice pare di fatto secondaria o non pertinente. Mentre il modo in cui lo spazio scenico è investito dai corpi doppi in movimento, con slanci e sollevamenti che staccano il corpo dal suolo per dargli un'ulteriore dimensione verso l'alto, crea veramente una rappresentazione coreografica dei corpi-marionette. Forse del resto è questo che la "marionetta" incarnata suggerisce insieme: la traccia, l'abbozzo del corpo "umano" ma anche le sue dinamiche nello spazio. Tutto ciò non sminuisce l'importanza del racconto scenico o del testo, ma agisce fortemente nell'immaginario, nella visione dei corpi che espongono l'umanità sulla scena. Se la voce s/vela il corpo e l'identità sessuata, che ne è della marionetta che sulla scena è un corpo a due corpi?

Nel film *Tambours sur la digue* che Ariane Mnouchkine ha realizzato dopo lo spettacolo teatrale, e che non è una semplice registrazione dello spettacolo, i piani della rappresentazione si complicano ulteriormente poiché ogni attore/attrice è doppiato da se stesso e recita in *play back* davanti allo schermo su cui è proiettata la scena. Inoltre nel finale le "vere" marionette sono gettate nell'acqua che ha inondato la scena e sommerso simbolicamente il mondo, costringendo gli spettatori a ridimensionare la loro visione dei corpi-marionette: ora si tratta "veramente" di marionette con sembianze umane (molto simili a quelle delle

marionette-attori che abbiamo visto durante tutto lo spettacolo) che raffigurano l'umanità sventurata, in fondo piccola, inerme, vulnerabile. Attraverso la moltiplicazione dei corpi teatrali, i corpi degli attori non scompaiono ma si confondono con quelli della marionetta. E in fondo, ammesso che la "marionetta" sia in questo caso una metonimia dell'umano, non è mai completamente privata di corpo (come del resto mostrano le prodezze atletiche degli attori negli slanci e nei sollevamenti sulla scena). Infatti a varie riprese il corpo-marionetta si solleva in aria come tirato da fili invisibili senza nessuna traccia della pesantezza di un corpo umano: di fatto è *lo slancio riunito dei due attori, colui che porta e colui che è portato, che produce il movimento letterale di trasporto*.¹ Tale dislocazione dei corpi a due è un elemento essenziale del lavoro teatrale di Mnouchkine e di Cixous: trasportare il corpo reale sul palcoscenico, la cui realtà è altra, significa svelare quello che il corpo nella sua "realtà" interdice. Lo svelamento in questo caso non si situa tra corpo "nudo" e corpo "velato", e quindi non ha niente a che fare con le forme pur praticate a teatro del travestimento. Se infatti il travestimento agisce soltanto sull'accentuazione della dicotomia maschile femminile (in un senso o nell'altro) questa dislocazione dei corpi marionette interrompe qualunque rappresentazione realistica del genere. E non solo i corpi, anche i volti delle marionette/attori sono coperti spesso da un velo su cui si disegnano i tratti minimi del viso (altri invece usano il trucco). Il viso come il corpo diventa schizzo, paragonabile alla forma poetica dello *haiku*: la densità realista del corpo è smaterializzata, alleggerita in forma e consistenza. La marionetta non deve aver peso, è un accenno di figura e di corpo umani. Lo stesso dicasi del corpo sessuato, della differenza sessuale: pochi segni, quanto basta.

Ancor meno si tratta di una parodia di genere (mi riferisco alla nozione di *drag*) proprio perché la messa in scena dei corpi disloca la dicotomia (con tutte le possibili varianti e inversioni) di maschile/femminile. Ma, ci si può domandare, qual è a questo punto l'iscrizione del genere? Quali ne sono le forme e i tropi? Il corpo sessuato dell'attore/attrice diventa una componente quasi invisibile ma sempre significante del

¹ Anzi direi che è proprio lavorando con la pesantezza del corpo, la sua gravità, che l'attore o l'attrice raggiungono la leggerezza del corpo-marionetta, che approfitta in tal modo di tutte le dimensioni dello spazio. Per rendersi conto dell'importanza di questo lavoro basterebbe paragonarlo con i personaggi dei disegni animati i cui spostamenti fulminei nello spazio eludono senza problemi le leggi della pesantezza e del corpo materia.

corpo-marionetta (che come abbiamo visto è almeno due corpi, di cui uno senza identità tracciabile). Il lavoro sui margini del visibile/invisibile, della rappresentazione come figurazione riconoscibile della differenza dei sessi è estremamente complesso, ma l'obiettivo non è la cancellazione totale della riconoscibilità, della definizione differenziata dei corpi. Così come il corpo-marionetta non è il corpo indifferente e indifferenziato dell'umanità.

Se tutti i segni sono trasposti dal corpo maschile o femminile dell'attore al corpo-marionetta come possiamo leggere le parti della scena? Dobbiamo forse adattare la nostra interpretazione e cambiare di ottica, cercare nuovi codici di genere? Ecco, questa mi sembra la pista più interessante e imbarazzante di questa *pièce* e della sua messa in scena, il cui sottotitolo – ricordiamolo – è “sous forme de pièce ancienne pour marionettes jouée par des acteurs” (sotto forma di *pièce* antica per marionette recitata da attori). Il “sotterfugio” teatrale è quindi svelato, si suggerisce uno spostamento temporale, spaziale, simbolico: sta allo spettatore/spettatrice trovare la propria collocazione spaziale e temporale nel gioco dei corpi, delle parti, delle identificazioni, dei tempi, delle verità. Il sotterfugio, la forzatura, la finta sono evidentemente strategie che ci obbligano a “vedere” a vari livelli la “realtà” come sovrapposizione di rappresentazioni-veli metaforici, che strutturano il nostro vedere e le nostre interpretazioni della scena del mondo, cioè i codici di lettura delle identità, dei corpi, delle relazioni umane.

Quindi “situare” la *pièce* in un paese lontano nel tempo e nello spazio con corpi “inediti” (o al limite che possono ricordarci le marionette dell'infanzia alla cui “realtà” favolosa tutti hanno creduto), dovrebbe condurci fuori dall'accecamento quotidiano. Sommovimento in fondo a poco prezzo perché il tutto avviene in più o meno tre ore di spettacolo. Un'osservazione posteriore di Cixous riguardante la figura di Duan, la figlia dell'indovino che poi dirigerà i tamburi sulla diga, sentinelle che segnalano l'alluvione, ci servirà a chiarire questo punto:

In sartoria, vedo una marionetta nuda. Il seno nudo di Duan. Improvvisamente *vedo* per la prima volta la Nudità. Non l'avevo mai vista. Come se avessi visto il giorno che non si vede. La nudità della marionetta è la sola nudità visibile. Vedo il nudo, di velo e di gomma, il seno dipinto. La nudità è di velo dipinto. Niente è più nudo del seno di velo svelato. È per incanto (Cixous 2001, p. 53).

La parola omofona di *sein* è *seing*, il marchio, il segno: in effetti, in genere, il “seno” è “segno” e figura metonimica di un corpo e del fem-

minile, in questo caso non è la parte per il tutto (sineddoche) perché la Nudità (come la bellezza o anche la femminilità) non ha equivalenti. Né può diventare oggetto feticcio, o servire da proiezione dei fantasmi sessuali, anche se è l'oggetto del vedere. La nudità come assoluto inibisce qualsiasi oggettivazione, soggettivazione, parcellizzazione. Se il fantasma funziona azionando il meccanismo del vedere/non vedere, velare/svelare, in questo caso lo sguardo non svela in quanto il seno è già velato svelato, la materia stessa del "seno della marionetta" è il velo. È evidente il tono filosofico e contemplativo di questa sequenza: del resto se si passa dal francese al tedesco, la lingua di Heidegger, *sein* diventa *Sein* (Essere), ed è possibile concludere che la visione del seno nudo di Duan si converte in visione dell'essere, della Nudità senza attributi. E certo questa visione rapita del seno velato nudo ci rinvia alla bellezza disinteressata della critica del gusto kantiana, che ispira buona parte del pensiero estetico. Tuttavia questo colpo d'occhio alla filosofia estetica kantiana ne prende allo stesso tempo le distanze, infatti l'apparizione/visione della Nudità si compie in un luogo del tutto quotidiano e direi in buona parte femminile: la sartoria (la *Couture*). Il luogo in cui si fabbricano di solito i costumi, ma in questo caso il costume è anche corpo, corpo della marionetta dal seno nudo Duan. In altri racconti mitici colui che ha intravisto la bellezza di Pallade sarà punito con l'accecamento e risarcito con la profezia. Ma qui non si conosce il seguito della storia. Tuttavia ci si potrebbe chiedere che ne è del corpo-carne, della nudità fisica di un corpo vivente? Questo seno nudo diventa visibile grazie alla distanziamento, al processo dell'arte – quella della scrittura e quella della sarta costumista.

Quando passiamo dal piano filosofico e linguistico a quello teatrale o cinematografico (poiché si tratta del film di *Tambours sur la digue* che discutiamo) cosa succede? Non ci troviamo nell'atmosfera rarefatta della *Couture*, il seno fa parte del corpo marionetta di Duan, a cui si aggiunge la voce in *play back*. Sulla scena interviene l'altro personaggio, Wang Po, innamorato di Duan e come lei in guerra contro coloro che vogliono la distruzione della città. Siamo in pieno dramma, il racconto riprende le sue fila e assistiamo a una scena che ne rievoca molte altre, il combattimento degli amanti nemici, Tancredi e Clorinda, Achille e Pentesilea: i due si amano ma un dissidio interviene tra loro e accade l'inevitabile: Wang Po uccide "involontariamente" Duan. Tutta la sequenza dura meno di dieci minuti: non c'è bisogno di più tempo per un dramma che si concentra sul rovesciamento improvviso, sulla transizione rapida da un lato a un altro; la dimensione psicologi-

ca è quasi del tutto assente, pochi segni, rari i gesti e estremamente discreti; un dialogo ridotto al minimo. Anche Wang Po è a torso nudo, ed è la nudità del corpo-costume che è mostrata. La scena del loro incontro amoroso e poi dello scontro, fino all'uccisione di Duan per mano di Wang Po, è interamente giocata sui movimenti sospesi e acquatici dei corpi che si avvolgono uno sull'altro in molteplici spirali e abbracci, richiedendo ai due attori-marionetta e ai manipolatori un'agilità e un'orchestrazione dei movimenti assolutamente straordinarie. Più che mai si deve parlare di vera e propria coreografia dei corpi in quanto i gesti di ogni parte del corpo dell'uno e dell'altra si iscrivono nel contempo sullo spazio scenico (sotto un immenso telo di seta in movimento) e nello spazio dello schermo filmico.

La marionetta disorienta certo la differenza sessuale e l'identificazione del corpo sessuato, eliminando tutti i tratti realistici, che ci impongono la definizione dei ruoli sessuali. Ci domandiamo tuttavia se la "nudità" del seno nudo o l'essenzialità delle marionette conduca verso una decorporalizzazione e desessualizzazione dei corpi nonché una rarefazione del genere. Una cancellazione delle rappresentazioni che potrebbe eventualmente ricominciare la storia del mondo cancellando pregiudizi e stereotipi. Già nel prologo della *pièce* l'Indovino, padre di Duan, annunciava la catastrofe: "Ho visto il nulla. Era dopo la fine del nostro mondo. Eravate tutti scomparsi sotto l'Oceano color grigio" (Cixous 1999, p. 7). Mentre così parla l'Acqua nell'ultima scena:

L'acqua! L'acqua! ebbene eccomi in realtà. Finito di scherzare. L'acqua, dicevate, dopo tutto non è il fuoco! Ma, da che mondo è mondo, è a me che gli Dei affidano gli inizi e tutte le fini! Entro oggi nelle vostre faccende. Siete stati tutti miei pesci e sono venuta per riportarvi al Nulla originario (Cixous 1999, p. 75).

Corpo arte/fatto : il feticcio femminile post-moderno

Facciamo un passo indietro rispetto a questo finale catastrofico e catarattico di *Tambours sur la digue* per interessarci a un altro corpo scenico, a un vero e proprio artefatto che è la *poupée* Olympia dei *Contes d'Hoffmann*, opera fantastica di Jacques Offenbach, nella messa in scena di Robert Carsen (Opéra Bastille, 2002). In questa opera il regista recupera gli stereotipi del sesso femminile attraverso l'eccesso e la parodia. La messa in scena rinvia ai codici del genere, che insieme sono evocati, riscritti, destabilizzati. Nei *Contes d'Hoffmann* di Offenbach l'inadeguatezza, lo squilibrio tra vita e arte, tra natura e cultura, tra

corpo “reale” e corpo “automa” precipita la *mise en scène* in *mise en pièces* del corpo *made in* oggetto/feticcio, prodotto (im)perfetto dei fantasmi di autogenerazione e della differenza sessuale negata.

I racconti di Hoffmann e la loro versione operistica ci permettono di raccordare l’immaginario antico, pre-femminista, ricco di fantasmi e creature di un soggetto più maschile che femminile (o piuttosto di una certa coppia maschile/femminile, padre/figlia virtuali) fino all’ipotesi scientifico-teorica della donna computerizzata, una possibile cyborg (un ibrido materiale-carnale-tecnologico). In particolare, la produzione dell’opera di Jacques Offenbach *Les contes d’Hoffmann* per la regia di Robert Carsen ci offre una singolare rilettura di racconti tra i più rappresentativi della letteratura fantastica, in chiave post-moderna.

È proprio partendo dall’analisi di due delle novelle di Hoffmann, *l’Uomo di Sabbia* e *il Consigliere Krespel* che Freud ha elaborato il concetto di *Unheimlich* associando in modo problematico nel perturbante il complesso di castrazione e la femminilità. Senza attardarmi troppo sulle pagine freudiane, rammento brevemente la vicenda: in *Der Sandman* lo studente Nathanaël ha assistito da bambino a un fatto inquietante (la manipolazione misteriosa di occhi umani), nascosto nel laboratorio del padre che vi svolgeva un esperimento in compagnia di un misterioso Coppelius. Il padre (scienziato pazzo?) muore in un incendio scoppiato subito dopo l’uscita del diabolico visitatore. Il bambino ne è traumatizzato. Diventato adulto, Nathanaël intravede nel palazzo dirimpetto la sagoma di una fanciulla bellissima e se ne innamora perdutamente. Di fatto tale fanciulla è un automa del dottor Spallanzani che esibisce la sua “creatura” facendola suonare e cantare. Nathanaël perde completamente la testa quando scopre che non è una donna viva ma una creatura meccanica. Alcuni anni dopo, credendo di incontrare nuovamente il dottore demoniaco, sale su una torre e si getta a capofitto nel vuoto.

Il libretto di Barbier e Carré distribuisce in tre atti le storie di Olympia, Antonia e Giuditta, tre donne che devono incarnare la donna ideale agli occhi del poeta Hoffmann. Di fatto il poeta è di fronte a un dilemma: la donna amata è ideale o fantasma, creatura reale o frutto della sua immaginazione? Per la prima, Olympia, non ci sono dubbi: la bambola fabbricata dallo scienziato rappresenta in modo esplicito il sogno di autogenerazione dell’*homo faber*. Questo fantasma realizza nello stesso tempo l’ideale femminile del poeta: in effetti, entrambi sono dei “creatori” che desiderano generare l’oggetto dei loro desideri senza ricorrere all’atto sessuale o avere bisogno (apparentemente) dell’altro femmi-

nile. Tuttavia se questo è vero per lo scienziato “padre” di Olympia (più che “figlia” è il frutto di un esperimento scientifico che vuole vincere la natura),² per il poeta resta valido il riferimento romantico alla Musa, alla donna ideale che sarà l’ispiratrice della sua composizione poetica. Ideale tanto più sublime quanto più disincarnato cioè lontano dalle “donne” reali. Secondo questa logica ineccepibile la donna-bambola-robot è perfetta perché non ha avuto nessun rapporto con nessun corpo materia e matrice. La norma aristotelica è rispettata, salvo che non ci troviamo nel mondo antico, piuttosto nell’epoca tardo-romantica, moderna, e anche – la regia sottolinea – in quella tecnologica e post-moderna, in cui ha fatto la sua apparizione (almeno teorica) la donna cyborg. Il sogno della creazione del corpo femminile da parte dell’uomo *deus ex machina* continua. Nell’ultima versione della messinscena Olympia è addirittura incinta!

Sulla scena, questa confusione tra fantasma, immaginario e reale è rappresentata con un serie di sipari trasparenti di plastica che scendono sul palcoscenico, e da teli di plastica che avvolgono Olympia crisalide (simile del resto alla bambola feticcio Barbie, ma in taglia umana). Tutti sanno che si tratta di un facsimile di donna, salvo il poeta che stravede per lei senza rendersi conto che si trova davanti a un “automa”, anzi si direbbe che l’immobilità e i movimenti dell’automa rinforzino la sua fissazione.

Contrariamente a quanto ci hanno detto Woolf e Cixous, non sono la trasformazione e la transizione, l’ascolto e l’avvicinamento che iscrivono i corpi e la differenza, in questo caso ciò che commuove il poeta è la staticità nascosta dal pudico velo di plastica (il che basta all’epoca moderna per creare il mistero!). A complicare e a peggiorare la situazione arriva Coppelius, personaggio diabolico e manipolatore, che dà a Hoffman un paio di occhiali (una ulteriore protesi tecnica) che deformano definitivamente la “realtà” ma convincono ancor più il poeta dell’esistenza di Olympia in quanto “donna”. In precedenza lo stesso Coppelius aveva inserito nelle cavità della bambola un paio di occhi presumibilmente “veri”. Con o senza occhiali, in ogni caso, il poeta *non ci vede*, non riesce a distinguere tra il suo fantasma/ideale e il corpo steso davanti ai suoi occhi: il primo è chiaramente più “reale” del secondo. L’osservazione mi sembra senz’altro pertinente: nell’econo-

² D’altra parte il nome è un riferimento indiretto al padre degli dei dell’Olimpo, Zeus padre autogeno di Atena, che nasce dalla sua testa dopo che ne ha ingoiato la madre Meti. In modo analogo Olympia nasce dalla testa dello scienziato “onnipotente” Spallanzani.

mia libidinale “maschile” il desiderio è animato dal fantasma e condiziona il senso (l’attrattività) dell’oggetto sessuale. Tanto più quando tale oggetto riproduce e anzi raddoppia la forza del fantasma.

Certo Olympia non è immateriale, è chiaro che sulla scena teatrale la cantante-attrice deve portare e recitare l’automa. Perciò le materie del suo corpo scenico sono eterogenee: artificiali e carnali, un corpo di donna e un corpo aggiunto, sovrapposto, di bambola di plastica che è estremamente e parodisticamente sessuale. In ogni caso molto più caricaturale e espressionistico rispetto al minimalismo del corpo-marionetta: la “bambola” Olympia esibisce fino all’eccesso la fabbricazione. Eppure nei due casi i corpi sono molteplici: quello della donna cantante, il corpo artefatto, e poi il corpo vocale (come costruzione virtuosa e tecnica). Questa commistione tra artificiale e “naturale” realizza il sogno dell’uomo-artista: un desiderio onnipotente e narcisista soddisfatto grazie alla riproduzione perfetta di sé nell’altro femminile, nel femminile come *summum* dell’artificio tecnologico. È il trionfo e la trappola della confusione tra arte e artificio, donna e idolo femminile (la bambola), amore narcisista e feticista.

Quello che è trasportato e esibito sulla scena (il palcoscenico) è dunque un manichino paragonabile a tutte le icone feticiste della femminilità che stravolgono l’altro nella sua realtà materiale. Come è normale, l’esibizione della creatura del padre scienziato espone Olympia affinché sia adorata ma la prova del reale ne precipita la fine. A tutto questo bisogna aggiungere alcune considerazioni sull’Olympia dell’ultimo spettacolo di Carsen, quello a cui ho assistito personalmente ma che non è stato registrato (il DVD esistente corrisponde a un’altra versione con un’altra interprete).³ In questo spettacolo Olympia è incinta come si capisce fin dall’inizio quando il padre per riallacciare il telecomando ne scopre la pancia, e naturalmente nell’ultima scena in cui Olympia impazzita si sveste in preda a un delirio erotico furibondo. Rispetto al mito della nascita extra-uterina della figlia, Carsen introduce un’inversione in quanto è la bambola che è la rappresentazione della matrice: se la bambola in tutti i giochi infantili rappresenta di preferenza la bambina/il bebè qui la bambola è (potenzialmente) la madre (che di fatto non

³ Del resto grazie a versioni diverse registrate e talvolta disponibili su YouTube o altri siti ci si può rendere conto delle diverse scelte registiche e interpretazioni della bambola Olympia: Natalie Dessay che è certo l’interprete più conosciuta di Olympia è nella versione di Andrei Serban una bambola di porcellana dell’Ottocento, la bambola delle bisnonne e di Offenbach, niente affatto tecnologica e ipersessuale.

sarà mai perché auto-distrutta). Quindi il fantasma di onnipotenza si trasferisce dalla mente scientifica al corpo-utero scenico “femminile” materno/filiale. Possiamo avanzare l’ipotesi che il fantasma di gestazione abbia soppiantato il fantasma di auto-generazione o ne sia la logica conseguenza. In un caso come nell’altro si tratta di concepire la vita come partenogenesi tecnologica.

“La chanson d’Olympia”, pezzo di bravura della soprano, gioca sull’estremo (il superacuto della superstar) e sulla rottura, l’intralcio, che dovrebbe rivelare la falsità della perfezione tecnicista, ovvero l’irrealtà della fabbricazione. La messa in scena di Carsen insiste sulla manipolazione (Spallanzani che guida il canto con l’oggetto più diffuso al giorno d’oggi, il telecomando) erotizza esageratamente la canzone fino all’oscenità (degradazione dell’amore romantico in frenesia sessuale). Ma alla fine la manipolazione si rivolta contro il manipolatore, l’automa si autonomizza e il desiderio travolge la donna/automa fino a farla sconfinare in una erotomane che insegue l’uomo poeta per possederlo e annetterlo al suo mondo di bambola desiderante. In questa versione Olympia diventa incontrollabile, sfugge alla mente che l’ha prodotta, e si rivela tutto il contrario della figlia savia e perfetta che lo scienziato voleva costruire e esibire: anzi è l’immagine moderna e femminista della donna perversa, erotomane e ribelle. Il perturbante è in questa fase è l’eccesso del desiderio sessuale della “bambola” che è deviante rispetto alla docilità femminile di cui dovrebbe essere il modello.

Ed è qui che scena teatrale e scena d’infanzia si ritrovano felicemente. Il tracollo definitivo avverrà più classicamente con l’arrivo di Coppelius che si vendica sulla bambola facendola a pezzi (altro fantasma: quello dello smembramento schizofrenico del soggetto del desiderio) poi riprendendo gli occhi “vivi” che le aveva trapiantato. L’eccesso è punito con l’immagine estrema della castrazione: il corpo desiderato a pezzi, smembrato, l’automa che si rivela *per quello che è*: un manufatto, su cui si può esercitare non senza piacere perverso la violenza vendicativa, per soddisfare la pulsione sadica dei costruttori/manipolatori. Il risultato sarebbe: rimozione della sessualità e rinuncia all’oggetto desiderato. Nel frattempo lo spettacolo, il canto, ci hanno coinvolto, travolto e hanno sollecitato tutti i nostri sensi. Certo gli effetti perversi si spandono in tutti i sensi e non siamo più soltanto spettatori, siamo complici delle ripetute manipolazioni dei corpi, delle voci, dei desideri.

Se siamo ancora sul terreno del fantasma la perdita di controllo potrebbe essere generatrice di angoscia, ma al contrario suscita l’ilarità del

pubblico. Questa ilarità che è del resto condivisa da pubblici diversi (non solo quello dell'Opera di Parigi) è un segno molto interessante non solo di intesa dei molteplici significati di questa sequenza ma anche di una soluzione dell'imbarazzo nella rappresentazione mitico tecnologica di questo corpo erotico-gravido non come "mostruoso" o prodigioso ma come giocondamente fattibile e trasformabile, la bambola è infine *quello che è*, un gioco, che si fabbrica, si rompe, si rivela con un corpo altro, per esempio di donna. Una volta che si toglie il costume in più. E se ridiamo è perché da una parte lo sapevamo già dall'altra perché il Gioco come da bambini e bambine che eravamo/siamo ci è piaciuto.⁴

A questo punto è lecito domandarsi che rapporto ci sia tra questi fantasmi antichi, moderni e perfino postmoderni e la donna cyborg: forse un solo elemento, la rimozione dell'origine, materna o altra, soppiantata dalla fabbricazione di un corpo con elementi disparati. Non per caso nella seconda storia raccontata, quella del consigliere Krespel e della figlia Antonia, la voce della figlia è un doppio fantasmatico della voce materna. In modo molto interessante i racconti di Hoffmann come le loro interpretazioni sceniche rivelano l'imbarazzo della creazione e dell'origine, dell'assenza-presenza della matrice (e non come si potrebbe pensare del "paterno"), tema che le versioni tecnologiche della riproduzione (vedi l'utero artificiale) hanno ripreso in vari modi. Resta da verificare se la "tecnologia del genere" riprende queste tematiche o si avvia verso altre considerazioni.

In modo interessante le narrazioni a cui fa riferimento Donna Haraway appartengono alla fantascienza, e attingono in parte la loro ispirazione dalle biotecniche, dalle narrazioni scientifiche che producono nuove visioni del corpo esterno/interno, eliminando ogni gerarchia e finanche distinzione tra natura e cultura, animale e umano, femminile e maschile, specie e razza, in nome di un'ibridità illimitata, riducendo del resto notevolmente il margine del "naturale" e aumentando quello del "culturale". Olympia e le altre rappresentano il fantastico, nella gamma del perturbante eccessivo, mentre la cyborg woman trova la sua rappresentazio-

⁴ Rosi Braidotti (1996) insiste sull'aspetto teratologico dei tecnocorpi, e di fatto sono corpi che come quelli della fantascienza si costruiscono affondando in un immaginario alimentato in parte dall'angoscia del diverso, dell'altro, del corpo femminile "mostruoso", nondimeno con questa analisi del corpo scenico di Olympia vorrei suggerire questo attraversamento del "mostruoso" femminile verso un "giocosso" possibile e godibile, non del tutto assegnato né assegnabile a un consumismo visuale e fantasmatico "maschile", ma che interviene chiaramente sulla scenografia di genere.

ne nella fiction scientifica, dove il fantasma sembra essere sostituito o spiazzato da un immaginario non più condizionato dalle proiezioni fantasmatiche sul corpo femminile riproduttore dei feticci dell'immaginario maschile. L'immaginario cyborg non sarebbe più quindi né maschile né femminile né androgino ma transgenere, a origine multipla, indeterminata e pertanto differenziata. È evidente l'obiettivo di decostruzione di un corpo femminile riproduttore in tutti i sensi, compreso dalle norme che fissano il femminile e il matriciale; la cyborg woman non può *essere* ma solo *divenire*, non classicamente donna ma corpo inedito, senza ascendenza né discendenza prevedibile, globale e interculturale nello stesso tempo, forse non rappresentabile come i mostri dell'antichità ma visualizzabile con immagini *on line* a variazione incessante.

Rispetto alla cyborg woman, la formidabile Olympia è (ancora? soltanto?) corpo scenico, melodrammatico, il cui potenziale fantastico e fantasmatico pur parodiato ci parla di corpi e desideri che l'immaginario moderno non ha ancora evacuato. Olympia è il frutto più evidente della letteratura fantastica, la cyborg woman della fantascienza: in entrambi i casi l'immaginario trabocca sul reale, suggerendo uno squilibrio che mi lascia perplessa ma che si rivela ricco di interrogazioni. In tutti i casi si tratta di mettere in gioco e in scena la manipolazione, cioè i fili che guidano ma anche controllano desideri e corpi; che si tratti della marionetta o del tecnocorpo della cyborg woman, le relazioni di biopotere interferiscono con le rappresentazioni del corpo artistico in scena o in scrittura; tuttavia la scena, ricordiamolo, ci offre l'accesso a un laboratorio permanente dell'umanità in metamorfosi, capace quindi di mettere in scacco le strategie normative.

Riferimenti bibliografici

Braidotti, Rosi (1996) *Madri, mostri e macchine*, a cura di Anna Maria Crispino, Roma: manifestolibri

Cixous, Hélène (1999) *Tambours sur la digue, Sous forme de pièce ancienne pour marionnettes jouée par des acteurs*, Paris : Éditions Théâtre du Soleil

Cixous, Hélène (2001) "Coups de baguettes", in *Au théâtre au cinéma au féminin*, a cura di Mireille Calle-Gruber e Hélène Cixous, Paris: L'Harmattan, pp. 44-51

Orlan: *femina fabra*

Silvana Pantalone

Se è vero che sul corpo pare si sia detto tutto o quasi, è altrettanto vero che il tema della corporeità e della sua percezione sociale, quella femminile in particolare, ci viene ri-proposto come elemento di accese discussioni in molti ambiti del nostro vivere quotidiano, a partire da quello politico.

L'investimento politico del e nel corpo da parte dei poteri, in effetti, viene a costituire un tratto essenziale delle società contemporanee del consumo nelle quali il corpo viene lavorato, accessorizzato, celebrato e, apparentemente, liberato da tutte quelle interdizioni morali che impedivano, fino a pochi decenni fa, di disporre per sé. Simmetricamente a tanta liberazione, questo diritto di disporre del proprio corpo è nei fatti, sempre di più, fatto oggetto di un discorso politico, un "controllo regolatore" di foucaultiana memoria, che ne determina o meno usi e indirizzi, in relazione alle varie fasi della vita e della morte, dal concepimento alla procreazione e fino all'eutanasia.

L'autrice del saggio che brevemente ho il piacere di presentare è Silvana Pantalone, la protagonista del suo lavoro è la poliedrica, molto nota e, senza dubbio, controversa artista francese Orlan, qui proposta come femina fabra seguendo un percorso di risignificazione antropologica interessante e, per certi versi, inconsueto. Ho avuto modo di conoscere Silvana qualche anno fa nell'ambito del corso di Antropologia sociale che tengo presso il Dams dell'Università Roma Tre. Nell'anno 2006-2007 il programma verteva sulle tematiche della costruzione sociale del corpo femminile come sviluppo di un'antropologia dei mondi contemporanei che ritiene indispensabile riflettere

sulla corporeità, insieme all'attrice sociale che lo "abita", nei termini di soggetto e non più solo come oggetto dei poteri. Questo posizionamento (da oggetto a soggetto) permette di comprendere, come direbbe Agamben, che questi due aspetti, opposti e in conflitto acerbato fra loro, convergono però nel fatto che in entrambi è in questione la nuda vita della cittadina (e del cittadino), ovvero il nuovo corpo biopolitico dell'umanità. Durante le lezioni, svolte per lo più in forma seminariale e molto partecipate, con grande energia e senso critico Silvana Pantalone propose di intraprendere un cammino nel mondo della body art cercando di riflettere sulla concezione della corporeità di un'artista come Orlan. Questa strada l'ha condotta fino alla stesura di una bella tesi di laurea magistrale, correlata da Paola Bono (già sua relatrice nella prova finale per la laurea), concepita come un allestimento per una "mostra artistico-antropologica" dal titolo: "Orlan, dal mondo dell'arte un corpo mutante per un'identità fluida nel mondo della globalizzazione". Il suo articolo prende le mosse proprio da questo lavoro e viene a costituire un breve tragitto che rende proprio evidente come l'arte di Orlan si esprima attraverso una letterale manipolazione del materiale corpo e dalla ricerca di un'identità che, di fatto, smentisce l'idea che questa stessa identità sia fornita dall'"involucro-corpo".

Storicamente la body art trova negli anni Sessanta della grande contestazione i suoi primi successi proprio per mezzo del lavoro sul corpo al fine di analizzare i dispositivi politici e socio culturali dell'epoca. Inizialmente si configura come una critica radicale dell'esistenza umana condotta con il corpo che viene così esibito, trattato e mal-trattato nella sua malleabilità e materialità anche in maniera concretamente estrema come forma contestativa di narrazione del sé. Attraverso quelle che saranno chiamate performance, artiste e artisti mettono in crisi le rappresentazioni identitarie, ivi comprese quelle sessuali e di genere, la resistenza fisica, il dolore, la morte ma anche i rapporti con i luoghi e con gli spazi. Se inizialmente le performance mettono in scena sostanze corporali come escrementi, sangue, urina ecc. sfidando i limiti di una corporeità che viene "oltraggiata" con tagli, compressioni e così via, progressivamente anche grazie alla democratizzazione delle nuove tecnologie, artiste e artisti abbandonano il supporto corporale per accedere al regno del virtuale o, in opposizione, insorgono contro l'imperialismo tecnologico per rivendicare proprio l'aspetto carnale del corpo medesimo.

Già dai primi anni novanta Orlan si fa riprendere mentre si sottopone a tutta una serie di interventi di chirurgia estetica che intitola The Reincarnation of Saint Orlan, con lo scopo di trasformare sé stessa in un nuova realtà vicina ai modelli classici da Venere, a Diana, da Psyche e Monna Lisa. La proposta/protesta di Orlan sta nella rivendicazione individuale di potersi ri-progettare al di là delle imposizioni biopolitiche e dalle imposizioni imposte dal controllo normativo. La sua arte attraverso la modifica del corpo verrebbe a configurarsi come una possibilità per riflettere e far riflettere sulle possibilità legate al cambiamento identitario (fatto questo che gli ha procurato non pochi problemi giudiziari) e alle tematiche connesse con le trasformazioni rese possibili dalle nuove tecnologie e dalla nuove frontiere della chirurgia estetica. Così la self-hybridation consente all'artista francese di sperimentare tutto ciò che significa modificazione e manipolazione del corpo: successivi e/o sovrapposti interventi chirurgici, anche di una certa importanza e di un notevole impatto visivo, le consentono di cambiare letteralmente i connotati.

Non c'è dubbio che, le recenti scoperte nel campo medico scientifico abbiano determinato una certa revisione del concetto di corpo umano e degli usi socialmente legittimi ad esse correlate, con l'apertura di un dibattito internazionale al quale è corrisposta nel nostro paese una radicale chiusura specialmente in ambito politico. Si pensi al caso Englaro così come a quello, per certi versi più difficile, della procreazione assistita che ha visto schierarsi, senza esclusione di colpi, interi settori del mondo femminista. Siamo venuti così familiarizzando, soprattutto negli ultimi anni, con una politica di quella che alcuni autori hanno ridefinito, sulla scia foucaultiana, il governo dei corpi che si estende a molti campi del sociale. Nelle parole di Silvana Pantalone Orlan "realizza quello che solo all'apparenza può sembrare un ossimoro: l'originale prototipo di femina fabra" secondo la quale dovremmo provare a fare del nostro corpo tutto ciò che si vuole e nel modo che più ci aggrada spingendoci a dare, paradossalmente, corpo, diremmo noi, a " il contrario di ciò che ci viene imposto", direbbe l'artista. Orlan avrebbe così colto da tempo le contraddizioni delle società cosiddette post-moderne dove sembra diventare davvero possibile progettare interamente il proprio corpo. Resta pur sempre una domanda aperta: questa presunta libertà di inventare completamente se stesse, non è forse la peggiore delle esigenze? (Michela Fusaschi)

Lasciamele tutte [le rughe], non me ne togliere nemmeno una
...ci ho messo una vita a farmele.

Anna Magnani (al suo truccatore)

Nell'estate appena trascorsa Italia 1, canale della televisione generalista, ha mandato in onda il docu-reality *Celebrity Bisturi*, condotto dalla signora Briatore *alias* Elisabetta Gregoraci. La giovane ex velina, che ha finalmente trovato la sua “pregevole” collocazione all'interno dei palinsesti televisivi della televisione commerciale, mostra la sconcertante sfida tra la statuaria attrice danese Brigitte Nielsen e le tracce lasciate sulla sua carne dal trascorrere del tempo. L'impenitente attrice infatti, specularmente al celeberrimo Dorian Gray di Oscar Wilde, a un certo punto esclama: “nel quadro sarò giovane sempre!”¹

La trasmissione è cronologicamente preceduta dal contestato *Bisturi – Nessuno è perfetto* il reality-chirurgico del 2004, prodotto da Endemol e già trasmesso su Italia 1, che per primo mostrò su una televisione privata spregiudicate liposuzioni e operazioni su orecchie a sventola o su nasi imponenti; il programma creò non pochi problemi alle regine delle metamorfosi, conduttrici del programma, Platinette e Irene Pivetti² – ex Presidente della Camera dei Deputati – costrette a sospendere la trasmissione a causa delle critiche mosse dal Movimento Italiano Genitori, che provocarono il ritiro dei loro spot dalla trasmissione da parte di alcuni inserzionisti, come Ferrero e Doria.

La messa al bando del programma fu determinato dall'esibizione di una delicata operazione di mastoplastica additiva su una ragazza ventenne trasmessa in fascia “protetta”. L'indignazione degli inserzionisti fu provocata non tanto dalla filosofia di cui si faceva portatore il messaggio televisivo, cioè che “si possa risolvere qualsiasi problema attraverso l'intervento del chirurgo, invece di accettare il proprio aspetto”,³ ma soprattutto dal fatto che il “minimo comune denominatore” che è alla base del flusso pubblicitario tende ad espungere il “troppo alto” come

¹ *Celebrity Bisturi* (2009), quarta puntata, Italia1, 31 agosto 2009.

² Fumarola, Silvia (2004) “Pivetti & Platinette coppia tv. Con noi diventerete più belli”, *La Repubblica*, 24 gennaio 2004: [http://www.mediaset.it/gruppomediaset/bin/8.\\$split/repubblica_24_01_04_bisturi.pdf](http://www.mediaset.it/gruppomediaset/bin/8.$split/repubblica_24_01_04_bisturi.pdf); data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

³ Palestini, Leandro (2004) “Bisturi, operazione al seno fa perdere la pubblicità”, *La Repubblica*, 25 febbraio 2004: <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2004/02/25/bisturi-operazione-al-seno-fa-perdere-la.html>; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

il “troppo basso”, per restare in quell’ambito “intermedio” che si prefigge come fine ultimo la cattura del consenso del maggior numero di telespettatori in qualità di potenziali consumatori. D’altra parte la chirurgia estetica negli ultimi anni – grazie alla diffusione di cliché di bellezza basati su giovinezza e salute che non ammettono *défaillance* – è diventata sempre più un mercato che facendo leva su una richiesta di “messa a norma” (Fusaschi 2008, p. 10), si è guadagnata l’approvazione di un numero di fruitori in continuo aumento.

Già anni fa fece scalpore la cantante Donatella Rettore che nel 1979 auspicava il ricorso al bisturi – in un periodo in cui tale pratica non era ancora diffusa – per ridisegnare i confini della propria identità: “anestetico d’effetto / e avrai una faccia nuova / grazie ad un bisturi perfetto / invitante, tagliente [...] come sono si vedrà / uomo o donna senza età / senza sesso crescerà / per la vita una splendente vanità”. Oggi, invece, al di là di ciò che proclamano, i mass media conducono una campagna di comunicazione sottile, persistente e subliminale di arruolamento nelle file della chirurgia estetica che, facendo perno su uno smisurato desiderio di omologazione e esorcizzazione della paura di essere diversi, e soprattutto di invecchiare, alimenta un numeroso esercito di “replicanti”. Attualmente è difficile reperire dati aggiornati circa gli interventi di chirurgia estetica che vengono praticati ogni anno in Italia. Gli aggiornamenti più recenti segnalano un incremento del 30% del numero degli interventi volti a modificare l’aspetto esteriore del corpo.⁴ Ma la novità degli ultimi anni è rappresentata dall’abbassamento dell’età di coloro che richiedono il cambiamento – in particolare nell’età adolescenziale – e dalla conferma della prevalente fruizione di questa pratica da parte dell’universo femminile, alla quale si associano tendenze di costume come per esempio i *botox party*, interventi estemporanei organizzati nei salotti dell’“alta società” ai quali prendono parte anche attori e attrici che, a causa dei numerosi interventi ai quali si sono sottoposti, hanno trasformato il proprio volto in una maschera inquietante (vedi Marchetti 2005). È dell’inizio di quest’anno la notizia che la Sottosegretaria alla Salute della Lega Nord, Francesca Martini,⁵ intervenendo a Roma alla confe-

⁴ “In aumento gli interventi di chirurgia estetica in Italia”, Comunicati Stampa, 4 luglio 2007: <http://cs-comunicatistampa.blogspot.com/2007/07/in-aumento-gli-interventi-di-chirurgia.html>, e Portale di Chirurgia Estetica: <http://www.chirurgiaesteticaitalia.it/>; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

⁵ Ministero del lavoro, della salute e delle politiche sociali (2009) *Protesi mammarie, Sottosegretario Martini annuncia limiti a interventi su minorenni*, Ministero della salute, Roma, 4 febbraio 2009: <http://www.ministerosalute.it/dettaglio/phPrimoPianoNew.jsp?id=220>; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

renza stampa di presentazione del sondaggio dell'azienda SWG: *Medicina estetica: i perché e i rischi visti dalle donne italiane*, ha ravvisato la necessità di regolamentare il settore della chirurgia estetica. Dalla ricerca è emerso che, in Italia, una donna su tre si dice scontenta del proprio aspetto fisico e in particolare del proprio seno;⁶ è proprio in relazione agli interventi effettuati sul seno che la Sottosegretaria intende definire linee guida che regolamentino il settore.

Risulta rilevante che mentre in Italia solo recentemente si è ipotizzata l'istituzione di un Registro nazionale che garantisca la tracciabilità degli interventi chirurgici, peraltro limitati ai soli impianti di protesi mammarie (Martini 2009, p. 18), i dati delle associazioni statunitensi permettono già una quantificazione in tal senso, affermando che nel 2008 negli Stati Uniti sono stati effettuati 12.000.000 di interventi chirurgici di cui 3/4.000.000 considerati "pesanti" (vedi Fusaschi 2009). Tra questi la tipologia di interventi chirurgici di carattere estetico va via via assumendo sempre maggiore rilevanza in relazione all'immagine di un corpo bello, sessualmente attraente e in salute secondo regole che di fatto vengono dettate soprattutto dal consumo e dal mercato. L'icona della donna e dell'uomo del terzo millennio si conforma al modello del già citato personaggio letterario Dorian Gray, ovvero l'"eternamente giovane a ogni costo", che oggi si traduce nel muscolo evidente e tonico della ginnastica aerobica e del ventre piatto, nelle gambe agili e scattanti, nel fisico snello e palestrato, nel naso omologato all'insù e nell'assenza delle "zampe di gallina" (Fusaschi 2008, pp. 69-70); tutto a immagine e somiglianza di un mercato massmediatico che concepisce una "bellezza che non possa, o non debba, avere niente a che fare con la realtà" (Marchetti 2005, p. 175) e propone "stereotipi di corporeità apparentemente sane e belle ma rigorosamente "finte"" (Fusaschi 2008, p. 70), nel duplice significato di "false" – nel senso di "non veritiere" – e di "costruite" – in quanto "non genuine" – cioè modellate sulla base di precise regole di consumo.

Questa "urgenza estetica" si va a coniugare con i progressi che si sono avviati con l'avvento ed il progredire delle nuove tecnologie e che ci hanno orientato sempre più verso il superamento dei limiti fino a divenire prossimi alla metamorfosi del corpo che sperimenta il proprio estremo confine.

⁶ Del 36% delle minorenni che dichiara di non piacersi, il 17% non è soddisfatta del proprio seno; più in generale il 49% delle intervistate ritiene che un seno prosperoso aumenti l'autostima migliorando la percezione del sé.

Il corpo così “esce da sé”, acquisisce nuove velocità, conquista nuovi spazi, si riversa all'esterno, capovolge l'esteriorità tecnica o l'alterità biologica in soggettività concreta. Ad esempio, l'esperienza intima e “occulta” della gravidanza diventa strumentalmente verificabile; il grembo materno una zona d'intervento, di controllo ed assistenza; la donna incinta un sistema uterino per approvvigionamento interno. Oggi con i mezzi dell'ottica medica la donna vede il feto all'interno del proprio corpo; per mezzo dell'apparecchio ecografico ovvero attraverso una macchina, l'interno del corpo è svelato ed i confini del dentro e del fuori sono sempre più labili (vedi Borgna, 2005). Nasce, come efficacemente definito da Barbara Duden, il “feto pubblico”. Il feto come fatto pubblicamente attestato attraverso la mediazione professionale rende il corpo della donna il luogo in cui si compie il processo esposto “allo sguardo della ricerca, dell'autorità e della strada”, “un terreno in cui è possibile vedere, intervenire, decidere” (Duden, 1994, p. 121).

Da un punto di vista semiotico il feto pubblico “generato” dai laboratori costituisce, secondo Duden (ivi, p. 63), un tipico “*objectum nostri temporis*”, cioè l'esito di un processo attraverso il quale alcune idee, scientifiche e non, sul corpo della donna si sono sviluppate fino a diventare socialmente accettate. A partire dall'Ottocento, infatti, l'interno della donna viene progressivamente reso pubblico da più punti di vista (medico, giuridico, politico) mentre l'attribuzione di un'origine “naturale” dell'inclinazione femminile alla vita familiare e ai lavori domestici, alla maternità ed al bisogno di protezione danno parallelamente inizio alla privatizzazione del suo esterno, imprigionando la donna nella sfera privata (ivi, pp. 106 e ss.).

L'*excursus* di Duden su una particolare condizione del corpo – la gravidanza – è paradigmatica di un processo che i sociologi definiscono “costruzione sociale del corpo”. “Il processo è guidato da *rappresentazioni*, in questo caso del corpo della donna, che orientano una molteplicità di pratiche anche routinarie relative ad esso e che definiscono complessivamente *politiche del corpo*” (Borgna, 2005, p. 5).

L'ibridazione tra corpo e nuove tecnologie ha generato anche il dilagare della medicina estetica che è diventata, quindi, accettabile anche per la persona comune “una sorta di diritto costituzionale pari alla salute (in Argentina [...] rientra nelle polizze assicurative)”;⁷ l'ambito televi-

⁷ Accentura, Mara (2009) *L'ossessione della cyberforma*, in DWEB La Repubblica, 24 agosto 2009: <http://dweb.repubblica.it/dettaglio/lossessione-della-cyberforma/61405>; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

sivo che incentiva costantemente all'aderenza a modelli stereotipati, non può che avvalersi anche dell'ostentazione della prassi chirurgica facendola rientrare a pieno titolo, nell'ambito di quel prodotto "intermedio" che fa audience, rafforzando così il cliché del "perennemente giovane", che da anni propina.

Tutto questo sistema "virtuoso" ai fini dell'incremento dello *share*, non poteva che determinare, a distanza di cinque anni, che l'emittente commerciale Italia 1 "ci riprovasse" e oggi la critica, pungente solo in apparenza, rivolta nei confronti della trasmissione televisiva *Celebrity Bisturi*, di fatto non la penalizza dal punto di vista economico consentendo quindi la messa in onda a partire dal 10 agosto 2009, e per quattro lunedì di seguito, di tutte le puntate del programma.

Durante la trasmissione si assiste agli interventi di chirurgia plastica cui si è sottoposta l'attrice Brigitte Nielsen nell'estate del 2008. Più volte nel corso delle riprese video che hanno seguito il back stage della trasformazione della showgirl danese, viene evocato il fiabesco quesito che la matrigna di Biancaneve, nella favola dei fratelli Grimm, rivolge allo specchio. In particolare dopo l'intervento di lifting facciale e appena tolte le bende protettive ci viene mostrato un *déjà-vu*: il riflesso di una porzione del volto tumefatto dell'attrice attraverso un antico specchio da toilette con manico.⁸ Il momento della visione dell'immagine riverberata richiama la riattualizzazione di una fiabesca domanda che, nel caso delle azioni della Nielsen, potrebbe essere così ri-formulata: "Specchio, specchio delle mie brame chi è stata la prima donna del reame?" E lo specchio: "prima di te c'è stata... la performer francese Orlan".

È stata, infatti, Orlan, mutante artista francese di fama internazionale, che ha inaugurato *ante litteram* l'ostentazione del *work in progress* della trasformazione del corpo; trasgressiva, rivoluzionaria, anticipatrice, fuori dagli schemi, anticonformista e coraggiosa sperimentatrice ha indagato sulla sua pelle l'esigenza di metamorfosi e virtualità, facendo di se stessa l'*atanor*, la bolla alchemica, nella quale avvengono le trasformazioni o, forse, come estrema suggestione, colei che con il suo lavoro rappresenta ciò che la tragedia attica è stata per il mito: la sua definitiva "de-funzionalizzazione".

Questa performer che ha incarnato quanto dichiarato dalla body artista Gina Pane: "il corpo non è più rappresentazione ma trasformazione" (Fraschini 2002, p. 131) ha attraversato il mondo dell'arte dai primi lavori "analogici" degli anni Sessanta, ispirati alla cultura artistica occi-

⁸ *Celebrity Bisturi* (2009), seconda puntata, Italia1, 17 agosto 2009.

dentale, come si è incarnata nel Barocco, ai *morphing digitali* del XXI secolo intrisi di rimandi delle culture arcaiche non occidentali, passando attraverso la “fase chirurgica”, dal 1990 al 1993. Durante la quale generando sconcerto ed inquietudine nel pubblico, si è fatta impiantare due vistose protuberanze sulle tempie che hanno trasformato il suo volto in una sintesi estetica tra i modelli iconografici della storia dell’arte rinascimentale da Diana ad Europa, da Venere a Psiche fino alla Gioconda e che rappresenta uno degli esiti più estremi della Body Art ormai approdata all’*Art Charnel*.

Orlan ha intrapreso un cammino di metamorfosi fisica e identitaria che non aveva precedenti – e che oggi ha filiazioni – nel vasto e variegato mondo della storia dell’arte e che nel suo complesso risulta perturbante – *unheimlich*, secondo l’accezione freudiana (Freud 1919). Tutto il suo lavoro, comprese le operazioni chirurgiche-performances, è teso a ri-configurare i tratti del suo stesso volto secondo un’immagine ideale di sé che sovverte ogni tradizionale canone estetico.

Quello di Orlan è un autoritratto impresso nella carne, un autoritratto che realizza per mezzo di varie fasi: prima attraverso il “travestimento” poi con l’“azione chirurgica” ed infine con il “software digitale” e che iscrive e incide sulla propria pelle. Negli ultimi lavori il viso dell’artista è frutto di un bricolage chirurgico e digitale che ci piace immaginare come un “vestito di Arlecchino linguistico” in assonanza con l’*Harlequin Coat*, uno dei suoi ultimi progetti realizzato con il gruppo SymbioticA; si tratta dell’assemblaggio di pezzi di pelle di differente colore, età e origine e la cui visione provoca un senso di “inquietante estraneità”:⁹ la sua è un’arte che si realizza dall’incontro tra il corpo e la tecnologia.

Orlan utilizza indifferentemente il pennello fisico: *A poil/sans poil – 1978*, il bisturi: *La Ré-Incarnation de Sainte Orlan ou Image(s), Nouvelle(s) image(s) – 1990*, o il pennello elettronico: *Self-Hybridations – arte precolumbiana – 1998; Africa nera – 2000; Indienne-américaines – 2008*,¹⁰ per conseguire la de-costruzione di un’unica opprimente identità: il corpo dell’artista diventa infatti, lo schermo di un’identità multipla alterata, mutante, sfaccettata e per certi aspetti inquietante, così come inquietante è anche l’alterità che si annida nel cuore stesso dell’identità e che si caratterizza come cifra distintiva dell’esistenza umana così come mostrata dall’analisi

⁹ SymbioticA, *Still Living, Orlan, Harlequin Coat*, <http://www.stillliving.symbioticau.edu.au/pages/artists/orlan.htm>; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

¹⁰ Orlan, Sito ufficiale: <http://www.orlan.net/>; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

si lacaniana (vedi Lacan 1966). Il doppio, lo straniero, l'“altro” alberga irrimediabilmente in ognuno di noi e viene percepito soprattutto come un nemico, intensamente *unheimlich*, poiché tende ad invadere il mondo dell'Io, travolgendo tutte le sue certezze e i suoi punti di riferimento: quelle stesse certezze che Orlan mina con il suo lavoro. Da un punto di vista antropologico il lavoro di Orlan potrebbe ancorarsi alle riflessioni sul corpo proposta dalle due ricercatrici francesi Muriel Darmon e Christine Détrez (2004), e riproposte recentemente da Fusaschi (2008) prendendo inoltre spunto dalla scissione del corpo in “naturale”, cioè biologico e mortale, e “politico”, cioè simbolico ed eterno del re, secondo la teoria di Hartwig Kantorowicz (1957), dove solo la morte consente la separazione dei “due corpi del re” e la sopravvivenza del Re (istituzionale) alla scomparsa del re (individuo). Si tratta di una suggestiva analisi bipartita del corpo, quello “duro”, connesso al concetto d'“incorporazione” (vedi Bordieu 1992) e quello “molle”, collegato ad un'idea di “corpo fluido”, un *work in progress* dove fisicità ed identità sono in perenne divenire.

Secondo tale scissione il corpo “duro” è “quello che resiste”, è il corpo “dei geni, degli ormoni e delle procedure cognitive radicate nei meandri del cervello”, mentre il corpo molle è quello “modificabile, malleabile, modellabile pressoché all'infinito, secondo quanto viene proposto dai professionisti del bisturi estetico e da tutti gli ideologi e gli ‘industriali del corpo’, è anche quello del *bodmods* e *modcon*”. Il corpo diventa così il “supporto (volontario) del sé, un vero e proprio messaggio per gli altri”; una manifestazione di una identità labile, in continuo divenire, così come si è andata affermando nella post-modernità, che si plasma sui “desideri fluttuanti del suo possessore”. Il corpo molle esprimendo l'identità, “cambia costantemente”: è il corpo della “chirurgia estetica, della body scultura, delle diete dimagranti” ma è anche lo stesso del “*piercing*, dei tatuaggi e di alcune pratiche neo-tradizionali” (Fusaschi 2008, pp. 45-46)

Pur essendo diverse le argomentazioni che si celano dietro le due tipologie di corpi – dietro quello “molle”, il mercato delle opportunità di modificarsi, modellarsi per aderire ai modelli di salute-giovinezza-bellezza mentre dietro il corpo “duro” si nasconde la gestione della costruzione di corpi “addomesticati”, secondo i principi della biopolitica – resta invece identica la pratica d'inquadramento che dal corpo “individuale” passa a quello “sociale” (ibidem), nel contesto della contemporaneità che oltre a tutto, ci propone un utilizzo del corpo che si modifica con sorprendente velocità. Infatti

le biotecnologie, le tecnoscienze, nonché le cosiddette bio-sculture hanno la pretesa di rendere il nostro corpo sempre di più un insieme componibile,

parti di un tutto assolutamente inter-cambiabili e rinnovabili, per cui il corpo è oggi completamente progettabile in base ai propri desideri (Fusaschi 2005, p. 201).

Al centro della poetica di Orlan, oltre alla ricerca intorno al tema della trasformazione della propria identità, ella ha posto anche quello della lotta contro la mercificazione del corpo umano, in particolare quello femminile, e la possibilità etica di *ri-progettarsi* oltre le imposizioni restrittive del controllo legale (vedi Scheper-Hughes, Wacquant 2004). L'attrice Brigitte Nielsen possiamo ipotizzare condivida con la performer francese l'allestimento del set chirurgico come "teatro operatorio" oltre che lo svelamento del back stage, smascherando il cammino al quale va incontro chi si sottopone alla chirurgia estetica sebbene faccia rimanere "fuori scena" – a differenza di ciò che ha fatto Orlan – tutte le immagini più cruente dell'intervento; inoltre, come la performer anche la showwoman danese è "vittima" della sindrome da mancato rispecchiamento tra l'immagine interiore di sé e quella esterna ma, nel suo agire non è motivata come l'artista francese da un richiamo interiore ma soggiace ad un modello esterno da sé.

Pur intraprendendo entrambe un cammino di cambiamento esteriore per mezzo della chirurgia estetica, è opposto sia l'obiettivo che perseguono quanto la consapevolezza con la quale conducono l'intervento a partire dalle diverse tipologie di anestesie che decidono di adottare le due donne: sceglie l'epidurale la performer francese per restare vigile e gestire l'intervento, mentre la showgirl danese opta per l'anestesia totale, per naufragare alla deriva di un sonno che la traghetti verso l'immagine ideale di sé. Orlan parte da sé e non riconoscendo alla sua immagine esterna la capacità di rappresentare la molteplicità delle sfaccettature interne e la sua unicità come persona, decide di adeguare, con un linguaggio informatico diremmo, l'hardware al software. La molla che fa scattare tutto l'agire artistico di Orlan è determinata dalla necessità interiore di trovare un "ri-specchiamento" tra la percezione del proprio sé e l'immagine del sé infatti, lei stessa ammette di essersi "sempre sentita diversa" ma al tempo stesso di aver sempre vissuto una discrasia con l'immagine di normalità che promanava dal suo aspetto esteriore e la sua percezione del sé.¹¹

¹¹ Alfano Miglietti, Francesca (1998) *Mutazioni corporee: il corpo al centro di sperimentazioni estreme*, MediaMente, Bologna, 17 novembre 1998: <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/a/alfmig1.htm>; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

Secondo la sociologa Victoria Pitts (2002, p. 397), “Orlan può essere considerata come creatrice di una *interferenza* nella costruzione della bellezza femminile operata dalla chirurgia estetica”; infatti, non si incarica di ingaggiare una lotta contro la chirurgia estetica, bensì contro i canoni che la guidano e dichiara: “i due bernoccoli che mi sono fatta impiantare artificialmente sulla fronte danno vita [...] ad una specie di lotta furibonda con i nostri attuali canoni estetici e parlano di un nuovo corpo: un corpo mutante”.¹²

Di fatto, la critica che l’artista muove alla chirurgia estetica non è alla “metodologia” che utilizza, ma alla finalità che il suo impiego veicola, che è la standardizzazione delle forme per aderire a modelli di bellezza imperanti che si insinuano nella carne, soprattutto delle donne, ma che sempre più va diffondendosi anche nell’universo maschile. Ella dichiara: “il mio lavoro è molto radicale, è una denuncia sociale. Sono contro il mercato della bellezza e contro il tabù dell’inviolabilità del corpo” (Di Genova 1994, p. 153)

Al di fuori della critica d’arte, le reazioni alle operazioni di Orlan sono molto diversificate, caratterizzate da un lato dalla disapprovazione dell’uso che l’artista fa della chirurgia, dall’altro tendono a valutare le azioni della performer come radicali e femministe. Contraddittorie sono le interpretazioni: se per Anthony Shelton (1996) Orlan con le sue performances allontana le donne dalla chirurgia estetica per mezzo dell’ostentazione dell’“o-sceno”, e mostra quanto l’occultato “fuori scena” sia carico di orrore e destabilizzazione, al contrario per Kathy Davis (1997) l’atteggiamento dell’artista è solo funzionale alla svalutazione delle sofferenze delle donne comuni che si sottopongono alla chirurgia estetica, con tutt’altre motivazioni.

Opposto sembrerebbe il percorso della Nielsen che sebbene utilizzi, per adeguare l’hardware al software, la stessa metodologia chirurgica, lo fa proprio per conseguire quello che Orlan combatte: l’omologazione ad un modello esterno da sé; infatti essa vive la discrasia di rappresentarsi giovane e tonica attraverso lo sguardo interno e di vedere riflesso nello specchio esterno l’immagine di una donna che porta inciso sul proprio corpo tutti i segni del passaggio del tempo che l’hanno condotta fino alla sua età anagrafica. Durante le riprese video, che hanno accompagnato il suo iter chirurgico, la sera prima dell’intervento di lifting facciale, pone se

¹² MediaMente (1999) *Orlan, La tecnologia per un nuovo corpo mutante*, in La Repubblica: 10 maggio 1999: www.repubblica.it/online/internet/mediamente/orlan/orlan.html; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

stessa di fronte allo spietato sguardo di una piccola videocamera – che nella nostra odierna è metonimia della rappresentazione dello specchio esterno – alla quale confida: “Addio vecchia Brigitte, addio vecchia [...] ormai sei consumata, hai bisogno di un viso nuovo”.¹³

La necessità di trasformazione esterna che consenta un migliore adattamento ai cambiamenti interni del sé, analizzato nel lavoro artistico di Orlan, ovvero che produca una “messa a norma” (Fusaschi 2008, p. 10), come nel caso delle azioni di cui si è resa protagonista molti anni più tardi Brigitte Nielsen, inducono a una ri-lettura del mito di Narciso che diversamente permea entrambe le situazioni. Nell’interpretazione classica, Narciso rappresenta il simbolo di un amore solipsistico incapace di aprirsi all’altro. La sua vicenda mitica racconta di uno splendido giovinetto che ama soltanto se stesso e che perde la vita nel cercare di abbracciare la propria immagine riflessa in uno specchio d’acqua. Sia per la volitiva Orlan la cui “normalità fisica si scontrava con un’immagine di sé di donna diversa”¹⁴ che per la caparbia Nielsen che evoca il mito narrato da Ovidio nelle *Metamorfosi* quando contempla la sua immagine manipolata, riflessa in uno specchio, ed estasiata esclama: “Tesoro, potrei diventare lesbica!”¹⁵ il narcisismo può essere interpretato non tanto come chi si innamora della propria immagine e agisce sulla spinta di un amore verso se stessa, così come “si vede”, ma piuttosto come chi nel guardarsi così com’è “non si riconosce” nell’immagine che lo specchio della propria identità le rimanda che concepisce come altro da sé, ovvero si riconosce solo nell’immagine artefatta.

Questa l’interpretazione richiama quella che del mito di Narciso ha dato il filosofo francese Maurice Blanchot (1990) che presenta il giovinetto come colui che muore per abbracciare la sua immagine riflessa, nella quale però “è incapace di riconoscersi” (in Ciaramelli 2000, p. 14). Infatti, è proprio a causa di questo mancato riconoscimento che egli può lasciarsi sedurre da quell’immagine vaga che vede altro da sé che è tanto più affascinante quanto più indeterminata. Secondo Blanchot la fragilità di Narciso

consiste nella non coincidenza con l’io concreto o in atto che ciascuno di fatto è. [...] L’incapacità di assumere la propria identità di individuo socia-

¹³ *Celebrity Bisturi* (2009), seconda puntata, Italia1, 17 agosto 2009.

¹⁴ Alfano Miglietti, Francesca (1998) *Mutazioni corporee: il corpo al centro di sperimentazioni estreme*, MediaMente, Bologna, 17 novembre 1998: <http://www.mediamente.rai.it/home/bibliote/intervis/a/alfmig1.htm>; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

¹⁵ *Celebrity Bisturi* (2009), quarta puntata, Italia1, 31 agosto 2009.

le costituisce la più vulnerabile delle fragilità. Ma [...] molto spesso chi non si sente a proprio agio nella sua determinazione concreta è indotto a rigettare la propria immagine pubblica, avvertita come apparenza superficiale e ingannatrice. (ivi, p. 15)

dove la mancata corrispondenza tra l'io interno e l'io esterno, a causa dalla mediazione del corpo, genera lo smarrimento dello sguardo, come suggerisce in "Se io venissi a mancare a me stesso" il poeta Valerio Magrelli (1996, p. 34):

gli occhiali andrebbero portati
tra l'occhio ed il cervello,
perché è là, tra boscaglie
e piantagioni di nervi
l'errore dello sguardo.
Qui si smarrisce la vista
e nel suo andare alla mente
si corrompe e tramonta.
Come se traversando
pagasse ad ogni passo
il pedaggio del corpo.

Tale distanza tra l'essenza e l'apparenza produce l'avvicinarsi di mutevoli maschere che si plasmano sull'entità profonda dell'individuo al punto tale da renderla inaccessibile ed irriconoscibile anche alla persona stessa e soprattutto per quanto riguarda il femminile, la scorza superficiale si fa sostanza.

Come acutamente fa rilevare l'autrice Lorella Zanardo nel documentario *Il corpo delle donne*, la televisione generalista, sineddoche della realtà che incontriamo quotidianamente e dispensatrice sia di modelli comportamentali che delle metodologie per realizzarli, dove il simulacro sostituisce la realtà,

ha un potere incredibile; pur parlando del reale, rappresentando il reale, riesce a dissimulare; la tv oggi ruba, deturpa, mina il paesaggio della coscienza di tutti, ci toglie le radici e le fondamenta. Volti ricondotti a maschere dalla chirurgia estetica, corpi gonfiati a dismisura come fenomeni di un baraccone di un circo perenne che ci rimandano a un'idea di donna contraffatta ed irreali. La tv la puoi guardare, la puoi sopportare ma solo pensando che è un grande circo [...] i volti ed i corpi delle donne reali sono stati occultati, al loro posto la proposizione ossessiva, volgare, manipolata di bocche, cosce, seni.¹⁶

¹⁶ Lorella Zanardo, Marco Malfi Chindemi e Cesare Cantù *Il corpo delle donne* (2009), documentario, 23'15", disponibile sul sito http://www.ilcorpodelledonne.net/?page_id=89.

In conclusione, il corpo è lo spazio che si fa superficie dove iscrivere i “nostri” segni ed i “nostri” sogni. Diventa supporto di testo quando “lo incidiamo, lo violentiamo, lo rendiamo campo di battaglia e di iscrizioni socioculturali, corpo mutilato, luogo della denuncia e della condanna” e si trasforma in sogno quando “vediamo in esso il senso delle cose, luogo di significazione autentica, produttore di simboli e di opere d’arte” (Fraschini 2002, p. 131); esso diventa ancor più “entità instabile” all’interno di questa società dell’immagine che ci avvolge, dove tendiamo a rimuovere tutto ciò che è difforme dal modello propinatoci quotidianamente dalla cultura massmediatica – *unheimlich esterno* –, la cui presenza inquieta i cliché – *heimlich esterno* – che ci siamo costruiti giorno dopo giorno abbeverandoci alla fonte dei “valori” proposti dalle leggi del consumo e del mercato. Quindi, mentre occultiamo il corpo della vecchiaia come quello della malattia, dell’handicap e del disagio mentale e sociale, viceversa ci rassicura indugiare lo sguardo sui corpi patinati e scintillanti della moda, della pubblicità, del glamour e del successo verso i quali tuttavia, soprattutto il femminile, viene sempre più indotto a sviluppare sentimenti di invidia ed inadeguatezza cercando, altresì, di rincorrere questi stereotipi, come abbiamo visto fare alla indomita Brigitte Nielsen e non solo.

Come sostiene il documentario di Zanardo, Malfi Chindemi e Cantù, ingolfati nei nostri standard, tutto ciò che esorbita dalle nostre sicurezze ci crea un’inquietudine impossibile da sopportare per chi non è più abituato a guardarsi dentro, a essere autentico perché, “essere autentici richiede il saper riconoscere” i propri “desideri” e “bisogni più profondi”, ricerca che con ostinazione conduce da anni Orlan.

L’analisi di Zanardo prosegue mettendo in evidenza come spesso noi donne non siamo più in grado di riconoscere ciò che ci rende veramente felici e di ri-acquisire il comando sul nostro sguardo: “ci guardiamo l’un l’altra con occhi maschili, guardiamo i nostri seni, le nostre bocche, le nostre rughe come, pensiamo, un uomo ci guarderebbe”; è questo un meccanismo che il mondo della pubblicità ha afferrato molto bene ed ha imparato a gestire infatti, produce “immagini con riferimenti sessuali appetibili per i maschi, per attrarre però un pubblico femminile”. L’alienazione del nostro sguardo femminile ci ha appiattite su modelli di riferimento maschilisti che ci fanno credere di doverci proporre pubblicamente sempre e comunque, come oggetto di desiderio anche quando veniamo chiamate ad partecipare in ragione della nostra competenza.

È in virtù della perpetuazione di questo “copione” che una star in stasi professionale come la Nielsen agisce. L’ex modella danese, infatti, dopo

avere cercato di riportare su di sé l'attenzione del pubblico, spettacolarizzando gran parte della sua vita privata e facendo, negli ultimi anni della sua carriera, della partecipazione ai reality la sua principale attività professionale, è disposta a sopportare notevoli dolori fisici per omologarsi ad un modello interiorizzato, ma al tempo stesso è una donna che mostra una grande fragilità dal punto di vista emotivo quando si auto-sottopone al giudizio degli altri. Al contrario Orlan, stravagante, eccessiva, spesso contestata per la sua eccentricità, tutt'altro che disponibile al dolore fisico, sempre presente a se stessa, invece, rappresenta la donna granitica disposta ad affrontare a testa alta, e con due corna "taurine" ed "impertinenti" sulla fronte, quel mondo esterno al quale non si è mai conformata. Mondo esterno che ...se vuole... può apprendere da lei.

In tutti e due i casi, si tratta da una parte dell'ostentazione dell'*obsce-num* – il fuori scena – il *backstage* che comunemente, nella chirurgia plastica, non viene mostrato e che ingenera la falsa opinione che il passaggio da uno stadio estetico all'altro sia indolore e tutto sommato pacifico – quasi naturale – e dall'altra del coinvolgimento per entrambe, nel mancato rispecchiamento narcisistico, secondo l'accezione che ne abbiamo dato e quindi di un adeguamento dell'hardware al software ma con finalità opposte. Per l'attrice danese si tratta di un software imposto dall'esterno: infatti, essa nel suo agire omogeneizza il suo corpo all'immagine cliché che il contesto sociale richiede per essere "messo a norma"; viceversa in Orlan agisce un software interno che mentre plasma la superficie corporea fa emergere la parte più profonda del sé e la propria identità autentica rifuggendo ogni stereotipo.

Così facendo la performer francese ci invita a scorgere dentro noi stesse quella vastità di opportunità che il femminile si è precluso per intere discendenze dopo che "negli ultimi venti anni la nostra generazione di donne ha imparato a dire 'no!' quando il 'sistema', 'la società degli uomini' la incalza con i suoi luoghi comuni" comprendendo come il futuro della nostra vita "dipenda in modo decisivo dalla nostra capacità di non cadere nella trappola, dalla nostra capacità di opporre un 'no' deciso alla presa di possesso della nostra carne e della nostra intimità sessuale" (Duden 2006, pp. 147-148).

Orlan così realizza quello che solo all'apparenza può sembrare un ossimoro: l'originale prototipo di *femina fabra* attraverso la sua arte dice al suo pubblico:

provate a fare quel che vi piace del vostro corpo nel modo che più vi aggrada, cercando di liberarvi di tutti i diktat che vi vengono imposti, sia

dalla pubblicità che dalla moda, dai giornali, dal cinema, dai film”. Io dico “fate il contrario di ciò che vi viene imposto”, il mio è un invito a “de-formattarsi”¹⁷.

Riferimenti bibliografici

- Blanchot, Maurice (1990) *La scrittura del disastro*, trad. it. di Federica Sossi, Milano: SE
- Bordieu, Pierre (1992) *Risposte. Per un'antropologia riflessiva*. Torino: Bollati Boringhieri
- Borgna, Paola (2005) *Sociologia del corpo*, Bari: Laterza
- Ciamarelli, Fabio (2000) *La distruzione del desiderio: il narcisismo nell'epoca del consumo di massa*, Bari: Edizioni Dedalo
- Darmon Muriel e Christine Détrez (2004) *Corps ed société*, (a cura di), Parigi: La Documentation Française
- Davis, Kathy (1997) “My Body Is My Art: Cosmetic Surgery as Feminist Utopia?”, *The European Journal of Women's Studies*, n. 4, pp. 23-37
- Di Genova, Arianna (1994) “Mi scolpisco col bisturi. La body art chirurgica di Orlan”, *L'Espresso*, n. 46, 18 novembre 2004, pp. 153-54
- Duden, Barbara (1994) *Il corpo della donna come luogo pubblico. Sull'abuso del concetto di vita*, a cura di G. Maneri, Torino: Bollati Boringhieri
- Duden, Barbara (2006) *I geni in testa e il feto nel grembo*, a cura di D. Gorreta e C. Spinoglio, Torino: Bollati Boringhieri
- Fraschini, Paola Cristina (2002) *La metamorfosi del corpo: il grottesco nell'arte e nella vita*, Milano: Edizioni Mimesis
- Freud, Sigmund [1919] (2006) “Il perturbante”, in *Opere 1917-1923. L'io e l'esse e altri scritti*, Torino: Bollati Boringhieri, pp. 77-114
- Fusaschi, Michela (2009) “Nuovi corpi femminili: techne, nomos e biopoteri delegati” in L. Lombardi Satriani – F. Pompeo, *Relativamente*, atti dell'XI Congresso Aisea, Roma: Armando (in corso di stampa)
- Fusaschi, Michela (2008) *Corporalmente corretto Note di antropologia*, Roma: Meltemi
- Fusaschi, Michela (2005) “Taglia, cuci e ricama. Il corpo tra nature e couture”, in *Il corpo a più dimensioni*, a cura di Fabio D'Andrea, Milano: Franco Angeli, pp. 199-217
- Kantorowicz, Ernst Hartwig [1957] (1997) *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino: Einaudi
- Lacan, Jacques [1966] (1974) *Scritti*, Torino: Einaudi
- Magrelli, Valerio (1996) *Poesie (1980-1992) e altre poesie*, Torino: Einaudi

¹⁷ MediaMente (1999) *Orlan, La tecnologia per un nuovo corpo mutante*, in *La Repubblica*: 10 maggio 1999: www.repubblica.it/online/internet/mediamente/orlan/orlan.html; data di ultima consultazione 30 settembre 2009.

Marchetti, Maria Cristina (2005) ““Che bello, sembra finto!”. Per un'estetica del corpo artificiale”, in *Il corpo a più dimensioni*, a cura di Fabio D'Andrea, Milano: Franco Angeli, pp. 175-196

Martini, Francesca (2009) “Seno nuovo? Sopra 18 anni”, *La Repubblica*, supplemento *Salute*, 5 marzo 2009, p. 18

Pitts, Victoria L. (2002) “Le donne e i progetti di trasformazione fisica: femminismo e tecnologie del corpo”, *Rassegna Italiana di Sociologia*, vol. 43, n. 3, pp. 379-405

Scheper-Hughes, Nancy e Loïc Wacquant (a cura di) (2004) *Corpi in vendita. Interi e a pezzi*, Verona: Ombre Corte

Shelton, Anthony (1996) “Fetishism's Culture”, in *The Chameleon Body*, Lund Humphries, a cura di N. Sinclair, Londra: Lund Humphries, pp. 82-112

Per le fonti sitografiche, si rimanda alle note a piè di pagina.

Dalla lettura dell'ultimo numero di DWF – dedicato a “I giorni dell’ira. Donne e figure della violenza” – è nata questa poesia, un “rilancio” che con la densità propria della parola poetica dialoga con i temi lì affrontati.

Oggi è ogni giorno

Nadia Augustoni

ma a me il male è questo dolore quest’ora
in cui il ragno oscilla tra tela e parete e i muri
fino al soffitto costruiscono ombre
e mi si spaccano i denti nella furia di parole
che ritornano: lo vedete voi che c’è il torto
e tutto a nostra immagine?

ma a me chi lo dice che c’è il paradiso?
anche il muso dell’animale è attesa è mangiare è chiedere
e guscio è ogni anatomia e il voi e il noi e ogni figura
sono aperti e a volte pensiamo la salvezza
a volte siamo solo vivi e siamo stufi del cuore dell’anima
del giorno che saremo alla destra di chi a fare cosa?
il dolore è questo: è errore nelle parole.

ma dio se prende i pari vostri se vi somiglia
è messo male: quaggiù è terra io sono cometa
sono miglia di vento nella nuca sono gli occhi
che rimano il mondo e voi aggiustate l’abito ancora
credete all’abito credete di rinascere nella vita.

ma io la vita la finirei gridando come i pazzi:
andare sui tetti a una finestra e fare il gesto così
e così e tiè e basta, mica coi versi la finirei
vi inchioderei i versi la poesia come la legge alla porta.
ma io ci inchioderei la carne alla porta
farei a brandelli le braccia mi rompere
ogni vena e gli occhi ve li incollerei
all’aorta a guardare le cellule che avete
di che cancro crepate e a gesù gli direi
che i sepolcri imbiancati camminano
i morti camminano e oggi è il giorno
del giudizio oggi è ogni giorno.

SALLY POTTER, *Rage*. Sceneggiatura di Sally Potter, fotografia di Steven Fierberg, montaggio di Daniel Goddard, costumi di Marina Draghici; con Steve Buscemi, Jude Law, Judy Dench, Eddie Izzard, John Lequizado, Dianne Wiest, Simon Abkarian, Lily Cole, Edith Rothager, Adriana Barraza. Colore, 2009.

Il nuovo film *Rage* (sito ufficiale <http://ragethemovie.com>) della regista inglese Sally Potter, già amatissima per *Orlando* (1992) e *Lezioni di tango* (1997), è una vera e propria sfida alla tradizione del cinema ("show, don't tell") e uno schiaffo al mercato. La crisi finanziaria? Le nuove tecnologie? Le produzioni indipendenti? La fine della storia? L'immagine? Nessuna paura. *Rage* è stato scritto, pensato e costruito per essere visto su un telefonino. Da lunedì 27 settembre 2009 il film è visibile gratis sull'iPhone (anche iPod Touch, Google Android G-Phones 1 e 2, Nokia N96, N95 e 6210) via 3G e WiFi scaricando l'icona della piattaforma Babelgum Mobile dall'iTunes Store, in sette puntate da una decina di minuti l'una. Ed è visibile anche sul sito di Babelgum (www.babelgum.com/rage), senza che questo uccida la possibilità che esca in dvd e

nelle sale. Un rischio per la produzione – di Andrew Fierberg, un raro *homo faber* nel senso di Hanna Arendt – e una scossa salutare per chi lo guarda (per ora solo in inglese).

La storia c'è, il cinema anche: l'azione è nelle parole, nei volti e nella strabiliante capacità di recitazione degli attori, impegnati in monologhi puri, ognuno essenziale, di meno di cinque minuti. Ai margini di una sfilata di moda a New York, quattordici personaggi svelano sé stessi e numerose verità sull'industria *fashion* a un silente studente della scuola di cinema – dal nome fin troppo evocativo di Michelangelo. Lo studente non si vede mai, ma possiamo leggere il suo blog dove segretamente invia ciascuno degli intimissimi colloqui che vanno avanti mentre, fuori scena, una modella viene uccisa, apparentemente strangolata dalla propria sciarpa – Isadora Duncan o Anna Karenina? – e si sentono gli echi di una manifestazione di protesta.

Uno a uno, i personaggi raccontano, senza mai incontrarsi. Ogni tassello è compiuto in sé ed è anche un pezzo della storia, come nei cicli pittorici delle vite dei santi della pittura italiana; faacce differenti con alle spalle uno sfondo colorato, intenso e sensuale, che richiama i colori del trucco, degli occhi, dell'anima di

ogni personaggio. Ogni personaggio ci guarda direttamente negli occhi, ci parla saltando la distanza tra regista, spettatrice/ore, macchina da presa, parola. Judi Dench interpreta una cinica giornalista di moda (“Sfortunatamente credevo che fosse arte. Ma la moda non è una forma d’arte, se proprio deve essere qualcosa, la moda è pornografia. Qualcosa da cui io sono dipendente. Profondamente dipendente”, ci dice accendendosi uno spinello); Steve Buscemi, uno stralunato fotografo di guerra che è stato degradato nelle trincee dello stile; Jude Law, bellissimo nei panni del/la supermodello/a Minx, un travestito di origini russe che dà lezioni di *self-esteem* (autostima) con gli occhi azzurri attaccati alla cinepresa (“Il segreto del mio successo? Io mi amo.... ma anch’io non sono perfetto, potrei migliorare. Non si va mai abbastanza in alto con l’autostima”); l’armeno Simon Abkarian, lo stilista, il creativo che si sente indispensabile; Lily Cole, la perfetta modella Lettuce Leaf (foglia di lattuga) che perde la propria abitudine ad abitare le creazioni altrui sulla commozione e la paura per la morte della propria amica/collega; Dianne Wiest, in una sinfonia di nero, il colore dell’understatement, è Edith Rothager manager e proprietaria della casa di moda (“è sempre stato molto difficile, guarda la gente qua fuori, è per questo che protestano”); John Leguizamo, ottusa e confusa “guardia del corpo”; Adriana Barraza la costumista di Los Angeles, immi-

grata clandestina messicana, che conosce “il Sistema”, l’unica davvero furente per un mercato ingiusto e disumano (“io sono invisibile. In questa città non esisto. Vengo, vado, quando vogliono... ed è meglio per me, non devono pagare l’assicurazione”). Così anche il titolo, *Rage*, diviene chiaro: è rabbia, certo, ma anche un pezzo, troncato, di espressioni inglesi tipiche del gergo *fashion* (“all the rage” di gran moda, “the latest rage”, all’ultima moda). Internet, uno strumento ormai familiare e indispensabile e ordinario nelle nostre vite, riprende la sua autonomia di linguaggio, le sue potenzialità artistiche. In una lunga intervista alla BBC (11 settembre 2009) Sally Potter racconta di aver cominciato a pensare di scrivere un film per internet rispondendo alle domande nel proprio blog: “Mi sono resa conto che nel mio blog comunicavo intimamente con gente di più di ottanta paesi ed era una dimensione straordinariamente intima di politica, di politica mondiale.... mi ha dato un modo nuovo di raccontare una storia. In internet la cornice del racconto filmico esplodeva nel modo frammentato di narrare proprio della rete”. Diventa un’occasione per provare la libertà di fare un “cinema scalzo”, povero, senza i trucchi e senza i soldi delle grandi produzioni, ma anche senza le costruzioni e le forzature dell’avanguardia. Scegliere il linguaggio di internet “mi ha anche aiutato negli aspetti pratici, nel mettere insieme quattordici grandi attori.

Perché avevo bisogno soltanto di filmarli uno alla volta; potevo volare da loro e tutto diveniva praticabile. Ho passato due giorni con ciascuno di loro ed era proprio il tempo sufficiente. Non ci sono stati tagli o coreografie da costruire, c'erano gli elementi di base del fare film". Il risultato è davvero poco inscrivibile in un canone, è un movimento che tocca, un viaggio in un film di qualità, una critica feroce alla società dell'immagine, un'opera di video-art, una ribellione.

Paola Masi

LUCIA CARDONE e MARIA-GRAZIA FANCHI (a cura di), "Genere e generi. Figure femminili nell'immaginario cinematografico italiano", numero monografico di *Comunicazioni Sociali*, anno XXIX Nuova serie, n. 2, maggio-agosto, 2007, pp. 155-323

Con l'inizio degli anni Novanta la spinta teorica e l'afflato politico della riflessione femminista sul cinema sembravano essersi esauriti. Si chiudeva così la stagione di una stretta sinergia tra pensiero delle donne e attività critica e speculativa sul cinema, a seguito della constatazione di una sempre più debole incidenza sulla realtà sociale e dell'individuazione dei limiti delle teorie fino a quel momento prodotte riguardo al cinema, alla spettatorialità e dunque all'identità femminile. Il numero qui recensito di *Comunicazioni Sociali*, rivista sociologica

da sempre attenta ai temi nodali, ai linguaggi e alle mutazioni dei media e delle arti dello spettacolo, si propone di compiere una ricostruzione di respiro internazionale relativa allo scenario degli studi femministi sul cinema. In un panorama privo di punti di riferimento stabili propone quindi ad autrici e autori di apportare il proprio contributo "a partire da sé", ovvero a partire dai propri ambiti di studio "interrogandosi sulle posizioni, sui ruoli delle figure femminili e sulle icone ricorrenti o contraddittorie" (p. 155) emerse nel corso dei loro studi. Ne deriva un lavoro in cui approcci differenti al cinema e alla teoria (incluse recenti metodologie di stampo storico e culturale) entrano in proficuo dialogo tra loro, per consentire poi un approfondimento tutto dedicato alla vicenda italiana della riflessione femminista sul cinema. Così, a partire dal contesto anglo-americano, certamente il più avanzato nello scandaglio delle dinamiche della relazione tra donne e cinema, metodologie e questioni si avvicinano permettendoci di inquadrare meglio il percorso italiano, fatto di contributi importanti, oltre che di un immaginario peculiare, eppure caratterizzato da una storia discontinua che lo ha reso disorganico. Suddiviso in tre sezioni, il numero esamina innanzitutto gli sviluppi recenti del dibattito femminista, prendendo le mosse dal saggio di Veronica Pravadelli, che mostra la capacità della Feminist Film Theory di ripensare le proprie categorie

confrontandosi con questioni emerse in tempi più recenti, ovvero accostando l'approccio psicoanalitico agli studi post-coloniali sull'alterità o ai trauma studies, o ancora problematizzando la teoria della spettacolarità con l'introduzione del concetto di gender, che consente di ampliare lo spettro delle variabili coinvolte nelle dinamiche dell'identità (ora definita performativa) e dell'identificazione, mediante componenti etniche, socio-politiche e generazionali, oltre che sessuali. Sulla stessa scia Victoria Duckett sottolinea e rivaluta l'apporto delle donne nella ricerca storica sul cinema di fronte alla constatazione che il valore politico della rappresentazione e dell'atto della visione consentono di scoprire nel cinema delle origini prototipi di donne emancipate. Infine, l'intervento di Giulia Fanara apre alla dimensione italiana di questa riflessione, mostrando come la nozione di "materno" abbia consentito il superamento di una logica binaria relativa alla soggettività e all'organizzazione del pensiero, e favorito la possibilità di una parola alternativa, nomadica, capace di attivare percorsi conoscitivi inopinati. Nella seconda sezione entriamo poi nel vivo della panoramica dedicata alla rappresentazione della donna nel cinema italiano, con un repertorio di contributi sulle immagini di donne che consente di cogliere le strategie comunicative, le poetiche e le politiche affidate a questo scopo al medium cinematografico. Così avviene nel saggio di Cristina

Jandelli, che immortala peraltro anche il fitto scambio tra cinema e pittura nei primi decenni del Novecento, e poi negli interventi di Cati e Tognolotti, dedicati l'uno a film di famiglia degli anni Venti e Trenta (quando le tecniche amatoriali di ripresa e proiezione cominciavano a diffondersi), e l'altro alla commedia italiana degli anni Trenta. Il percorso prosegue poi con Elena Mosconi, che in riferimento all'*Onorevole Angelina* (Zampa, 1947) indaga la dialettica fra un modello di donna nuova e volitiva e il suo corrispettivo tradizionale nel contesto del secondo dopoguerra, per poi passare agli anni Cinquanta e al ruolo di denuncia ricoperto dal cinema riguardo ai risvolti sociali della legge Merlin, nello stesso decennio in cui è in atto anche il tentativo di definire un nuovo modello divistico femminile, come emerge dalla vicenda della *Donna del fiume* (Soldati, 1954) analizzata da Federica Villa.

La dialettica tra modernità e tradizione è al centro anche dei saggi successivi, pur passando per generi diversi. Così, dal film a episodi anni Sessanta (Auteliano), al gotico (Toschi), all'erotico (Maina), "insospettite zone di resistenza alle istanze patriarcali" (p. 158) si fanno inaspettatamente spazio, spesso proprio in contesti discorsivi destinati ad una fruizione maschile. Tuttavia, questa capacità di dar voce a tipi femminili non appiattiti sul prototipo patriarcale non va ritenuta parte di un progetto comune di revisione

del ruolo delle donne, la cui inesistenza ha invece provocato importanti ripercussioni. Prova ne è la crisi che interessa la rappresentazione della soggettività femminile contemporanea, come emerge dall'analisi del cinema d'autore proposta da Valentina Re, alla quale fa eco il saggio sulle videomaker di Elena Marcheschi, quando sollecita la necessità di uno "sguardo gnoseologico al femminile" fondato sull'empatia e capace di valorizzare la differenza.

Nella parte conclusiva il numero prende infine in esame le rifrazioni dei discorsi sul cinema e sui media all'interno di un circuito che rimanda dallo schermo alle riviste e ai paratesti. Un'interessante panoramica questa, che a partire dagli anni Quaranta mostra il percorso di affermazione sociale e politica della donna come soggetto nuovo e problematico, nonché i tentativi dell'assetto patriarcale di affrontare la "questione femminile" attraverso cultura e media (in primis il cinema) quali luoghi di azione e di educazione. Lo studio di queste dinamiche si rivela allora anche la cartina di tornasole per la comprensione delle scelte politiche e pedagogiche messe in atto dagli schieramenti politici coinvolti: dalle posizioni delle donne del Mif (Msi), alle militanti dell'Udi (Pci e Psi), alla Chiesa di Paolo VI, i discorsi mediali e sociali dispiegatisi storicamente intorno al cinema ci danno la misura dell'importanza della relazione tra donne e cinema in Italia, quale preziosa rappresentazio-

ne di un immaginario che ci riguarda da vicino.

Antonietta Buonauro

LUISA MURARO, *Al mercato della felicità. La forza irrinunciabile del desiderio*, Mondadori, Milano, 2009, pp. 171

Una prefazione che spiazza, quella che dà l'avvio all'ultima opera di Luisa Muraro; racconta di un congedo, quello del muratore, che finito il proprio lavoro raccoglie gli attrezzi, dà un'ultima occhiata e lascia la casa a quelli che l'abiteranno. "Anch'io mi congedo, con queste parole", dice Muraro. Si tratta di un congedo del *qui e ora*, e non dalle lettrici e dai lettori, quanto dalle parole dedicate nell'intero testo a "far conoscere cose in sé non nuove, anzi antiche" ma che rischiano di andare perdute "perché sono fatte di una materia finissima". Questa materia è l'esperienza e la politica del simbolico femminile, l'esperienza dell'imparare a parlare – che il femminismo ha fatto sua, dell'essere attivamente coinvolte nella vita dei segni, un'esperienza che nasce dall'interno del corpo femminile in contatto con il mondo, che è potere senza potere, oscurità che fa luce, piccolo che si misura con il massimamente grande. È il mercato della felicità, un mercato elementare che viene prima del mercato del profitto e che è molto più grande, è il mercato che facciamo a partire da dove siamo e dalla nostra esperienza, nel

quotidiano, è lo scambio interminabile tra corpo e parola che produce un di più, *il di più* femminile, il “soprammercato”.

Quello che si scorge nella sequenza dei capitoli – ognuno indipendente dall’altro – e nelle storie che Muraro utilizza per raccontare dell’esperienza, è un percorso del desiderio che parte dalla passione del desiderio come contrattazione instancabile, incarnata nell’immagine della vecchia che si mette in fila al mercato per comprare lo schiavo Giuseppe con dei gomitoli di lana, consapevoli di non poter competere con i gioielli offerti dagli altri compratori, ma che non si fa vincere da moderazione o rassegnazione, e al mercato ci va lo stesso, ci va in prima persona, perché è in prima persona che si desidera. Con il racconto della donna dei gomitoli Muraro ci parla della forza irrinunciabile del desiderio, di un desiderio sproporzionato che, seppur senza mezzi adeguati, va incontro alla realtà e la mette alla prova, perché “il reale non è indifferente al desiderio e non assiste indifferente alla passione del desiderare” (p. 8). La donna dei gomitoli, e come lei molte altre, è portatrice di un desiderio che non si misura con il reale realizzato, ma che va oltre, diventando un vantaggio tutto femminile, il guadagno – ci dice Muraro – di andare al mercato con la moneta di uno svantaggio storico da spendere. È l’invito di Carla Lonzi ad approfittare della differenza. È la politica delle donne che lo ha insegnato e lo insegna, con i suoi scac-

chi, i suoi spostamenti, i suoi passaggi.

Nella semplicità di un pensiero che si fissa nella mente “io sono una donna e non c’è da dimostrare c’è da essere”, una giovane Muraro si esonera dalla parzialità della cultura progressista, tutta risposte, razionalizzazioni e vigilanza, e si libera dalla dipendenza ad un universale e un simbolico maschili, per dire di un nuovo universale, di un pensiero femminile che, come afferma Angela Putino, non è interesse di parte, ma “pensiero per tutti”, che significa “esistere e pensare in prima persona, ed esserci come tali, pensanti a partire da sé, in presenza e in compagnia di altre, altri” (p. 46). È questo il femminismo di cui ci racconta Muraro, un movimento che si sgancia da quella “landa d’insensatezza nota come “emancipazione femminile” (p. 42) e dall’uguaglianza tra i sessi come tana per gli uomini e trappola per le donne, e che si nutre della differenza, dell’altro, come alterità e come *plus*. È qui che l’impensato accade, svuotando la mente del suo patrimonio di cose già pensate, ingarbugliando il confine tra l’interno e l’esterno, rendendo inadeguate le parole. L’irrompere dell’impensato, un “trauma”, come lo definisce al negativo la psicologia scientifica, diventa la possibilità di dare luogo “a sviluppi positivi, a spostamenti liberanti, che fanno cadere i recinti isolanti e i muri separanti” (pp. 52-53), s’impone nella vita cosciente del pensiero come la sola cosa da

pensare, e modifica radicalmente l'esperienza del tempo, perché spacca la continuità del tempo-che-passa. Da qui, il "da ora in avanti" – come Muraro lo definisce - appare vuoto, una pagina bianca. Ebbene, su questa pagina il femminismo ha scritto, modificato e riscritto nel corso degli anni, riconoscendosi nell'impensato che irrompe, che porta alla luce le contraddizioni di una temporalità lineare che oscura e annulla una temporalità *altra*, quella femminile, il tempo delle donne che riconosce la simultanea presenza di numerose e diversificate esperienze del tempo come proprio tratto caratteristico, il *resto* di tempo che Madame de Maintenon, sposa segreta del Re Sole, dona al collegio Saint Cyr, un tempo qualitativo che eccede il tempo ordinario del re. È l'esperienza soggettiva e di grande valore politico che Muraro accosta, con uno spostamento mistico, alla conversione di Paolo sulla via di Damasco, quando dopo una caduta da cavallo viene folgorato da una luce e dalla voce di Gesù Cristo che gli chiede il perché della persecuzione nei suoi confronti. Muraro lo chiama *ribaltone* e "ribaltone paolino" è il capitolo dedicato al repentino mutamento di Paolo, al suo incontro-scontro con un impensato, la verità di Cristo, che diventerà poi il fulcro della sua predicazione. È interessante come la filosofa renda conto della capacità di Paolo di dire l'indicibile attraverso le mediazioni nel passato con cui ha rotto: "della religione che professava in prece-

denza riprende tutto, compresa la legge e l'elezione divina del popolo ebreo, e la rimodella così come lui stesso è stato preso e rimodellato dal pensiero impensato, ora pensiero dominante" (p. 68). Oltre la mistica interpretazione, si scorge a mio avviso un simbolico forte della mediazione con il passato, non più, oggi, rigetto di una cultura – il maschile patriarcale – quale passato del primo femminismo, bensì appropriazione e riscoperta di un già pensato, il femminismo nelle sue molteplici declinazioni (i femminismi), che fa da sfondo – o da colonna portante, se rimaniamo ancorati alla figura del muratore con cui abbiamo aperto – alla pratica politica e al linguaggio simbolico femminili delle donne che andranno ad abitare questa casa. È forse questo lo spostamento necessario affinché si aggiri il rischio che le cose importanti, fatte di materia finissima, vadano perdute, che la libertà acquisita nel perseguire i propri desideri venga soffocata, che la forza irrinunciabile del desiderio non riesca a salvare il mondo.

C'è preoccupazione nelle pagine del libro per l'incapacità degli uomini a capire il femminismo della differenza, incapacità del pensiero e dell'essere politico maschili ad interagire con un movimento visceralmente politico che attraversa ognuna singolarmente, senza definire obiettivi, ma guidato da una "domanda di godimento". Muraro si affida alle parole di Manuela Fraire per dire di questa differenza femminile: "La

cosa importante non è il desiderio di qualcosa, ma il rapporto e la trasformazione di sé che si opera per via del desiderio” (p. 92).

Ho colto in alcune parti del testo la stessa preoccupazione in relazione alle donne, quelle a cui Muraro si rivolge mettendo per iscritto la sua esperienza femminile e femminista. È il rischio dell'esonero dal lavoro della necessaria mediazione: “E così si smette semplicemente di cercare le parole che l'altro potrebbe capire e magari condividere, fino a pensarsi in termini che non comprendono il punto di vista dell'altro e neanche lo prevedono, fino a pensare il mondo come se l'altro non esistesse” (p. 119). Muraro utilizza la figura - per niente retorica - di un paese che diventa militarmente più forte dei suoi vicini e perde la capacità di fare politica estera, e racconta di essere stata colpita, dopo l'attentato dell'11 settembre 2001, da una notizia in particolare: il governo statunitense si rese conto solo allora di non avere al suo servizio traduttori dall'arabo. E lì l'impresa terroristica diventa improvvisamente meno impossibile e meno mostruosa. Cercare le parole per significare, è questo il senso della necessaria mediazione di cui parla la filosofa, è trovare le parole per dire di un'esperienza e riconoscerla come prima non si poteva, “è un disfare maglie per ricavare dal passato la materia prima per riprendere di nuovo a vivere” (p. 121), è attivare un circolo e risvegliarne *un di più*. Dov'è la preoccupazione verso

le donne di cui dicevo? È il timore che non si cerchino più le parole per raccontare il sentire e l'essere femminili, che si interrompa il circolo della mediazione da cui riprendere vita, che non si disfino più maglie per ricavare materia prima. È - forse - un implicito invito alle donne, soprattutto le più giovani, ad abitare la casa che il muratore ha ultimato, varcare la soglia, guardarsi intorno, riconoscere segni, simboli, il già pensato, il già detto, il passato che serve a dire l'indicibile e dal quale ricavare la materia prima, per poi entrare con la propria esperienza e farne il motore del pensiero, irrompere come impensato nell'ordine simbolico in vigore, perché “al posto della regola ci siamo tu ed io, qui e ora” (p. 136). È il senso della necessaria mediazione, è mediazione vivente che si rivolge al vero, al bello, all'amore, alla gioia, con la certezza che da qualche parte tutto questo si trovi, sicuramente dentro di noi, e in altre ed altri. Muraro ci invita a tenerlo presente, insieme a tutto il resto che conta e pesa, perché possa contare e pesare (anche questo) in ciò che diciamo e facciamo, perché è solo questo ciò che ha la capacità di rendere, di restituire. È la libertà. Non è un caso che il libro si chiuda con l'immagine della donna gravida di mondo, “di quello che il mondo, di fatto, al momento, non è, non sa, non può”.

Teresa Di Martino

VALERIA PALUMBO, *L'ora delle ragazze Alfa. Direttori d'or-*

chestra, filosofi, piloti, maratoneti, scienziati. Dopo secoli di battaglie il loro nome è donna, Roma: Fermento, 2009, pp. 343

In questo divertente e appassionato saggio sulle nuove conquiste delle donne e il loro rapporto con il potere, Valeria Palumbo, caporedattrice dell'*Europeo*, tenta di fare il punto della situazione evocando la nuova generazione delle femministe della terza ondata, le così dette "Ragazze Alpha" dal tedesco Alpha-Mädchen, termine ispirato a quello di "maschio alfa", ovvero dominante, usato in etologia. Audaci e a tratti irriverenti, le trentenni di oggi si sarebbero scrollate di dosso quasi in modo definitivo il vittimismo e il desiderio di rivendicazione e sarebbero determinate a conquistare il loro posto nel mondo e senza demordere dai propri obiettivi.

Oggi le donne in numero sempre crescente vengono chiamate a dirigere i consigli di amministrazione delle multinazionali. Negli Stati Uniti le "nerdette" ossia le "secchione dell'informatica" rivelano quanto sia importante per le donne conquistare i settori della scienze e delle tecnologie. Ne sanno qualcosa le ragazze dei paesi in via di sviluppo come le arabe che, oltre a lavorare nelle società dell'informatica di punta, fanno meno figli, entrano sempre più spesso nella fila dell'esercito o nei gruppi di lotta armata e stanno conquistando i posti chiave nella finanza e nelle istituzioni. Sahar El Sallab è la numero due della Banca Commerciale Interna-

zionale egiziana, Daqrual Aziza Naziri è la prima generale donna della Polizia afgana, grande esempio per tutte le donne del suo paese.

In Italia, sebbene la partecipazione delle donne in politica non vada oltre un esiguo 19%, i mutamenti sono lenti ma costanti. Emma Marcegaglia è stata eletta nel 2008 presidente di Confindustria. Maria Teresa Cortellessa è diventata capo di polizia nel 1991, mentre Maria Gabriella Luccioli è diventata la prima presidente di sezione della cassazione nel 2008, all'età di 68 anni, in barba al diffuso pregiudizio culturale che dubitava dell'adeguatezza delle donne a ricoprire la cariche magistrali perché ritenute più faziose e inclini al sentimentalismo dei loro colleghi maschi. Di sentimentalismo parlò anche la scrittrice Natalia Ginzburg secondo cui le donne, troppo "umide di sentimenti", adottavano nella scrittura uno stile "femminile" intimista ed emotivo, poco apprezzato da colleghi e dai lettori uomini; sebbene sia ancora questione aperta se davvero siano identificabili uno stile e una scrittura "femminili", Ginzburg forse non teneva in debito conto l'ostracismo al quale spesso sono soggette le donne in campo letterario. Molte scrittrici per vedere pubblicate le proprie opere non di rado ricorrono ancora a pseudonimi maschili, come Joanna Rowling, l'autrice di Harry Potter che firmò il suo primo romanzo con le iniziali del suo nome J. K., o la scrittrice giapponese Natuzo Kirino, pseudonimo maschile di

Mariko Hashioka. Natzuo ha denunciato più volte il maschilismo dell'editoria che relega le scrittrici nel ghetto della "letteratura femminile", affidando la recensione di romanzi di autrici sempre ad altre donne e mai a uomini, indipendentemente dal tema trattato.

L'ascesa delle donne ai posti di rilievo nelle organizzazioni criminali e nei clan mafiosi è un altro argomento tabù in Italia benché il coinvolgimento femminile nelle organizzazioni mafiose risalga nel nostro paese ai tempi del brigantaggio e sia sempre esistito tra le classi umili dei paesi poveri. Nel 2008 è stata arrestata assieme ad altre sette donne Gjemma Donnarumma, capo di una cosca mafiosa camorrista. Ávila Beltran, soprannominata *la Reina del Pacífico*, è a capo dell'organizzazione del narcotraffico più potente della Colombia. Negli anni Sessanta Phoolan Devi, famigerata bandita indiana di famiglia povera acclamata come la Robin Hood dell'India, si vendicò dei suoi aguzzini che l'avevano rapita e stuprata uccidendone ventidue.

Eroine, attiviste, presidenti, soldate, musiciste, mediche, matematiche, filosofe e scienziate popolano da sempre la storia dell'umanità sebbene la loro presenza sia stata spesso oscurata e i loro meriti negati. Noto è il caso di Trotula De Ruggero, una delle *Mulieres Salernitanae* più celebri del Medioevo, medico e professore all'Università di Salerno ed autrice del *Trotula Maior*, un saggio sulla medicina tradotto in molte lin-

gue e molto diffuso in Europa. Purtroppo la maternità dell'opera le venne negata e attribuita invece a un uomo. Rosalin Franklin scoprì la struttura a elica del DNA, ma a precluderla nella pubblicazione del brevetto fu uno studente di Cambridge, James Watson, che si prese tutti i meriti della scoperta e negò pubblicamente di aver soffiato l'idea alla collega la quale, nel frattempo, era morta di cancro. Le donne direttrici d'orchestra si contano tuttora sulle dita della mano mentre le pilote e le aviatrici hanno dovuto superare montagne di pregiudizi culturali. In Italia la prima donna pilota di linea, Antonella Celetti, assunta da Alitalia nel 1989, ha confessato che durante un volo sentì un passeggero lamentarsi di non essere stato avvertito in tempo che il pilota era una donna perché, se lo avesse saputo prima, non sarebbe mai salito su quell'aereo. In Iran le professioniste del volo sono ormai una trentina ma non viene loro concesso di prendere parte alle corse maschili. In Arabia Saudita le donne non possono prendere la patente né possono guidare aeroplani ma, per una incomprensibile contraddizione, possono esserne le proprietarie.

Ma è l'industria dell'immagine quella che più da del filo da torcere alle donne; pittrici e fotografe contemporanee e passate come Tina Modotti, Diane Arbus, Sofonisba Anguissola e Artemisia Gentileschi hanno regalato autoritratti e ritratti di donne forti, sicure di sé, allegre e baldanzose, spesso indifferenti allo

sguardo dell'osservatore, che stridono con quelle stereotipate delle pupe patinate, delle casalinghe e delle mammine tuttofare che popolano le pubblicità e le troppe copertine delle riviste in edicola.

Le sportive, infine, anche nel caso in cui vincono medaglie, sono spesso le protagoniste di pettegolezzi e articoli di costume, troppo spesso ritratte dai media con tacchi a spillo e abiti succinti, è il prezzo da pagare per potersi guadagnare un posto in prima pagina ed imporsi all'attenzione del pubblico. Un *escamotage* per niente utilizzato dai colleghi uomini i quali, senza tanti sforzi, godono di maggiore rilevanza mediatica oltre a ricevere stipendi più alti. Questo è un fatto. Oggi però perfino il calcio, la roccaforte per antonomasia della virilità italica e sport quasi unicamente seguito dai media del nostro paese, non è stato risparmiato dalla presenza femminile: allenatrici, calciatrici e tifose sfegatate pronte a menare le

mani all'occorrenza non possono più passare inosservate. Perfino in un paese notoriamente misogino come l'Iran le calciatrici sono state autorizzate a partecipare a tornei nazionali femminili, sebbene sia loro ancora vietato di esibirsi di fronte ad un pubblico maschile. Insomma, cercando di paragonare la situazione italiana a quella oltreconfine, senza limitarsi a parlare di un "nuovo" femminismo, ma cercando di trovare la chiave per reinterpretarlo, per continuarlo con altri toni e rinnovati mezzi, per rivisitarlo tenendo conto dei nuovi punti di forza e di debolezza, emerge un quadro complesso ed eterogeneo delle giovani donne di oggi. È la storia, appunto, delle ragazze Alfa, "protagoniste di questa nuova epoca... colte, decise, poco ideologizzate, ma molto determinate a prendersi il loro posto nel mondo".

Monica Giovannoni

Art as experience and relationship. Space in Marisa Merz's and Rachel Whiteread's work – Maria Vinella

The space of art – and for art – is also a space of one's own; for Merz and Whiteread the aesthetic measure of space is to do with a physical and mental bodily dimension, with the existential relationships of that same body. Creating, searching, inventing, the places and spaces of/for their work, means interrogating and sometimes defining one's own way to locate oneself in the world, undertaking an individual or collective autobiographical narration, in order to value a new conception of subjectivity. A space free from the domination of hierarchical thought, a fluid space open to inclusion, can reflect a woman's sensibility.

Marchandise. The making of the unconsumable – Lara Ge, Cloé Anturia

How can an academic conference be turned into an artistic happening, becoming an occasion for gender trouble and for new relationships which in turn trace new geo-graphies – against borders and barriers, against divisions separating bodies and ideas? This is the challenge undertaken by Lara Ge and Cloé Anturia with their *body-in-translation*.

Because men don't cry – Fabrizia Di Stefano

The author looks at several passages in a trans-sexual's experience, articulating a logical temporal itinerary: from the first spontaneous revelations, through the moment of choice, to the "final moment" which indeed cannot be final at all. Analyzing the logical *impasses* of a condition closely related to the feminine dimension of the Lacanian *pas-tout*, a male-born trans-sexual – not truly generated – crosses the metaphysical experience of a lack in *being*. Thus the moment of *recognition* is forever delayed and never reached. The bitter perplexity which ensues must be faced drawing upon what is nevertheless always there: desire, vital core of this as of any authentic experience. The author interlaces her critical analysis with autobiographical personal reflections (in italics).

For a life-breathing theatre – Barbara Della Polla

Sconfinamenti (Transpassings) – a dramatic theatrical version of Fabrizia Ramondino's *Passaggio a Trieste* (Passing through Trieste) – is a many voiced narration/diary/confession of women from a Mental Health Centre. Della Polla, actress, author and director, casted as interpreters of the play women whose situation and story closely resemble that of the protagonists of the book; here she retraces this experience, these women's challenge and stubborn engagement, the bureaucratic difficulties but also the joys of common work, where "many madresses met in a normal itinerary".

The International Museum of Women. A new space for women – Elizabeth L. Colton e Karen M. Offen

The International Museum of Women (IMOW), www.imow.org, is a social change Museum born with the goal of empowering women as agents of positive social change and it is redefining what it means to be a museum in the 21st century. By using technology to go beyond the traditional concept of a museum building that houses art collections, specimens and artifacts, IMOW exists without walls and has pushed through the boundaries of time, space, culture, and language to create a space online that reaches a global audience twenty-four hours a day.

Body-graphies on stage – Nadia Setti

Writing is huge action/operation transforming the difference between the sexes into the inscription of genders; writing makes gender, or rather genders – because one must envisage the metamorphosis of bodies into body-graphies, of figures into other figures. A finished or a boundless process? The notion of gender implies the possibility of a boundless production of genders. But – at what point do the virtual and the possible fail in their cryptographical codification of the real? How does this doing and undoing of gender take place in literary and theatrical works? Starting from these premises, the author looks at some literary and performing texts.

Orlan: *femina fabra* – Silvana Pantalone, introduced by Michela Fusaschi

The controversial French artist Orlan is here defined as a *femina fabra* in an interesting perspective of anthropological re-signification of her work. As the supervisor of Pantalone's dissertation on Orlan, anthropologist Michela Fusaschi says, this article retraces the different stages in the artist's development, showing how her work comes to address and perform an ongoing manipulation of bodily materials, in search of an identity which actually denies its links with its bodily container.

Today is any day – Nadia Agustoni

Reading *DWF*'s latest issue, on "The days of wrath. Women and figurations of violence", the author composed this poem, in an ideal dialogue with the themes that issue addresses.

le autrici

Maria Vinella, curatrice e critica d'arte, da anni si occupa di ricerca gender nelle scienze dell'immagine. Fa parte del Direttivo della Società Italiana delle Letterate. Giornalista/pubblicista ed esperta di storia dell'arte contemporanea, si occupa di linguaggi visuali e beni culturali, cinema e fotografia. Docente presso l'Università degli Studi e l'Accademia di Belle Arti di Foggia, ha realizzato numerose pubblicazioni dedicate all'arte delle donne. Tra gli ultimi volumi: *Raccontare l'arte* (2007) e *Arte e creatività: le opere di Maria Lai* (2008).

Lara Ge e Cloè Anturia (pseudonimi), si sono incontrate in Francia provenendo da due parti d'Italia diverse: la Sicilia e il Friuli, dove la sensazione comune è quella d'impotenza diffusa e soffocante causata dal dominio e dalla connivenza tra Stato e Mafia che si sostengono attraverso sistemi clientelari, il potere mediatico, l'istituzione familiare, la morale cattolica. Abitano a Parigi, nonostante la tensione insopportabile tra la ricerca (di condizioni di vita felici) e le imposizioni governative francesi. Lavorano alla messa in relazione di vissuti diversi principalmente attraverso l'uso politico di mezzi comuni, pratiche di migrazione e forme di autoantropologia. Sono impegnate nella creazione di reti e relazioni politiche trans-generi; ne è un esempio la collaborazione con Ser La Chatte, che ha disegnato le immagini presenti nell'articolo. Lo pseudonimo – variabile – è una strategia contro l'ambizione all'affermazione identitaria dettata dal potere, l'anonimato è un punto in comune con coloro con cui condividono la marginalità, l'esclusione e la scelta di allontanarsi – rischiando – dai territori d'origine.

Barbara Della Polla, autrice e attrice, ha collaborato con numerose compagnie e teatri italiani: Teatro Stabile F.V.G., Teatro Stabile di Torino, Coop.Koinè, Teatro Miela, Teatro Settimo, Teatro del Buratto, CRT Teatro dell'Arte, Centro Servizi e Spettacoli, ERT FVG. Ha scritto per la RAI sceneggiati radiofonici originali dedicati alle scrittrici di confine e realizzato diversi video/documento su tematiche di genere, salute mentale e mondo giovanile. Autrice di testi teatrali di cui è anche regista e interprete. Tra gli spettacoli ricordiamo *Memoria di scimmia* - ispirato a racconti di Kafka; *Merima-non est salus nisi in fuga da Sarajevo oltre lo specchio* di Merima Hamulic Trbojevic; *Valigie – un mare in movimento*, dove affronta assieme alla scrittrice Kenka Lekovich il tema dell'identità; *Stanotte vorrei parlare* – versione tecnologicamente aggiornata del mito di Fedra; *Di Passaggio* assieme alla scrittrice Fabrizia Ramondino, *Il Circo delle Donne* ispirato ad Aristofane. *Canto per le donne resistenti* e *Taccuino di viaggio breve* sono gli ultimi lavori teatrali. Presidente e responsabile artistica della Cooperativa sociale Cassiopea.

Fabrizia Di Stefano lavora nel settore comunicazione istituzionale della pub-

blica amministrazione. Nel 1985 ha curato per Liguori (insieme a M. Ciampa) l'antologia *Sulla fine della storia*, con scritti di Georges Bataille, A. Kojève, Eric Weil e altri. Ha in via di pubblicazione il volume *Il corpo senza qualità. Arcipelago queer*.

Elizabeth Colton è presidente fondatrice dell'International Museum of Women (www.imow.org), nonché presidente del suo Consiglio direttivo. Sotto la sua guida l'IMOW, che ha come obiettivo la valorizzazione della vita delle donne nel mondo, è stato riconosciuto come possibile modello di un nuovo tipo di museo per il XXI secolo. Colton è un'avvocata che dedica tempo e energia alla causa delle donne, dei diritti umani e a campagne politiche. Fa parte della Emily's List Majority Council, dell'International Women's Forum, e del Campaign Executive Committee della Emma Willard School a Troy, New York. È inoltre membro del Women's Leadership Board alla Kennedy School dell'università di Harvard, e del Consiglio della Lykes Bros. Inc., grande impresa con base in Florida che opera nel campo dell'agricoltura. Si è laureata alla Florida State University con un BA in sociologia.

Karen Offen fa parte del Consiglio direttivo dell'International Museum of Women; è una storica e una independent scholar all'Institute for Research in Women and Gender, Stanford University. Ha conseguito un dottorato in storia moderna e contemporanea alla Stanford University, ed è socia fondatrice dell'International Federation for Research in Women's History; è stata presidente della Western Association of Women Historians. È autrice e co-curatrice di diversi volumi, e ha inoltre pubblicato numerosi saggi di storia francese e europea; il suo lavoro si incentra sulla storia delle donne, del genere, e del femminismo con una prospettiva a carattere politico; ha ricevuto borse di studio e finanziamenti dal programma Fulbright, dal National Endowment for the Humanities, dalla Rockefeller Foundation, e dalla John Simon Guggenheim Foundation. Attualmente si occupa di studi internazionali delle donne e dello sviluppo delle mostre per l'IMOW. Nel maggio 2004 le è stata conferito un dottorato *honoris causae* dall'università dell'Idaho per il suo contributo allo sviluppo della storia delle donne. Scrive "Clio Talks Back", il blog di storia dell'IMOW.

Nadia Setti è docente di Letterature comparate e Studi femminili al Centre de Recherche d'Études Féminines presso l'università Paris 8. Autrice di numerosi saggi su scrittura e differenza sessuale e su lettura e traduzione – ricordiamo qui "Figure e transfigure della differenza" in *Scritture del corpo*, a cura di Paola Bono, 2000, e "Transreadings", in *Joyful Babel. Translating Hélène Cixous*, 2004) – ha tradotto in italiano testi di Antoinette Foque e di Hélène Cixous, di cui ha inoltre curato il volume *Il teatro del cuore* (1992).

Silvana Pantalone si è laureata in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo presso l'università Roma Tre con una prova finale su Angela Carter; ha poi conseguito presso la stessa università la Laurea Magistrale in Studi storici teorici e critici sul cinema e sugli audiovisivi; dalla sua tesi, incentrata sull'artista francese Orlan, è tratto l'articolo qui pubblicato con l'introduzione

della sua relatrice, l'antropologa Michela Fusaschi. Lavora al Ministero del Lavoro, della Salute e delle Politiche Sociali.

Nadia Agustoni (1964) ha pubblicato per Gazebo Edizioni i seguenti libri di poesia: *Grammatica tempo* (1994), *Miss Blues e altre poesie* (1995), *Icara o dell'aria* (1998), *Poesia di corpi e di parole* (2002), *Quaderno di San Francisco* (2004) e *Dettato sulla geometria degli spazi* (2006), *Il libro degli Haiku bianchi* (2007). Collabora a varie riviste e a blog letterari (Nazione Indiana, Lpels, Donne in viaggio, Cultura gay, La Frusta letteraria). È redattrice di Lpels – “la poesia e lo spirito”. Sue poesie sono apparse nella rivista *Poesia* e in altre pubblicazioni. Ha scritto saggi su Etty Hillesum, Elizabeth Bishop, Kazimiers Brandys, Patrizia Cavalli, Gianna Manzini, Monique Wittig e altre/i. Un suo scritto è nel libro *Aurelio Chessa, il viandante dell'utopia* (2007).

**PROSPETTO DI DETTAGLIO DELLE VOCI
DEL BILANCIO DI ESERCIZIO
AL 31-12-2008**

Da pubblicare ai sensi dell'art. 1, comma 33,
del decreto-legge 23 ottobre 1996 n. 545
convertito in legge 23 dicembre 1996 n. 650

RICAVI DELLE VENDITE E DELLE PRESTAZIONI:

	2008
RICAVI DELLA VENDITA DI COPIE	€ 6.096,00
RICAVI DELLA VENDITA DI SPAZI PUBBLICITARI	€ -----
di cui per la vendita tramite concessionarie di pubblicità	€ -----

COSTI PER SERVIZI

LAVORAZIONE PRESSO TERZI	€ 4.054,00
AGENZIE D'INFORMAZIONE	€ -----

