

Da: *Il logos del corpo vivente. Quattordici artiste tedesche*, a cura di G. Inboden, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 16 maggio-15 settembre 1996), pp. 21-29.

Mille potenze vinte sorridono

Francesca Pasini

Dar volto alle cose e ai sentimenti è un esercizio vitale per la creazione di un proprio linguaggio. C'è infatti una parentela stretta fra vedere e nominare. Ma quando si tratta di inventare una figura, una forma, un pensiero, non basta trascrivere o tradurre ciò che avviene attorno a noi. «Plasmare un volto nell'arte è conseguenza dell'averlo precedentemente plasmato nella mente. Quel volto è infatti lo specchio e il risultato della decisione di essere uomo e, soprattutto, dell'aver già formulato un sapere e una nozione critica circa la consistenza umana. Senza questo, come sarebbe possibile l'immagine nitida realizzata da Fidia, la cui scultura è di per sé una definizione? Appunto, immagine plastica che è conseguenza della Filosofia, strumento forgiato dall'uomo nel momento in cui si è deciso ad essere tale». Così scrive, nel 1945, Maria Zambrano nel suo saggio, *La distruzione delle forme*¹, dove mette in risalto l'origine umanista dell'arte occidentale. «*Phýsis*, termine sacro del vocabolario dei misteri, è la forza sulla quale nulla può l'uomo. La scoperta del pensiero, di questo qualcos'altro che non è *phýsis* e che guarda alla *phýsis*, che è capace di porvisi di fronte per dire "è acqua", "è aria" e, facendo un passo in più, "è l'infinito", fu un momento divino della storia umana. Poiché l'uomo guadagnò un piano dal quale guardare e, attraverso lo sguardo, ciò che era rapporto magico si convertì in concetto. Il ritrovamento del concetto liberò l'uomo dalla schiavitù della *phýsis* sacra. Questa liberazione è l'origine storica dell'uomo, così come lo abbiamo conosciuto nel suo ultimo progresso all'interno della cultura occidentale. Solo dopo aver raggiunto tale liberazione, grazie al concetto, nasce l'arte, quest'arte che è il punto d'inizio dell'Arte che ha colmato secoli di civiltà europea».²

Un concetto che sancisce l'egemonia maschile nel linguaggio - da allora la filosofia nomina la specie col termine *gli uomini, i mortali*³ - e nella società: *l'isonomia* (l'uguaglianza davanti alle leggi) - la grande scoperta che fa della *polis* il nucleo germinativo della democrazia occidentale - è plasmata sul volto degli *uomini liberi*. Le donne nella Grecia classica, pur non essendo schiave, non godono degli stessi diritti giuridici degli uomini liberi, eppure fanno parte della specie che va sotto questo nome. Per risolvere questa aporia bisogna trovare una mediazione: nasce la figura del padre, rappresentante della donna rispetto alla *polis*, così anche *lei* può accedere allo statuto di «uomo libero», ed essere rappresentata dalla società e dal linguaggio.

In base a quale principio avviene questa cooptazione? Risponde il politologo Giorgio Galli, nel suo libro *Cromwell e Afrodite*: «in base a quello che vale per lo schiavo: il diritto del vincitore. Ma, mentre la subordinazione dello schiavo in base a questo principio può essere esplicitata, quella della donna non può esserlo. La donna è una cooperatrice troppo necessaria perché la subordinazione possa essere presentata come conseguenza di una sconfitta. Inoltre la possibilità che non voglia cooperare suscita tale angoscia che, anche nel teatro greco, può essere presentata solo in forma grottesca (la celebre *Lisistrata* di Aristofane). La donna deve essere cooperatrice nella *polis* senza che la sua subordinazione sia ricordata come conseguenza di una sconfitta. Il fatto non può essere oggetto di storia. Ma, siccome è accaduto e non può essere cancellato, viene utilizzato a un secondo

livello: ciò che non può essere oggetto di storia, è argomento di mito e tragedia».4

Fidia e i poeti tragici, come tutti sappiamo, sono i grandi artisti che danno volto all'Atene di Pericle, cioè il momento più alto della fioritura del «miracolo greco». La nozione e il sapere, che stanno a monte delle loro invenzioni artistiche, sono la filosofia, la scrittura e la scultura con le quali l'egemonia maschile festeggia la liberazione «dalla schiavitù della *phýsis sacra*», e la definitiva sconfitta dei movimenti di ribellione a larga presenza femminile che, tra il 1.000 e il 400 a.C., propugnavano una società orizzontale, non gerarchica, in assonanza con i modelli cretesi. Dove, come scrive Riane Eisler⁵, la relazione tra i sessi si esprimeva attraverso il principio della *partnership* e non della dominazione dell'uno sull'altra, dando vita a un sistema di convivenza che Eisler, con brillante neologismo, definisce *gilania*: gi, come «ghyné» - donna, an, come «anér» - uomo, elle come legame (in inglese *link*) tra i due. «Nell'arte cretese minoica, dell'età del bronzo - in forte contrasto con altre civiltà progredite dell'epoca, dominate dal maschio, molto autoritarie e costantemente in guerra - non ci sono grandi statue o bassorilievi di potenti re, né grandiose scene di uomini che si uccidono a vicenda nel corso della battaglia. L'influsso della creatività "femminile" a Creta è spesso descritto dagli archeologi, e l'importante ruolo delle donne nell'isola è visibile a tutti i livelli».6

Per uscire dallo schema della storia dell'uomo, Eisler usa «mappe culturali cognitive» attraverso le quali mette a confronto dati che comprendano «l'umanità in entrambe le sue componenti, maschile e femminile», in modo da far emergere non solo l'idea lineare, o ciclica, o casuale della storia, ma anche il punto di interazione dei mutamenti culturali che stanno alla base della storia. Un modello di analisi molto efficace per valutare come si struttura la supremazia maschile, da quali precedenti parte e quali conflitti ha provocato. Vale anche per l'arte, senza con questo togliere nulla alle sue grandi invenzioni.

Possiamo dire che Eschilo, Sofocle, Euripide non hanno inventato un mondo di enorme importanza per tutti? Certamente no. Ma se vogliamo uscire dallo stereotipo del neutro-maschile che pervade il linguaggio, compreso quello artistico - anzi qui è più inattaccabile che mai, data la sua attitudine a comunicare a tutti e attraverso tutte le epoche - non possiamo isolare l'arte dalle mappe cognitive con le quali interagisce. E allora, se è vero che il grande salto culturale della *polis* logocentrica ha determinato «la radice umanista dell'arte occidentale» (Zambrano), è anche vero, che dietro quella nozione e quel sapere, si possono individuare conoscenze espressivo-creative che differiscono dal modello vincente. La lettura delle figure umaniste va dunque tenuta in parallelo con le resistenze di saperi che, pur alterati e subordinati, si tramandano attraverso il testo di quelle stesse immagini. Il passaggio dal *mithos* al *logos* determina la nascita dell'Arte occidentale umanista ed ha queste conseguenze: la fine di una società basata sulla collaborazione tra i sessi attraverso la presenza femminile, e l'inizio di quella basata sulla dominazione dei sessi attraverso la supremazia maschile; la scomparsa del culto della Dea - che, scrive Marija Gimbutas, aveva attraversato le prime civiltà del mondo in Cina, Tibet, Egitto, Vicino Oriente, Europa⁷ - a favore di quello di Dio, che diventa il cardine della religione patriarcale. Sembrano connessioni troppo sintetiche, ma quando rileggiamo l'antico dobbiamo ricordarci, come afferma Adriana Cavarero, che «siamo in presenza di una svolta nella quale è ancora fresca la traccia del gesto e la memoria di ciò che è stato vinto. La mia prospettiva ermeneutica è indagare in quelle tracce. E rubare figure femminili al contesto, lasciando che il tessuto lacerato faccia intravedere i nodi su cui si regge la sua trama occultante».8 Anche l'arte si inserisce in questa trama. Torniamo a Fidìa. Egli scolpisce per le metope del Partenone, il tempio di Atena simbolo della città periclea, un ciclo significativo di battaglie: contro i Centauri, i Giganti e le Amazzoni. La ribellione rispetto all'ordine androcratico, in lotta per la propria egemonia, può

diventare oggetto di narrazione storica a patto che venga umanizzato. Deve cioè rientrare nel mito trionfante delle origini, quando uomini eroici riescono a vincere contro le forze ancestrali della specie, come quella dei Giganti che hanno dimensioni non assimilabili alla biologia umana, quella del Centauro che non si sono definitivamente liberati dalla commistione animale, quella delle Amazzoni: vergini guerriere che impediscono l'omologazione al maschile, dichiarando l'irrinunciabilità del proprio genere. Nella triplice alleanza con Giganti e Centauro, si può modificare questa valenza e farle rientrare nel simbolo di una crudeltà selvaggia che il *logos* della *polis* è riuscito a domare. A questo punto gli uomini sono liberi di raccontarla, perché rientra nel linguaggio del pensiero, dell'arte, della poesia, e non più in quello della *phýsis* sacra, inconoscibile. È un salto culturale di enorme portata perché permette di analizzare il contrasto inserendolo in un discorso logico. La tragedia diventa il testo principe di questa *traslatio*, ma anche la fonte diretta dove rintracciare antecedenti che deviano dalla direzione umanistica.

Nelle *Trachinie* di Sofocle, la vicenda di Eracle, Jole, Deianira e del centauro Nesso riflette l'antinomia tra uno stato primitivo, senza misura, dove l'esistenza è in totale balia degli eventi naturali, e uno organizzato sulla convivenza civile, protetta e difesa dalla capacità di costruire e coltivare. Ma se questo corrisponde alle reali difficoltà che uomini e donne si sono trovati ad affrontare, è anche vero che non si possono escludere forme di civilizzazione diverse dal modello androcratico, fondato sul dominio e sulla guerra, che sono state altrettanto determinanti nello sviluppo della specie.

Come rileva Eisler, «sebbene il resoconto tradizionale dell'evoluzione tecnologica, dal sistema di raccolta del cibo a quello di co-creazione con la natura (l'era agricola), sia androcentrico, si hanno numerose testimonianze di immagini religiose neolitiche, centrate sulla figura femminile antropomorfa. Esse forniscono l'anello di congiunzione mancante tra le cosiddette Veneri del paleolitico e il culto, agli albori della storia, di una grande dea dal cui grembo ha origine tutta la vita e al cui grembo tutta la vita ritorna, come nei cicli della vegetazione, per nascere di nuovo».⁹ Vi è dunque traccia di una conoscenza magico-naturale che si interroga sulla *phýsis*, prima che l'uomo abbia scoperto il *logos*.

Ma, «piuttosto che matriarcati o società dominate dalle femmine, queste prime società agricole sembrano essere state società in cui uomini e donne vivevano e operavano in collaborazione. E, sebbene non fossero società ideali, sembrano aver avuto una struttura sociale più ugualitaria e più pacifica».¹⁰

Seguendo questa mappa cognitiva, possiamo supporre che la ribellione femminile, che costella la fase di transizione alla nascita della *polis* e del *logos* filosofico-artistico, sia collegabile a movimenti alternativi a una gerarchia di tipo verticale, dove la presenza femminile si fa garante e portatrice «di alcuni valori di libertà sessuale, di rifiuto della repressione e di egualitarismo»¹¹, che non derivavano unicamente da società matriarcali realizzate, ma da forme sedimentate di partnership tra i sessi e di co-creazione con la natura. Ad esempio, la storia di Dioniso (lo Zeus delle donne, come lo definisce Kerényi) trattiene elementi di una mappa cognitiva mitica in cui appare un ordine non plasmato sulle categorie androcentriche. In una versione conservata nella storia orfica la sua nascita è rappresentata in questi termini. «Persefone era stata generata da Zeus e Demetra. Demetra poi, allontanandosi da Creta, nascose Persefone in una grotta in Sicilia, e la fece sorvegliare da due serpenti. Lei si avvicinò Zeus in forma di serpente e generò con la figlia il dio che, secondo le storie orfiche, era destinato a succedergli e a essere il sesto sovrano dell'universo. Tutto era avvenuto, perfino la trasformazione di Zeus in serpente, secondo la volontà di Demetra, anzi per sua iniziativa. Da ciò si capisce che ai tempi risalga la storia originaria: ai tempi in cui erano ancora le madri a dare marito alle figlie e non i padri a disporre di esse».¹²

In questa nascita, voluta e prevista da Demetra, affiora il simbolo di quello che oggi potremmo chiamare il diritto della donna a scegliere di essere madre. Mentre nella coreografia che accompagna il trionfo del Dio (*thriambos*, significa appunto inno a Dioniso, da cui deriva la forma poetica del ditirambo) appaiono altre connessioni con la divinità femminile, presente nelle prime civiltà del mondo. «Al corteo delle donne divine si associavano i satiri e i sileni, le cui danze e processioni in tempi antichi erano dedicate a una grande dea e alle sue ninfe».¹³ Inoltre il culto dionisiaco tramanda un concetto dell'eterosessualità più articolato. Le donne che veneravano Dioniso lo facevano escludendo gli uomini, in diretto rapporto col Dio, il quale infondeva loro il furore amoroso o dell'ira (mania, da cui deriva l'aggettivo *menade*). Questo «furore» non va inteso come pazzia, ma come relazione iniziatica col Dio Fanciullo, altrimenti denominato come lo *Pseudanér*, lo *pseudomoschio*, l'*androgine*, il *femmineo*. Tutti epiteti che evocano un rapporto sessuale non fallocentrico. È, quindi, comprensibile che, con l'avvento del *logos* plasmato sul corpo dell'uomo, queste donne venissero viste come pericolo, in quanto simbolo di una sfrenatezza arcaica che solo il fallologocentrismo poteva disciplinare. E allora le menadi, da compagne del dio, diventano nemiche del dio e, «con l'abbattimento dell'aristocrazia da parte dei tiranni "popolari", il culto ribelle femminile di Dioniso si trasforma nel suo opposto, una sorta di rito del civismo maschile. Si conferma così l'ipotesi che l'area di esperienza dei riti orgiastici e dei culti della fertilità sia, in realtà, un'esperienza di ribellione femminile nella società a dominio maschile, già instaurata all'epoca micenea e probabilmente caratterizzata da accentuata durezza, dopo l'invasione dorica e la resistenza ionica imperniata su Atene.

È questa ribellione che Esiodo trasferisce nel mito della donna (Pandora) come origine del male del mondo».¹⁴

Dietro la nascita dell'umanesimo greco vi è dunque un testo sessuale nascosto (Eisler), che riguarda non solo le istituzioni religiose e politiche, ma anche l'arte. Probabilmente è stato necessario nascondere perché divergeva del tutto da una logica basata sull'Uno e su un'uguaglianza tra simili, che non poteva contemplare né l'altro, né i suoi modelli di interazione con le persone, con il culto, con la società. Però questo testo sessuale non si poteva né eliminare, né eludere: si doveva rivestire di significati che rendessero egemone la scelta androcentrica. Ed ecco Eschilo che nelle *Eumenidi* (le menadi buone: eu, civilizzate) afferma: «Non è la madre a partorire l'essere che chiama figlio... Chi partorisce è l'uomo che feconda; la madre protegge la giovane pianticella, come una straniera rispetto a uno straniero». All'immagine della potenza fecondante maschile se ne intrecciano altre, che contribuiscono in modo palese all'«umanizzazione» della donna. Nella ceramica e nella scultura, del VI e V secolo, solo raramente appare il nudo femminile: sono i *kouroi*, gli *efebi*, gli *atleti* che occupano la scena del nudo. Dopo il V secolo, una volta che la maternità è passata di mano e che l'amore tra uomini e donne trova nel matrimonio patriarcale la sua legge, il nudo femminile diventa soggetto di rappresentazione. O meglio, inizia la sua lunga storia di oggetto del desiderio maschile, che l'arte metaforizza nell'immagine della bellezza, dell'amore, dell'ispirazione poetica, del principio vitale... Non si tratta più di una donna in carne ed ossa, ma di una figura necessaria alla complementarità maschile: il suo corpo *non esiste* al di fuori del discorso androcentrico. Mentre per paradosso: il corpo fisico, reale, della donna esiste solo al di fuori di questo discorso. Il che ha comportato contraddizioni e conflitti anche per i maschi. In questa *evoluzione figurativa* del nudo si possono forse trovare gli antefatti del processo - rilevato da Teresa De Lauretis - «per mezzo del quale le donne giungono a identificarsi quali esseri sessuali, in quanto esseri che esistono per l'uomo, interiorizzando così un'immagine maschile della loro sessualità *come* loro identità di donne».¹⁵ Anche la loro millenaria esclusione dal discorso artistico è legata all'idea di complementarità unidirezionale, da cui deriverà la divisione: gli uomini creano, le donne

procreano, che appare nel *Simposio* di Platone. Un'idea che si è affermata attraverso la scrittura, la filosofia, l'arte. Non è stato un puro atto di connivenza linguistica, ma uno scontro di conoscenze in un passo cruciale della storia di uomini e donne.

Sebbene l'arte non possa mai essere letta come deduzione diretta degli eventi, tuttavia, recependo una sensibilità diffusa e plasmandola nelle proprie figure, essa ci rimanda allo sviluppo della coscienza e dell'immaginario collettivi, dove affonda anche l'esperienza del singolo creatore. Quindi la presenza del corpo nudo femminile non va letta solo come sviluppo iconografico-estetico, ma va anche riportata a un mutamento culturale.

La grande diffusione dei nudi maschili nell'età precedente alla maturazione della *polis democratica* (l'Atene di Pericle), da un lato si può interpretare come timore nei confronti di una donna non ancora del tutto subordinata al *logos* maschile, e dall'altro come segno di quell'autosufficienza sessuale, che si esprime nella pederastia e che pervade il mondo greco. Il timore nei confronti della donna viene controllato privandola dei diritti civili e politici, mentre l'*autosufficienza sessuale* si estende all'*autosufficienza politica*. Emblematiche sono le figure di Armadio e Aristogitone i quali «facilitano la transizione dalla tirannia (che istituzionalizza il culto di Dioniso e il Teatro) alla democrazia, che del Teatro fa la componente culturale di un sistema politico che controlla le tensioni».¹⁶ La Filosofia, a sua volta, aveva scoperto «la religione da soggetto a oggetto a partire dalla domanda sull'essere delle cose in Talete. (...) E così per la filosofia il mondo si scinde in *soggetto conoscente* ed *oggetto conosciuto*, seppure il conoscere venga definito a volte come identità di essere e pensare. Il concetto, la definizione soprattutto, stabilirà una distanza, assicurerà i limiti. E l'arte non cesserà di prestare obbedienza, a dispetto della sua essenza magica, a questa nuova rivelazione.

Le arti plastiche, partendo dalla Grecia, ci offriranno visioni; il loro punto di partenza si situerà nello sguardo, in uno sguardo interiore che il pensiero aveva conquistato precedentemente» (Zambrano).¹⁷

Da tempo mi sono accorta che si può leggere l'arte, senza obbedire alla religione soggetto-oggetto.¹⁸ Anche per questo ho però bisogno di concepire una nozione e un sapere in base al quale inventare la mia lettura. Allora se il *logos* è «lo specchio e il risultato della decisione di essere uomo» (Zambrano), la *decisione di essere donna* è stata fondamentale per guardare da un altro piano sia il *soggetto conoscente* (l'artista), sia l'*oggetto conosciuto* (l'opera). Non si tratta semplicemente di ribaltare il piano dell'osservazione, contrapponendo a un *logos* umanistico uno femminile, ma di riguadagnare un dinamismo nel rapporto con la dualità, in modo da sostituire il concetto di uguali e contrari con quello di poli diversi che interagiscono in base a quello che sono, e non a una *reductio ad Unum* delle loro qualità umane. C'è reale dialogo se *ambidue* possono affermare ciò che è *irrinunciabile per sé*, cosa che non può succedere finché solo Uno rappresenta la specie, il pensiero, la creazione.

«Il soggetto - dice Rosi Braidotti - è un'unità sessuata indissolubilmente legata all'altra/o».¹⁹ Quindi, io potrei dire: se un soggetto si rappresenta attraverso ciò che gli/le è irrinunciabile, mostra all'altra/o qualcosa che è fondamentale per la comprensione di sé e per la definizione generale di questa dualità sessuata, che contraddistingue l'unità biologica di ogni specie vivente. Ma, un conto è pensare l'unità come continuo movimento tra i due poli su cui si fonda, un conto è presentarla come somma di due uguali e contrari. È da questa supposta uguaglianza che si struttura l'equazione oppositiva: uomo-donna, mente-corpo, soggetto-oggetto. Un'equazione che, come si è visto, non è determinata da fatti endogeni, ma da mutamenti culturali che hanno sancito l'egemonia maschile.

Anche l'esperienza dell'arte ne ha subito l'influsso, ma nonostante questo trattiene immagini, magari alterate, di mutamenti culturali che non provengono da quel modello. Oltre a rubare queste immagini e a collocarle in un altro ordine del discorso, come positivamente suggerisce Adriana Cavarero, si possono leggere le opere umaniste seguendo il principio di *ciò che è irrinunciabile per sé*.

La prima cosa che viene meno è l'idea di un'entità neutra che si connota attraverso ciò che fa: artista, critico, osservatore, e non in base a ciò che è: uomo/donna, quindi un soggetto individuato per sesso, linguaggio, cultura che si relaziona con altri soggetti. Il quadro, la poesia, il romanzo diventano il territorio dove i poli della dualità si incontrano e si confrontano attraverso l'agire creativo. L'opera per esistere ha bisogno di essere creata, ma per comunicare ha bisogno di essere vista e ascoltata. Ambedue queste attività sono imprescindibili da ciò che si è e da come lo si è elaborato nella propria coscienza individuale. Se così non fosse non riusciremmo a stabilire perché quell'immagine ci attrae oppure ci è indifferente, dove si intreccia alla nostra sensibilità e dove, invece, si allontana facendoci percepire il mistero della sua e della nostra diversità. Ci ritroveremo in una dualità oppositiva, dove l'Artista impersonerebbe il *Soggetto conoscente*, e l'osservatore l'*oggetto conosciuto* dal momento che si identifica nell'opera. Ma questo processo di identificazione si attua solo se artista e osservatore si scambiano qualcosa che gli pertiene: tutti e due sono quindi soggetti *conoscenti*, che dialogano portando ognuno la propria storia e il proprio pensiero. E dove li portano? Nell'opera che, a sua volta, è un soggetto a pieno titolo: visto che ha un corpo e, quindi, un sesso, un pensiero, una storia e una sensibilità propria.

Certo, non è un soggetto equiparabile a quello biologico; lo definirei «un soggetto intermedio», che si esprime attraverso le parole di chi l'ha creato e quelle di chi lo osserva, il quale rende possibile un *luogo terzo* dove ognuno/a intrattiene un dialogo con ciò che lo/la ri-guarda. Quanto più varie saranno le relazioni intersoggettive con l'opera, tanto più essa sarà compresa, diventando prova sperimentata di un rapporto *soggetto-soggetto* dove nessuno può ipotizzarsi neutro.

L'arte, in qualunque linguaggio si esprima - ma con particolare evidenza in quello visivo - ha infatti un corpo che non può essere inteso come un oggetto: esso non ha funzioni, tranne quella di sintetizzare una percezione e di renderla visibile e udibile. E questo è un aspetto fondamentale che caratterizza e distingue la consistenza ontologica di uomini e donne, cioè l'agire creativo. Anche il bozzolo del baco da seta, la chiocciola della lumaca sono prodigi inventivi, ma, oltre a rispondere a una funzione biologica primaria per la vita di questi animali, la loro artisticità si esprime nella ripetizione del modello, mentre quella di uomini e donne si fonda sull'invenzione del modello.

Un altro aspetto che connota l'opera d'arte, differenziandola dall'oggetto, è la sua vita. Essa non si esaurisce al momento della nascita (proprio come succede per gli esseri viventi), ma di epoca in epoca il medesimo quadro, poesia, romanzo, trova nuove espressioni in accordo con quelle che osservatori e osservatrici gli dedicano. Espressioni che sono influenzate sia dalla conoscenza della sua storia specifica nel momento in cui si riattualizza, sia da quanto ognuno/a ha capito di sé nel ri-guardarsi di fronte a quell'opera. Come se essa potesse rinnovarsi a seconda degli sguardi che riceve, e, viceversa, la nostra percezione ritrova in immagini, create anni o secoli fa, un legame tra passato e presente. Il quale, da un lato, ci rimette in contatto con l'origine di un mutamento culturale, dall'altro la cognizione di ciò che è irrinunciabile per sé, che nel frattempo ci siamo costruiti, ci permette di individuare in quelle figure elementi di vicinanza alla propria storia. E quindi di uscire dalla logica lineare *soggetto-oggetto*, e di aprire con l'opera una dialettica *soggetto-soggetto*, dove si rende esplicita non solo l'invenzione che la configura, ma anche le contraddizioni che indica. Non è molto diverso dal rapporto tra generazioni che ognuna di noi ha sperimentato, ad

esempio, con le proprie nonne.

Tuttavia la vicinanza con le figure delle Amazzoni, scolpite da Fidia e tramandate dalla mitografia, non potrebbe produrre nessun mutamento della mia percezione, se non avessi capito e deciso che dovevo emigrare dalla *polis* logocentrica. Non ci può essere rapporto *soggetto-soggetto* dove un unico genere si candida come autore del discorso. Sarebbe una semplice tautologia.

Se le opere delle donne oggi sono così diffuse e così varie è perché ognuna - nella politica, nella filosofia, nella scienza, nella letteratura, nell'arte - ha inventato il proprio modo di rappresentarsi come un soggetto di fronte a un altro soggetto. Come dice Braidotti: «non è una diaspora di poche elette, ma un abbandono in massa dalla *polis* logocentrica»²⁰, per avviarsi sui sentieri di un nomadismo dove inventare la propria storia in contatto con le differenze.

Il termine *nomade* ci riporta a uno stadio antico dello sviluppo sociale il cui superamento è indice di civilizzazione, ma con un doppio salto mortale oggi direi che il modello umanistico non solo non ha risolto questo problema, ma ha prodotto un nomadismo coatto che preme alle auree porte dell'Occidente. Nessuno sembra avere la soluzione, proprio perché la civiltà delle differenze non ha ancora statuto giuridico nelle città degli uomini. L'abbandono in massa, di cui parla Rosi Braidotti, non comporta orde migratorie, ma la rottura di un modello e la nascita conseguente di un diverso sistema di partecipazione.

All'inizio di questo secolo anche l'arte ha operato una radicale rottura del modello, presentando «fin nei luoghi più disparati, il sorprendente aspetto della distruzione delle forme, le arti figurative sono il punto più evidente in cui tale avvenimento salta all'occhio». Quali autori di riferimento Maria Zambrano cita De Chirico, Picasso, Ravel, Strawinsky, ma ognuno ne ha molti altri da aggiungere: io penserei a Duchamp, a Malevič, Meret Oppenheim... «Il volto degli uomini - precisa Zambrano - e il volto con cui l'umano si guardava, contemplandosi nel proprio specchio rassicurante, scompariva. L'arte della figura e della parola, smetteva di adempiere alla funzione equilibratrice e pacificatrice che le era stata tacitamente assegnata da tanti secoli. (...) Tornavano a mostrarsi cose che l'umanità non ricordava; tornava a vivere un passato remoto ormai superato. Antichissimi dei dovettero sorridere e mille potenze vinte dovettero accorrere, leggere, alla chiamata». È una visione densa di intuizioni che situa le avanguardie artistiche in una dimensione ontologica radicalmente nuova. «Non di stilizzazione si tratta, bensì di un processo difficile da cogliere, poiché solitamente non accade davanti ad occhi umani, di un processo di disintegrazione in cui si mostrano gli elementi primitivi. (...) E se la disumanizzazione porta con sé un certo ermetismo, la distruzione delle forme - di tutte quelle già fissate e della forma in quanto tale - significava manifestazione degli elementi. Entrare in contatto con la materia. Che vuol dire entrare in contatto col sacro, con la *phýsis* prima del concetto, prima della filosofia, prima dell'essere. Nominare di nuovo la materia, pretendere di fissarla come realtà principale, equivale a disseppellire tutto ciò che l'idea di "naturalzza", con la quale l'uomo greco si liberava del mondo ermetico del sacro, aveva sotto messo».²¹ Così la filosofa spagnola aveva riportato alla luce il telaio con cui il *logos* aveva annodato il filo del conflitto per tessere la millenaria tela patriarcale. Una tela dove ordito e trama, filosofia e arte, si intrecciano ortogonalmente facendo da sfondo alle vicende politiche, sociali, personali della civiltà umanistica. Nel momento in cui nella trama si verifica un fallo (ahimé, il linguaggio!) si disintegra non solo la figura umana, ma, come afferma Zambrano, anche «l'oggettività, ovvero la religione da soggetto a oggetto scoperta dalla Filosofia». Emergono gli elementi primitivi, quelli contrari, l'oscurità della *phýsis*, ma anche «l'ineffabile, l'inesprimibile: perché esso possa esprimersi è necessario istituire una "relazione", quella relazione che la maschera ermetica, la maschera sacra, configura: la partecipazione».²²

Perché una diversa partecipazione possa strutturarsi realmente, bisogna riconnettersi con gli elementi primitivi che il *logos* ha soppresso. Cioè con quelli che dalle Veneri neolitiche, attraverso la civiltà minoica, sono giunti alle soglie della nascita del *logos* androcentrico con i movimenti di ribellione femminile, simbolizzati dalle Amazzoni. E che altre volte sono riaffiorati in passaggi di importanza vitale per lo sviluppo del patriarcato. Nel Cristianesimo delle origini, prima che si organizzasse nella gerarchia ortodossa della Chiesa, la presenza delle donne non si riduceva a quella di fedeli, ma aveva ruoli attivi. Nel Seicento, con la nascita dello Stato e della Scienza moderni, nasce anche la tragedia di Shakespeare, e finisce il grande impeto di persecuzione delle streghe. Come se si fosse finalmente vinto il pericolo che esse rappresentavano nei confronti della morale sessuale cristiana, da cui derivava l'accusa di amore col diavolo; nei confronti dell'etica laica, che nella resistenza di conoscenze magico-esoteriche vedeva un ostacolo al razionalismo politico e scientifico, da cui derivava l'accusa di malefici e di procurato aborto. Così la medicina naturale, che dagli erbari del Duecento si era tramandata soprattutto per via femminile, viene sostituita dal sapere scientifico medico in mano agli uomini.

Per inventare un modello di partecipazione che risponda ai criteri della «gilania» di Eisler, o di un nomadismo policentrico di Braidotti, o di una nuova relazione col sacro di Zambrano, il punto di svolta sta, a mio avviso, nell'avviare un diverso discorso con la dualità. Se riusciremo realmente a presentarci l'uno all'altra per *quello che siamo*, dichiarando che *questo è irrinunciabile*, allora la dialettica dei contrari si reinserirà nella «naturale partizione in maschile e femminile che attraversa tutti i regni del vivente» e la differenza sessuale, come dice Luce Irigaray, inaugurerà una nuova epoca della storia di uomini e donne.²³

Anche per quanto riguarda la rottura compiuta dalle avanguardie artistiche di questo secolo, se chi crea e chi osserva non tiene conto della necessità di uscire dalla logica soggetto-oggetto, non ci sarà un vero mutamento. Il contatto con la materia, pur facendoci percepire «i mondi silenziosi che vivono dietro la luce del sole», a cui aspirava Malevič, non ci potrà aprire gli occhi. Già Carla Lanzi nel suo *Autoritratto*²⁴ aveva risolto questo problema: nel momento in cui guardava e interrogava l'arte dava vita al suo personale autoritratto e a quello di chi aveva dialogato con lei. Da lei, dal movimento femminista, dalla filosofia e dalle opere delle donne di questi anni ho capito che è possibile un rapporto *soggetto-soggetto*.

Con questo biglietto ho iniziato il mio viaggio fuori dalla *polis* logocentrica.

¹ Maria Zambrano, *La distruzione delle forme*, in *Algunos lugares de la pintura*, Espasa-Calpe, Madrid 1991, pp. 23-41. Il saggio a cui faccio riferimento è in via di pubblicazione in Italia. Ringrazio Eliana Nobili che lo ha tradotto e mi ha permesso di utilizzarlo. Per questo e per il grande interesse di questo scritto, ne presento ampi estratti. La citazione delle pagine si riferisce al dattiloscritto della traduzione di Nobili: p. 1.

² *Ibid.*, p. 5.

³ Adriana Cavarero, *Nonostante Platone*, Editori Riuniti, Roma 1991.

⁴ Giorgio Galli, *Cromwell e Afrodite*, Kaos Edizioni, Milano 1995 (già uscito in una precedente edizione col titolo *Occidente Misterioso*, Rizzali, Milano 1987), p. 52.

⁵ Riane Eisler, *Il testo nascosto della storia: gilania, androcrazia e le scelte per il nostro futuro*, in «Pluriverso», n. 1, RCS, Milano, dicembre 1995, pp. 41-52, e *Il calice e la spada*, in traduzione da Pratiche - Il Saggiatore, Milano.

⁶ Eisler, *Il testo nascosto* cit., p. 44.

⁷ Marija Gimbutas, *La civiltà dell'Europa antica*, in «Pluriverso», cit., pp. 53-59, p. 53. Fondamentale è inoltre *Il linguaggio della dea. Mito e culto della dea madre nell'Europa neolitica*, Longanesi, Milano 1990.

-
- ⁸ Cavarero, *Nonostante Platone* cit., pp. 6-7. Sull'occultamento della cultura politica patriarcale, molto importante è il suo ultimo libro: *Corpo in figure. Filosofia e politica dello corporeità*, Feltrinelli, Milano 1995.
- ⁹ Eisler, *Il testo nascosto* cit., p. 47.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 47.
- ¹¹ Galli, *Cromwell e Afrodite* cit., p. 70.
- ¹² Karoly Kerényi, *Gli dei e gli Eroi della Grecia*, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 238-239.
- ¹³ *Ibid.*, p. 247.
- ¹⁴ Galli, *Cromwell e Afrodite* cit., p. 30.
- ¹⁵ Teresa De Lauretis, *Sui generi - Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano 1996, p. 108.
- ¹⁶ Galli, *Cromwell e Afrodite* cit., p. 60.
- ¹⁷ Zambrano, *La distruzione delle forme* cit., p. 10.
- ¹⁸ Francesca Pasini, *Tra me e te*, Edizioni Locus Solus, Genova 1990; *Il nuovo corpo della singolarità*, in *Arte: utopia o regressione?*, (Atti), Mazzetta, Milano 1992; *Peccato di novità*, Galleria Emi Fontana, Milano 1993; *Tiziano e le altre*, in «Flutuarìa», n. 16, giugno-luglio, Cicip & Ciciap Edizioni, Milano 1993; *La nuovo età del soggetto*, in *Soggetto-Soggetto*, catalogo della mostra al Castello di Rivoli, Edizioni Charta - Castello di Rivoli, Milano-Torino 1994; (con Cesare Viel) *Viaggiatori-Viaggiatrici*, Galleria Paolo Vitolo, Milano 1994; *Un dialogo soggetto-soggetto*, in *Valy Export*, edizioni AR/GE KUNST, Bolzano 1995; *È possibile una creatività che non parla con voce neutra?*, relazione al convegno *Percorsi femminili o confronto*, pubblicata ne *Il paese delle donne*, febbraio, 1995; *L'arte non ha un maschile né un femminile: un vecchio luogo comune*, in (Atti) *Gli spazi dell'arte*, Mazzotta, Milano 1995 e «Madreperla», n. 8, luglio-agosto, Padova 1995; *Inizio di partita*, catalogo della mostra, Comune di Castelvetro - Modena, 1995.
- ¹⁹ Rosi Braidotti, *Soggetto nomade*, Donzelli editore, Roma 1995, p. 63; e *Dissonanze*, La Tartaruga edizioni, Milano 1994, pp. 274-285
- ²⁰ Id., *Soggetto nomade* cit., p. 39.
- ²¹ Zambrano, op.cit., pp. 2-4.
- ²² Maria Zambrano, *La distruzione delle forme* cit., p. 11.
- ²³ Luce Irigaray, *Amo a te*, Bollati-Boringhieri, Torino 1992, p. 44; *Etica della differenza sessuale*, Feltrinelli, Milano 1985; *Sessi e genealogie*, La Tartaruga edizioni, Milano 1987; *Essere due*, Bollati-Boringhieri, Torino 1994.
- ²⁴ Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato, Bari 1969.