

FEDERICA CHEZZI, CLAUDIA TOGNACCINI

*La bellezza delle donne nell'arte dagli anni Trenta  
del Novecento a oggi: spunti di riflessione\**

L'idea sociale di bellezza si riflette nelle opere delle artiste donne? Se sì, in che modo? Assecondandone o piuttosto sovvertendone i canoni correnti? Da quale momento storico un'artista può immaginare di riflettere se stessa, e dunque la propria idea di bellezza, in un autoritratto che non corrisponda ai canoni in vigore per una donna?

Ancora pochi anni fa, nel 2011, le questioni apparivano tutt'altro che scontate nelle loro risposte. Il Ministero per i Beni Culturali, nel celebrare l'8 marzo, aveva infatti prodotto un manifesto il cui slogan «Cosa sarebbe l'arte senza le donne?» accompagnava l'immagine de *La Velata* di Raffaello oltraggiosamente barbuto e baffuto.<sup>1</sup> In questo manifesto si trovava la conferma di almeno due paradigmi sintomatici delle riflessioni qui premesse: innanzitutto quello della donna quale musa ispiratrice e non quale attrice (l'opera scelta è di un uomo) e, in secondo luogo, il binomio “eccellenza artistica/bellezza estetica del soggetto”. Cioè, se la donna-musa è bella, lo sarà anche l'opera che la ritrae, se la donna è brutta (baffuta e barbata), l'opera sarà deprecabile (e chissà come se la caverebbero gli ideatori del manifesto con una Dora Maar ritratta da Pablo Picasso).

Date queste premesse si è ritenuto quindi opportuno affrontare la ricerca dal momento in cui le donne hanno avuto un primo, sep-

\* Le pagine 52-62 e 66-71 sono di Federica Chezzi; le pagine 54-56 e 62-65 sono di Claudia Tognaccini; il resto dell'articolo è in comune.

<sup>1</sup> Il manifesto è on-line; <[http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza\\_asset.html\\_2116572447.html](http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Contenuti/MibacUnif/Eventi/visualizza_asset.html_2116572447.html)>.

pur tiepidissimo, riconoscimento ufficiale nel mondo dell'arte, affinché lo studio potesse avere una qualche aspettativa di universalità e non restasse vincolato a casi isolati ed eccezionali. Ecco dunque perché si analizzano gli aspetti della bellezza nella società e nell'arte a partire dagli anni Trenta del Novecento, essendo questa l'epoca nella quale –soprattutto grazie al gruppo delle Surrealiste– la presenza delle donne in ambito artistico inizia ad aprire delle riflessioni di genere. In questi decenni, come è noto, è da riconoscersi inoltre una determinante centralità parigina, motivo per il quale è parso particolarmente funzionale, al fine di un confronto storico e sociologico, il testo del francese Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*.<sup>2</sup> Se gli elementi critici che definiscono la bellezza nelle sue declinazioni sociali e di genere sono già tutti presenti, almeno in nuce, fin da questi anni Trenta, si è naturalmente dovuto attendere il secondo dopoguerra perché alcuni dei concetti cardine si manifestassero quali tratti distintivi della produzione artistica femminile e femminista. Per questa ragione in molti casi si è ritenuto utile sconfinare nel XXI secolo, così da poter toccare pratiche e tematiche artistiche di stringente attualità, come la bellezza in rapporto alla rappresentazione del sesso femminile, alla chirurgia estetica, alla disabilità.

*Tutte le donne sono belle: lo specchio e il genio*

«Le donne sono il bel sesso. Chi ne dubita?... così come tutti gli uomini sono creati uguali, così tutte le donne sono create belle», scrive Una Stannard in apertura del suo saggio *The mask of beauty*.<sup>3</sup> Le diverse idee di bellezza non soltanto variano storicamente ma, spesso, esigono il ricorso all'artificio per giungere a una conformità del volto e del corpo a quell'ideale. Un'identificazione esclusiva, quella delle donne con la bellezza fisica che, secondo Stannard, viene meno solo verso la metà dell'Ottocento. A pochi anni dall'uscita del saggio, Griselda Pollock, pioniera della critica d'arte femminista, seguendo la traccia di un'ideale “maschera di bellezza”, tappezza le pareti del suo ufficio con immagini pubblicitarie di cosmetici a soggetto femminile; col tempo inizia a notare le sproporzioni delle facce, le esagerazioni nella descrizione di occhi profondi e bocche

<sup>2</sup> Georges Vigarello, *Histoire de la beauté*, Paris, Édition du Seuil, 2004.

<sup>3</sup> Una Stannard, *The mask of beauty*, in Vivian Gornick, Barbara K. Moran (eds), *Woman in a sexist society*, New York, Mentor Books, 1972, p. 187.

sensualmente carnose e brillanti. Lentamente mette a fuoco che quei volti non sono più dei volti reali, ma fantasie; le donne raffigurate in queste opere-feticcio non sono ritratti, non esiste una narrazione, intesa come contestualizzazione spazio/temporale. Sono immagini decorative dove ben poco si intuisce della natura vera della modella. Fantasie di perfezione visiva. La donna è un bell'oggetto da guardare. E porre le donne dentro una "maschera di bellezza" è stato un modo per stabilire i ruoli sociali, da sempre. «Il mito della donna –aggiunge Pollock– è dovuto al fatto che è semplicemente *rivelata* dal genio dell'artista». <sup>4</sup> Genio che, come scrive Christine Battersby nel suo libro *Gender and genius*, «può essere ogni tipo di uomo: ma è sempre un eroe e mai un'eroina. Il genio non può essere donna». <sup>5</sup> La rappresentazione della bellezza delle donne nell'arte passa attraverso un'infinita negoziazione, *in primis* quella della «sessualità maschile in un ordine nel quale la donna è il segno, non della stessa, ma di quell'ordine nel cui specchio il maschile deve definire se stesso». <sup>6</sup>

Lo specchio è una superficie complessa, portatrice di valenze simboliche, culturali, filosofiche e politiche, che non sono soltanto un fenomeno sensoriale: attraverso di essa si perpetua la tradizione o la si sovverte. Oltre all'aspetto fondamentale della "sommiglianza", lo specchio ha significato una metafora per delimitare, o meglio, incorniciare, le immagini. Spostare lo specchio significa quindi cambiare cornice e questo implica considerare oggetti –e dunque conoscenze– differenti. A ciò si lega poi un ulteriore significato, che riguarda più specificamente la definizione del sé e la sua rappresentazione visiva. Il privilegio della "vista", come senso "oggettivo" con il quale interpretare il mondo, rende la logica dello specchio una norma culturale e identitaria, con una forte connotazione di genere. Nella cultura occidentale il ruolo di chi osserva e di chi viene osservato è fortemente sessualizzato. «Non è un ordine naturale –scrive Pollock– quello secondo il quale dovrebbero essere gli uomini a guardare le donne, ma questo tipo di ordine è quello che è stato metabolizzato». <sup>7</sup> La critica femminista ha infatti più volte interrogato "la logica dello specchio", a partire da Virginia Woolf:

<sup>4</sup> Griselda Pollock, *Woman as sign. Psychoanalytic readings* [1988], in Dave Beech (ed.), *Beauty*, London, ed. Whitechapel, 2009, p. 89.

<sup>5</sup> Christine Battersby, *Gender and genius. Towards a feminist aesthetics*, London, Women's Press, 1989, p. 14.

<sup>6</sup> Pollock, *Woman as sign*, p. 98.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 97.

Per secoli le donne sono state gli specchi magici e deliziosi in cui si rifletteva la figura dell'uomo, raddoppiata. [...] Questo spiega anche perché essi non tollerano la critica di una donna: questa non può dire se il libro è brutto, il dipinto debole eccetera, senza suscitare assai più dolore e assai più rabbia di quanto ne potrebbe suscitare un altro uomo con la stessa critica. Giacché se la donna comincia a dire la verità, la figura nello specchio rimpicciolisce; l'uomo diventa meno adatto alla vita. [...] La visione dello specchio è per loro immensamente importante, perché carica la loro vitalità; stimola il loro sistema nervoso. Se gliela togliete, l'uomo può morire, come il cocainomane privato della droga.<sup>8</sup>

Come prima cosa le donne hanno iniziato quindi a guardare, da sole, il proprio riflesso allo specchio. E guardando, vi hanno riconosciuto una bellezza "altra", intima o pubblica, politica o esistenziale, spesso diversa da quella codificata dalla società patriarcale. Per le artiste del XX secolo l'autoritratto, e la sovversione dei canoni estetici in esso riflessi, sono divenuti il primo strumento di riappropriazione di un'immagine di sé, fuori dai canoni della società dominante. Il mite e delicato autoritratto in gravidanza (*Autoritratto nel sesto anniversario di matrimonio*, 1906) dell'artista tedesca Paula Modersohn-Becker (1876-1907) [fig. 1] è già, in verità, un primo grido di battaglia: «guardatemi bene», sembra dire, «perché da oggi possiamo essere donne, madri e artiste allo stesso tempo».

### *La bellezza "democratica"*

Nel 1935 il giornale comunista francese «L'Humanité» pubblica, a firma del caporedattore Paul Vaillant-Couturier, la seguente esortazione: «La civetteria è una necessità. E addirittura una necessità essenziale».<sup>9</sup> La bellezza è ora qualcosa che viene richiesta, potremmo dire imposta, soprattutto alle donne lavoratrici, entrate a pieno titolo nel mondo del lavoro con la prima guerra mondiale: «Le donne che lavorano devono essere comunque gradevoli alla vista»,<sup>10</sup> sentenza nel 1937 la rivista femminile più diffusa in Francia, «Marie Claire». Ma anche altre riviste popolari – e addirittura «L'Ouvrière», giornale del partito comunista – diffondono e propagandano le immagini dei nuovi modelli di bellezza, anche se

<sup>8</sup> Virginia Woolf, *Una stanza tutta per sé* [1929], tr. it., Torino, Feltrinelli, 2013<sup>2</sup>, p. 81.

<sup>9</sup> Germaine, *La Mode*, «L'Humanité», 21 novembre, 1935, p. 4.

<sup>10</sup> «Marie Claire», 2 aprile 1937, p. 35.

il mondo rurale ne è ancora lontano e il lavoro femminile investe, in verità, una piccola percentuale delle donne sposate (nel 1931 è il 12% delle statunitensi e delle italiane, il 15% delle inglesi e delle tedesche, il 35% delle francesi).<sup>11</sup>

Le riviste dell'epoca scrivono che la «donna presa dal movimento e dall'attività esige un'eleganza appropriata, piena di disinvoltura e di libertà». <sup>12</sup> I canoni della bellezza femminile sono prossimi a una rivoluzione estetica annunciata a inizio secolo: le forme si allungano, i gesti si alleggeriscono, le acconciature si rialzano, l'altezza si impone: tutte le donne danno l'impressione di essere cresciute. La loro *allure* viene traslata dall'immagine del fiore a quella dello stelo, dalla lettera "S" alla lettera "I", illustrando una profonda trasformazione. Questa fragilità non è, naturalmente, soltanto formale. Alla donna si vuole imporre un modello delicato ed esile perché sempre meno esile sta divenendo il suo ruolo nella società, con il rischio di mettere in discussione il sistema patriarcale e il suo dominio. Se la bellezza delle donne del secolo precedente si misurava sulla timidezza e la ritrosia, adesso la donna *charmante* deve muovere il suo corpo in maniera ondeggiante e provocatoria e, soprattutto, deve essere in grado di guardare dritto negli occhi il suo interlocutore: solo così la sua bellezza sarà portatrice del "necessario" sex-appeal.

Nel 1937 Marcelle Auclair, direttrice di «Marie Claire», cerca di convincere le proprie lettrici che la "felicità è dentro di loro" suggerendo alcuni esercizi quotidiani: «Ogni mattina, prima delle vostre cure di bellezza, guardatevi nello specchio, dritto in faccia e ordinate ai vostri occhi di brillare, di animarsi, di rilucere della fiamma che voi sicuramente portate dentro. È un piccolo esercizio infallibile di autosuggestione». <sup>13</sup>

Decisamente in linea con le nuove tendenze estetiche degli anni Trenta sarà la produzione dell'artista polacca Tamara de Lempicka (Tamara Rosalia Gurwik, 1898-1980) che assume, nelle sue opere, un'idea di bellezza perfettamente coerente con il tempo coevo: primi piani "americani", sullo stile delle nuove dive del cinema, donne volitive e indipendenti ma sempre dai grandi occhi sognanti e magnetici, dalle bocche carnose, dai corpi desiderabili. Insomma, donne emancipate ma ambasciatrici di un irresistibile sex-appeal che le faccia amare e desiderare da qualsiasi uomo moderno.

<sup>11</sup> *Ibidem.*

<sup>12</sup> Vigarello, *Histoire*, p. 191.

<sup>13</sup> «Marie Claire», 12 marzo, 1937, p. 19.

Una straordinaria eccezione è invece rappresentata dall'originissima Claude Cahun (Lucy Schwob, 1894-1954), scrittrice, performer e fotografa francese, ebrea e lesbica, che vedrà la gran parte del suo lavoro distrutto dai nazisti durante la seconda guerra mondiale. Quanto rimane della sua produzione è uno straordinario documento della potenza sovversiva del suo lavoro «incentrato – scrive la studiosa femminista statunitense Peggy Phelan – sulle possibilità psichiche ed estetiche offerte dalla fotografia e dal collage per sondare il tema dell'originale e della copia, della performance vera e della mascherata». <sup>14</sup> Ciò che colpisce negli autoritratti fotografici di Cahun [fig. 2] è l'idea di bellezza che l'artista rimanda al pubblico, decisamente rivoluzionaria per l'epoca: travestita da clown, boxeur, *poupée* o raffinato uomo bohémien, Cahun rovescia quella che sembra essere la richiesta più incalzante per le donne di questi anni: «Conducete una vita da uomo, ma restate donne». <sup>15</sup> Dialogando attraverso il linguaggio dell'erotismo, inoltre, Cahun «drammatizza la difficoltà di distinguere tra desiderio e identificazione che impronta i modi in cui le donne si accostano alle immagini delle stesse e anticipa così alcune delle conversazioni tra femministe sul piacere sessuale e visivo». <sup>16</sup>

*«Non esistono più donne brutte», soltanto donne trascurate*

Grazie ai nuovi prodotti di bellezza – è lo slogan parigino di inizio secolo – «Non esistono più donne brutte, esistono solo donne che si trascurano». <sup>17</sup> Attraverso i nuovi cosmetici e la cura del corpo tutte le donne possono diventare ammalianti come star: la rivista femminile «Votre Beauté», nel 1935, darà una prova “oggettiva” di questa asserzione, trasformando in irresistibile *starlette*, con trucco e bellotti, una “semplice” dattilografa della propria redazione.

La bellezza, come già visto, è stata apparentemente democratizzata, non è più una dote naturale, una grazia capitata in dote a poche fortunate, ma uno *status* che tutte possono raggiungere al solo costo di impegno e devozione alla causa.

La concezione della donna come corpo, nell'immaginario collettivo, è rafforzato dalla diffusione di riviste femminili. Riviste il cui

<sup>14</sup> Peggy Phelan, *Introduzione*, in Helena Reckitt (a cura di), *Arte e Femminismo*, tr. it., London, Phaidon, 2005, p. 31.

<sup>15</sup> «Confidences. Histoires vrais», 1938, n. 53, p. 3.

<sup>16</sup> Phelan, *Introduzione*, p. 32.

<sup>17</sup> «Votre Beauté», dicembre 1935, p. 34.

ruolo non può essere ridotto a mero specchio della società quanto piuttosto a motore fondativo nella determinazione dell'immagine del bello, come scrive la storica Rossella Ghigi.<sup>18</sup> Anche la scienza, in questo senso, ricopre un ruolo fondamentale (e Chigi ricorda come anche Michel Foucault abbia scritto che «l'histoire de la médecine est l'histoire de regards et de techniques qui créent un corps objectif et décodable de façon toujours nouvelle»:<sup>19</sup> attraverso la chimica e la chirurgia contribuisce infatti a ridefinire il concetto di bello, e lo fa già in questi primi anni Trenta del Novecento, almeno per quanto riguarda le donne: «Les crèmes vitaminées s'opposeraient aux grisailles des peaux; les crèmes hormonales à leur vieillissement; de minuscules particules radioactives y ajouteraient luminosité et fermeté».<sup>20</sup> Tra il 1918 e il 1930, in Francia, il chirurgo René Passot sulle 3.000 operazioni di chirurgia estetica realizzate ne eseguirà 2.500 destinate a far scomparire le rughe.<sup>21</sup> Ed è un crescendo apparentemente inarrestabile. Nel periodo che va dal 1971 al 2001 gli istituti di bellezza in Francia sono settuplicati, passando da 2.300 a 14.000, e gli interventi di chirurgia estetica in questi anni sono già centinaia di migliaia. La Società internazionale di chirurgia plastica (International Society of Aesthetic Plastic Surgery /ISAPS) ha calcolato che nel 2014 gli interventi estetici eseguiti nel mondo sono stati 20 milioni e tra questi il botulino è rimasto l'intervento estetico più popolare, sia tra gli uomini che tra le donne, e quest'ultime hanno rappresentato, con oltre 17 milioni di interventi estetici, l'86,3% del totale dei pazienti.<sup>22</sup> La cura del corpo sembra diffusa in tutte, o quasi, le classi sociali, senza per questo perdere la sua aura di "lusso" e anche gli adolescenti sono stati recentemente inseriti, come target, nel mercato adulto, andando a incrementare il consumo dei prodotti di bellezza. Il nostro mondo attuale, scrive Georges Vigarello, fabbrica l'insoddisfazione e alimenta un malessere sordamente diffuso nel momento in cui promette, con una violenza senza pari, un'accessibilità "democratica" alla bellezza.<sup>23</sup> E sembra dare corpo a questa riflessione l'artista statunitense Anne Noggle (1922-2005) che mostra sul suo volto, attraverso l'autoritratto *Face-lift* no.

<sup>18</sup> Rossella Ghigi, *Le corps féminin entre science et culpabilisation. Autour d'une histoire de la cellulite*, «Travail, genre et sociétés», 2004, n. 12, p. 56.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>20</sup> Vigarello, *Histoire*, p. 221.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>22</sup> <<http://www.isaps.org/news/isaps-global-statistics>>.

<sup>23</sup> Vigarello, *Histoire*, p. 256.

3 (1975), l'artificioso ossimoro di una ricerca della bellezza perfetta perseguita attraverso le cicatrici di cruento operazioni chirurgiche. Un viso tumefatto e pietosamente deformato documenta il suo percorso di chirurgia estetica quale manifesto dei sacrifici imposti dalla società per la conquista di un'accettabilità femminile. In questi drammatici scatti, Noggle tiene serrata in bocca una rosa, grottesco e malinconico richiamo all'immagine tradizionale della sensualità femminile, stravolta dal bisturi del chirurgo. Una violenza, quella che si legge sul suo volto che, al primo impatto visivo, fa pensare a un atto di violenza privata; la successiva consapevolezza del vero soggetto, dunque, non può che portare a un'istintiva traslazione della stessa violenza su di un piano pubblico. La bellezza che passa attraverso l'intervento di chirurgia estetica dovrebbe quindi essere percepita, dallo spettatore, come atto di violenza sociale. Trattando di chirurgia estetica e restando in ambito contemporaneo non si può non citare Mireille Suzanne Francette Porten, in arte ORLAN (n. 1947) [fig. 3]: avete presente i cuscinetti di silicone che vengono inseriti sopra gli zigomi per rialzare "giovanilmente" i lineamenti del volto delle donne *agées*? L'eccentrica artista francese se li è fatti inserire sulla fronte, sottocutanei. Saranno ancora da considerarsi attributi di bellezza? Tra le massime rappresentanti internazionali della *body art*, fondatrice de "l'art charnel", ORLAN ha caratterizzato la sua produzione degli anni compresi tra 1990 e 1993 con degli interventi-performance di chirurgia estetica, registrati per mezzo di video e fotografie. L'idea di bellezza legata alla chirurgia estetica viene ironicamente stravolta: ORLAN cercherà di conformare il suo viso a modelli classici e rinascimentali (dal mento della Venere del Botticelli alla fronte della Gioconda), così da creare una bellezza atemporale ma raggiunta attraverso le più aggiornate tecnologie mediche. I resti organici prodotti dalle operazioni-show sono stati conservati in appositi contenitori, i "reliquari" dell'artista.

### *Il peso della bellezza*

La bellezza, anche nella rappresentazione artistica, soprattutto fotografica, è già dagli anni Trenta identificata in un corpo magro e muscoloso. Il corpo femminile integra per la prima volta, a inizio secolo, la «physiologique de l'activité»:<sup>24</sup> il muscolo deve essere visibile,

<sup>24</sup> Georges Hébert, *Muscle et beauté plastique féminine*, Paris, Librairie Vuibert, 1919, p. 71.

elastico ed esercitato, proprietà fino a questo momento di esclusivo appannaggio del maschio.

Dal 1929 al 1939, in appena dieci anni, il peso ideale per una donna dell'altezza di un metro e sessanta scende da 60 a 51,5 chilogrammi.<sup>25</sup> È già da questi anni Trenta, dunque, che si comincia a dare importanza al peso: «Chi spesso si pesa, ben si conosce», si trova scritto nelle riviste femminili.<sup>26</sup> Ed è in questi stessi anni che si iniziano a vedere le vetrine delle farmacie così come le conosciamo ancora oggi, straripanti di prodotti per la cura del corpo e soprattutto per la “guerra alla cellulite”, termine apparso per la prima volta in un dizionario nel 1873.<sup>27</sup> La cellulite è già una malattia alla moda in questo inizio Novecento e nel 1946 è addirittura divenuta il male del secolo (nonostante due guerre mondiali), attribuendo –di decennio in decennio– sempre più categorizzazioni di classe e attributi psicologici a chi non riesca a sconfiggerla. La donna che si tiene la cellulite è una donna «debole, che non lotta o che è costantemente sconfitta».<sup>28</sup> Negli anni Settanta del Novecento, l'artista statunitense Eleanor Antin (Eleanor Fineman, n. 1935) dedica a questa tematica uno dei suoi lavori più noti. In *Carving A traditional sculpture* (1973), Antin cerca di uniformarsi alla corrente idea di bellezza sottoponendosi a una dieta ferrea che, giorno dopo giorno, trasforma il suo corpo come accade alla materia plastica sotto la mano dell'artista.

Quest'opera è stata scolpita nel periodo compreso tra il 15 luglio 1972 e il 21 agosto 1972. Il materiale (il corpo dell'artista) è stato fotografato tutte le mattine in quattro posizioni –fronte, retro, profilo destro e profilo sinistro– per illustrare il processo di “intaglio” che si verifica durante un regime di dieta dimagrante. Parodiando il metodo dell'antica scultura greca in cui l'artista ricavava una figura muovendosi intorno al blocco di pietra e sottraendo progressivamente strati di materiale da ogni lato al fine di avere una visione d'insieme, Antin vede il proprio corpo come oggetto della propria attività scultorea, basata su un processo che, a differenza della scultura vera e propria, parte dall'interno e si amplifica all'esterno. Come lo scultore greco, l'artista può decidere quando fermarsi. «Quando l'immagine permetteva di raggiungere l'appagamento estetico, l'opera era terminata». La condizione è che il

<sup>25</sup> Vigarello, *Histoire*, p. 201.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 202.

<sup>27</sup> Ghigi, *Le corps féminin*, p. 58.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

risultato finale sia determinato da: 1) L'immagine ideale alla quale aspira l'artista. 2) I limiti posti dal materiale». <sup>29</sup>

Anche l'artista genovese, residente a Los Angeles, Vanessa Beecroft (n. 1969) si confronta da sempre con queste tematiche: la sua prima mostra, del 1993, è il lungo, puntiglioso e ossessivo diario di tutto ciò che per mesi la stessa artista ha ingerito. Dalla riflessione sulla maniacale attenzione al cibo e alla forma fisica dimostrata dal mondo occidentale, dall'esaltazione di un preciso canone di bellezza nella società della moda e dei costumi, Beecroft ha sviluppato il leitmotiv della sua produzione artistica: decine di donne omologate e nude, per lo più modelle perfettamente allineate ai correnti canoni di bellezza richiesti dal mondo della moda, vengono "installate" secondo rigorose e marziali coreografie, all'interno degli spazi espositivi. L'immagine così costruita risulta *glamour* ma profondamente inquietante. Le modelle fissano il pubblico ma sembrano non vederlo; si muovono come automi o restano immobili come manichini; spettri della nostra coscienza collettiva.

Di segno opposto il lavoro della fotografa francese Ariane Lopez-Huici (n. 1945) [fig. 4] i cui ritratti danno l'impressione, scrive Lucio Pozzi sul «Giornale dell'Arte», di star osservando «la mappa di un universo complesso come quello di un grande poema epico». <sup>30</sup> Donne dai corpi più che opulenti, rappresentanti di antichi canoni estetici ormai superati, sono fotografate (*Rebelles*, 2006) in pose che ricordano le opere di Rubens, Tiziano, Ingres.

### *La bellezza nel frammento*

L'autorappresentazione del corpo, per una donna, vuol dire inevitabilmente fare i conti con l'accettazione del fisico, secondo le indicazioni imposte dalla cultura maschile, dalle istituzioni sociali, massmediatiche e religiose. Il corpo dev'essere "bello e desiderabile" innanzitutto per vendere prodotti commerciali e la disabilità, ovviamente, è stata bandita. Almeno fino a poco tempo fa, quando le paralimpiadi, nate a Roma nel 1960, hanno avuto nell'edizione di Rio de Janeiro una grande risonanza massmediatica, portando all'attenzione del grande pubblico i corpi dei campioni disabili.

<sup>29</sup> Reckitt, *Arte e Femminismo*, p. 85.

<sup>30</sup> Lucio Pozzi, *La levità dell'opulenza*, «Il Giornale dell'Arte», n. 274, marzo 2008, p. 38.

Daniela Pennacchioli, nel suo saggio *L'imperfezione della bellezza. Considerazioni sulla figura del disabile nell'arte*,<sup>31</sup> confermando come sia recente nella società la consapevolezza di una bellezza diversa, non inferiore ma “altra”, si interroga sul momento storico nel quale questa stessa consapevolezza sia subentrata anche nelle arti visive. Le alterazioni psichiche sono state abbondantemente indagate nei secoli (dall'encefalopatia di Goya, alla sindrome schizoide di Munch, fino ai noti disturbi psichiatrici di Van Gogh), mentre meno indagata è stata invece la disabilità fisica. Se una certa dose di follia ha sempre alimentato, anziché diminuire, il fascino dell'artista, la menomazione fisica e quindi la diminuzione della sua bellezza (o ancora di più di quella dei soggetti artistici) non ha sortito lo stesso effetto.<sup>32</sup>

Nel 2002, un convegno tenutosi all'università Pierre Mendès France di Grenoble ha ripercorso la storia della rappresentazione della disabilità nelle opere d'arte, rilevando come la più antica sia stata quella del dio Efesto, del quale però la menomazione dovuta al “piede equino”, come lo chiamavano gli antichi, veniva il più delle volte celata. Tra gli esempi più frequenti di raffigurazioni artistiche di corpi mutili o menomati, si annoverano naturalmente gli *ex voto*, originari della religione pagana e poi assunti da quella cristiana. Organi interni, singoli arti, immagini cruente di incidenti stradali o descrizioni patetiche e dettagliate di moribondi scampati alla morte affollano le zone dedicate agli *ex voto* delle chiese cattoliche di tutto il mondo; possiamo ragionevolmente presumere che il fascino esercitato dalle opere devozionali sulla pittura della messicana Frida Kahlo (1907-1954) abbia influenzato anche la sua pionieristica esibizione dei propri difetti e disagi fisici. Pensiamo, ad esempio, al suo *Autoritratto con il ritratto del dottor Farill* (1951), nel quale si mostra in sedia a rotelle o, ancora, alla sua opera *Ricordo di una ferita aperta* (1938). In quest'ultima Kahlo fissa negli occhi lo spettatore, senza alcuna vergogna, nell'atto di sollevare la gonna per mostrare le ferite sanguinanti delle sue gambe, colpite dalla poliomielite e dal tragico incidente automobilistico. Il piede sinistro, qui bendato e sanguinolento, le è stato amputato negli ultimi anni di vita. Le radici che escono dal corpo ferito dell'artista rimandano a un ideale contatto con la natura mentre la corona di fiori e spine che le cinge la testa, simbolo

<sup>31</sup> Daniela Pennacchioli, *L'imperfezione della bellezza. Considerazioni sulla figura del disabile nell'arte*, in Giuseppe Capriotti, Francesco Pirani (a cura di), *Incontri. Storie di spazi, immagini, testi*, Macerata, Edizioni Università di Macerata, 2011, pp. 217-246.

<sup>32</sup> *Ibidem*, pp. 218-219.

del martirio cristiano, e il cartiglio che fluttua nello spazio ricordano chiaramente gli elementi più caratterizzanti dei *retablos* messicani. Anche Ann Millett-Gallant, nel suo testo *The disabled body in contemporary art*,<sup>33</sup> sceglie Frida Kahlo per inaugurare il suo excursus sulla rappresentazione della disabilità nell'arte contemporanea, quale precursora di un riconoscimento che arriverà solo molti decenni più tardi e, peraltro, ancora molto discusso. Se non si può affermare, infatti, che la disabilità fisica abbia conquistato uno spazio all'interno dell'arte, si può almeno ritenere che vi abbia conquistato uno spazio di dibattito. E tra le prime esibizioni artistiche esplicitamente dedicate a questo tema si ricorda senz'altro quella della *performer* irlandese Mary Duffy (n. 1961). Nata senza braccia, Duffy si mostra al pubblico su di un piedistallo, interamente coperta da un telo bianco (*Tagliando i vincoli che legano*, 1987); il lento disvelamento del corpo lascerà gli spettatori di fronte a una sorta di *Venere di Milo* in carne e ossa, portando il pubblico a riflettere sull'ostracismo dell'arte contemporanea nei confronti della rappresentabilità di corpi imperfetti. Il confronto con la tradizione scultorea classica, amata e apprezzata anche quando si presenta in forma frammentaria, vuole naturalmente suggerire una legittimazione del corpo disabile. Sempre alla *Venere* ellenistica si ispira anche il fotografo statunitense Joel-Peter Witkin (n. 1939), autore di opere le cui visioni, conturbanti e spesso macabre, ricercano il significato più intimo e insolito della bellezza. Mai scovre, però, di una tagliente ironia, come nell'opera *First casting for Milo* (2003) [fig. 5] dove due mani reggono il caratteristico ciak di fronte a una modella senza braccia, in posa per il provino.

Grande rilievo mediatico ha avuto, infine, l'opera *Alison Lapper Pregnant* di Marc Quinn (n. 1964), artista inglese del gruppo *Young British Artists*. Posta nel 2007 in Trafalgar Square, alta più di tre metri e scolpita in marmo di Carrara, la statua raffigura l'amica artista Alison, nata senza braccia e con gambe molto poco sviluppate, incinta.

Grettamente bollata da molti come “provocazione”, l'opera ha avuto senz'altro il merito di favorire un dibattito del quale, evidentemente, vi è ancora necessità. Scrive Millett-Gallant:

«Deemed by some as “brave and bold” and “pregnant and proud” and by others as a tasteless and overtly political publicity

<sup>33</sup> Ann Millett-Gallant, *The disabled body in contemporary art*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

and Lapper's right to be seen as a productive social subject *and* a reproductive sexual being. [...] The monumental sculpture and Lapper's own self-portrait photography become displays of the disabled body that transgress public and private realms and bear implications for individual and social bodies».<sup>34</sup>

La scelta di collocare quest'opera in uno spazio pubblico è stata inoltre definita come una "contanimazione", da un neologismo creato da Claudio Imprudente, presidente del Centro Documentazione Handicap di Bologna, che lo spiega come un termine composto che unisce "contaminazione" –ovverosia compresenza ed esperienze comuni– e "animazione": il momento, cioè, in cui le persone disabili, ormai contaminate dal mondo e divenute padrone dei linguaggi, a loro volta contaminano e contribuiscono.<sup>35</sup>

L'idea di bellezza dell'artista belga Berlinde de Bruyckere (n. 1964) [fig. 6], pur non parlando direttamente di disabilità, travalica i confini della "norma" con opere incredibilmente potenti e poli-semantiche. Nell'*Autoritratto* (2010-2011) presente in collezione alla Galleria degli Uffizi<sup>36</sup> riesce a evocare, al contempo, la deperibilità del corpo, fatto di carne e sangue, e la sua immortalità. La campana di vetro che custodisce l'opera evoca un'atmosfera mistica e devozionale che trasforma il contenuto in una sorta di reliquia. La veridicità della colorazione e della resa anatomica contrasta con le mozzature, i vuoti delle pieghe e le parti lasciate abbozzate; sembra che l'artista voglia guidare lo spettatore al disvelamento dell'ammasso di materia nascosta, che ogni corpo cela. Le opere plastiche di Berlinde de Bruyckere evocano e oltrepassano riferimenti straordinariamente vari e complessi, che spaziano dall'arte antica a quella moderna, fino agli aspetti più triviali del quotidiano. Sono forme tratte da quell'immaginario che la società tenta di rimuovere: il mutilo, la sofferenza, il deforme, la morte; temi che rappresentano la dualità dell'esistenza tra vita/morte e bello/brutto.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>35</sup> Pennacchioli, *L'imperfezione della bellezza*, p. 233.

<sup>36</sup> L'opera è entrata a far parte della Collezione degli *Autoritratti* della Galleria degli Uffizi nel 2010, grazie all'acquisizione di oltre venti autoritratti di artiste ad opera dell'allora direttrice del dipartimento del Novecento, Giovanna Giusti, e del direttore Antonio Natali. Le nuove acquisizioni furono esposte al pubblico nella mostra *Autoritrate. Artiste di capriccioso e destrissimo ingegno*, a cura della stessa Giovanna Giusti (Firenze, Galleria degli Uffizi, Reali Poste 17 dicembre 2010–30 gennaio 2011).

Animula. *La bellezza della fragilità*

Per Roland Barthes la fotografia può conservare “l'aria” di ciò che ritrae:

L'aria non è un dato schematico, intellettuale, come lo è invece una silhouette. E non è neppure una semplice analogia –per quanto spinta possa essere– come lo è la “somialianza”. No, l'aria è quella cosa esorbitante che si trasmette dal corpo all'anima –*animula*, piccola anima individuale, buona nel tale, cattiva nel talaltro.<sup>37</sup>

Ed è forse per questo suo essere una sorta di riflesso, di impronta della realtà, che è stata spesso prescelta, come scrive la storica dell'arte Raffaella Perna,<sup>38</sup> dalle artiste donne alla ricerca della propria identità, privata e pubblica, e della propria idea di bellezza. L'artista cubano-americana Ana Mendieta (1948-1985) nella serie *L'albero della vita* (1977) pone il suo corpo nudo nel paesaggio, non più come nudo “classico” ma come parte stessa della terra, nella quale muore e rinasce; un corpo coperto di fango e foglie o quale impronta di ghiaccio, erba, fuoco. Attribuendo quindi alla sua stessa identità la medesima fragilità e transitorietà della natura. E sembrano davvero mantenere “l'aria” di ciò che hanno ritratto anche gli autoscatti di Francesca Woodman (1958-81), nei quali l'immagine dell'artista si immerge dentro l'universo delle cose, come presenza fugace e transitoria, come membrana delicatissima. All'interno di stanze desolate e fatiscenti –più simili a spazi della mente– il suo giovane corpo eburneo compare da porte e finestre, si nasconde tra mobili e oggetti, svanisce come un'ombra dietro l'intonaco di un muro scrostato, suggerendo un'ideale metamorfosi con l'ambiente circostante. Il sé, instabile e indefinito, si frammenta in mille pezzi e ogni sua fragile manifestazione concorre a definire un personalissimo diario *in progress*. La bellezza nelle opere di queste artiste, accomunate anche da una tragica morte prematura, è fragilità, transitorietà, fugace giovinezza.

<sup>37</sup> Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, tr. it., Torino, Einaudi, 1980, p. 108.

<sup>38</sup> Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Books, 2013.

*Il bel sesso?*

Una delle prime rappresentazioni del sesso femminile quale soggetto autonomo di un quadro è, com'è noto, da attribuirsi al pittore realista Gustave Courbet nella sua *L'origine du monde* (1866). Ma il lato voyeuristico ancora contenuto in questo dipinto sparisce del tutto nei dipinti delle artiste del Novecento. Quando Frida Kahlo sceglie di raccontare, attraverso una pittura cruda e ispirata agli *ex voto*, lo strazio di un aborto dovuto alle proprie malformazioni fisiche (*Henry Ford Hospital*, 1932), la raffigurazione dei genitali è ancora proibita. E la maternità, che fino a quel momento era stata una dei *topoi* per la rappresentazione della bellezza della donna, diviene uno scenario crudo e “antigrizioso”, una visione che stravolge le regole del “bello” in uno degli ambiti più “sacri” della rappresentazione artistica di tutti i tempi. Il letto sul quale giace l'artista sembra levitare su una pianura marrone, alla quale fa da sfondo lo scenario industriale di Detroit (Kahlo era lì, quando la gravidanza si è interrotta). Piangente e immersa in una pozza di sangue, Frida Kahlo si rappresenta legata da molteplici cordoni a vari oggetti fluttuanti in aria, tra i quali un feto, un bacino pelvico, un fiore appassito. L'artista si rappresenta nuda, come scoperta nel suo dolore.

Gli aspetti fisici e corporei legati alla sessualità femminile sono diventati motivo artistico ricorrente in tempi più recenti, a partire dagli anni Sessanta del Novecento: «Il primo piano dei genitali femminili, così come l'esibizione di processi biologici considerati tabù, come il parto e il ciclo mestruale, assume per le artiste femministe il valore di gesto politico: riscatto dal senso di inferiorità e [...] simbolo di orgoglio», scrive la storica dell'arte Raffaella Perna.<sup>39</sup> Anche questa rivendicazione aiuta a ridefinire una nuova idea di bellezza nelle donne artiste. I genitali, il parto, il ciclo mestruale sono parte fondativa della bellezza della donna. Non più “bruttare” da espungere dalla rappresentazione.

L'opera della statunitense Judy Chicago (n. 1939) risulta capitale, in questo senso. Nella sua installazione *The Dinner Party* (1974-1979), una tavolata a forma di triangolo, ogni posto rappresenta una figura storica femminile; sono trentanove posti e ogni piatto è decorato con una forma astratta ispirata all'iconografia della vulva,

<sup>39</sup> Raffaella Perna, *Politiche del corpo. La rappresentazione del sesso femminile nella critica e nell'arte delle donne*, in Ilaria Bussoni e Raffaella Perna (a cura di), *Il gesto femminista. La rivolta delle donne, nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Roma, Derive/Approdi, 2014, p. 114.

dipinta o plastica, intesa come fulcro centrale dell'installazione, assieme a un ricamo e a un calice per ciascuna "commensale". Sulle piastrelle del basamento sono scritti altri 999 nomi. La sequenza cronologica dell'opera ripercorre le origini sociali e il declino del matriarcato, l'istituzionalizzazione del patriarcato e la reazione femminile.

La statunitense Hannah Wilke (1940-93) è conosciuta, in ambito internazionale, per i suoi autoritratti della serie *S.O.S. Stratification Object Series*. L'artista posa per delle fotografie dall'atmosfera patinata e glamour e le posizioni sono quelle tipiche di un servizio di moda, dall'allure erotica. Il corpo della Wilke è giovane e bello. Le sue pose provocanti. Ma sulla pelle sono incollati dei chewing gum, modellati dalla stessa artista a forma di piccole vagine. Le gomme da masticare, disseminate ovunque, danno l'impressione di lunga serie di bubboni o cicatrici, il che contrasta e stride con lo stile pubblicitario degli scatti. Secondo Wilke la scelta del chewing gum appariva perfetta per incarnare la donna contemporanea: «I chose gum because it's the perfect metaphor for the American woman – chew her up, get what you want out of her, throw her out and pop in a new piece».<sup>40</sup>

L'austriaca VALIE EXPORT (n. 1940) è una delle protagoniste indiscusse della ricerca artistica femminista ed è legata, al suo esordio, alla corrente dell'azionismo viennese, anche se in chiave decisamente più ironica. VALIE EXPORT (il cui nome d'arte dovrebbe essere scritto tutto maiuscolo per avere l'efficacia esportativa di un logo), in una delle sue performance più note, destruttura il mito della bellezza come disponibilità sessuale già veicolata dalla modella-musa, poi trasformatasi negli anni più recenti nell'immagine attraente della pin-up televisiva. In *Tapp und Tastkino* (1968) l'artista, passeggiando per strada, invita ignari passanti a introdurre le mani dentro una scatola di cartone che le copre il busto. Le persone, incredule, si ritrovano a palpare i seni dell'artista: l'immagine stereotipata della donna, divenuta improvvisamente reale, senza filtri di mediazione, crea spiazzamento e imbarazzo, ribaltando quell'immagine erotica propagandata dal grande e piccolo schermo e sottolineandone, al contrario, l'aspetto grottesco. La sequenza di autoritratti fotografici *Genital Panic* (*Panico genitale*, 1969) sono stati realizzati *ex novo* dall'artista, dopo l'irruzione in un cinema porno di Monaco: vestita di pelle,

<sup>40</sup> Avis Berman, *A decade of progress, but could a female Chardin make a living today?*, «Art News», 79, 1980, n. 8, p. 77.

con un'apertura al livello della vagina, e abbracciando un mitra, VALIE EXPORT si rivolge al pubblico annunciando che sono disponibili genitali femminili autentici, ai quali è possibile accedere liberamente; gli astanti, comprensibilmente terrorizzati, fuggono alla spicciolata dal cinema. Le foto la ritraggono con le gambe aperte, il sesso in vista, l'aria cupa e il mitra spianato. Il messaggio sembra essere lo stesso dei fili per l'alta tensione: «chi tocca muore».

Le artiste degli anni Sessanta hanno inserito nella cornice dello specchio il riflesso della loro bellezza più intima.

*Il crepuscolo del corpo*<sup>41</sup>

Un antico racconto vuole che il mitico pittore greco Zeusi (V-IV sec. a.C.) abbia passato gli ultimi suoi momenti di vita ridendo e che proprio a causa di questo inarrestabile riso sia, infine, morto. Ma cosa ha suscitato questa ilarità fatale (nel pittore celebre per aver dipinto –dovendo raffigurare Elena– l'immagine di una bellezza perfetta, scegliendo gli aspetti migliori di cinque bellissime fanciulle)? Nient'altro che una povera vecchia, che il grande Zeusi avrebbe avuto l'onere di ritrarre.<sup>42</sup> Caroline Schuster Cordone, che ha studiato l'immagine della vecchiaia femminile attraverso i secoli, rileva come dalla fine del XV all'inizio del XVII secolo, l'iconografia della senescenza femminile accorda un posto ambiguo all'anziana donna, visibile ma spesso marginalizzata, in quanto portatrice di un «double handicap que représentent sa féminité et sa vieillesse».<sup>43</sup> La donna anziana è presente, nella rappresentazione artistica, ma mai con una valenza positiva, con un'aura che rimandi in qualche modo alla bellezza o, almeno, a una fascinosa dignità. La possiamo incontrare nelle scenette di genere, profane e religiose, oppure nei ritratti ma anche, più spesso, in funzione allegorica: l'anziana (si pensi al celebre ritratto di Giorgione, *La Vecchia*, 1506 circa) rappresenta il passaggio del tempo e l'ineluttabilità del decadimento. Tema che si ripropone nel XVII e XVIII secolo, ma con carattere più clemente e sentimentale. In ragione delle tensioni e delle contraddizioni legate al suo rapporto con l'ideale di bellezza femminile –scrive Schuster Cordone– l'anziana rappresenta un personaggio complesso, nel quale la marginalità si riferisce al corpo come luogo stesso della sua

<sup>41</sup> Dal titolo del saggio di Caroline Schuster Cordone, *Le crépuscule du corps, Images de la vieillesse féminine*, Fribourg, InFolio, 2009.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 232.

alterità: votato nella sua gioventù alla bellezza, alla sessualità e alla procreazione, una volta invecchiato diviene l'emblema della bruttezza, della sterilità e della sofferenza.<sup>44</sup> E frequenti sono le rappresentazioni denigratorie delle vecchie che “rifiutano i limiti” dell'età (ad esempio abbigliate in maniera provocante); all'interno della produzione scultorea contemporanea la storica dell'arte Caroline Schuster Cordone ne propone un esempio emblematico in *Vieille femme aux tatouages* (2002), opera dell'artista francese Gilles Barbier (n. 1965), che mostra un'anziana donna nuda, stesa sul divano alla maniera di un'Olympia, con il corpo ricoperto da tatuaggi recanti i nomi delle marche di prodotti cosmetici più conosciuti nella lotta alla vecchiaia. Molte artiste donne però non paiono aver paura del proprio invecchiamento e della sua rappresentazione.

Una pioniera del XX secolo è senz'altro l'espressionista tedesca Käthe Kollwitz (1867-1945) [fig. 7]: ieratica, lo sguardo fisso, l'espressione immota, con l'autoritratto del 1921 l'artista presenta al pubblico un volto segnato da un fitto reticolo di rughe, incancellabili e profonde come il dolore che ha attraversato la sua vita, segnata dal conflitto mondiale e dalla perdita del figlio in guerra. Gli autoritratti di Kollwitz, quasi un centinaio, sono una straordinaria testimonianza del continuo sforzo di analisi dei cambiamenti che il tempo porta, nella sua vita privata e pubblica, e che si riflettono sul suo stesso corpo.

Un'altra donna che non teme il naturale decadimento fisico è senz'altro la basca Esther Ferrer (n. 1937). Molto nota nel panorama dell'arte performativa (serenamente nuda anche quasi ottantenne, come al Museo de Arte Contemporáneo di Alicante, in una performance del 2012), Ferrer è stata protagonista del gruppo spagnolo d'avanguardia radicale e antifranquista *Zaj* (1967-1996). Ferrer, in larga parte della sua produzione artistica, ha interpretato e usato il proprio corpo quale invincibile strumento di misurazione del passaggio del tempo: scattandosi una foto ogni cinque anni (*Autorretrato en el tiempo*, 1981-2011), sempre nella stessa posizione frontale, e giustappo- nendo in seguito le varie immagini, Ferrer costruisce una sorta di “ritratto sincronico” che racconta il passare degli anni attraverso le mutazioni del proprio volto (così come aveva fatto anche Roman Opalka).

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 233: «En raison des tensions et contradictions liées à son rapport à l'idéal de beauté féminine, elle représente un personnage complexe dont la marginalité s'inscrit dans son corps comme lieu même de son altérité: voué dans sa jeunesse à la beauté, à la sexualité et à la procréation, ce dernier devient l'emblème de la laideur, de la stérilité et de la souffrance».

L'austriaca Maria Lassnig (1919-2014) [fig. 8], invece, è stata soprannominata la “pittrice dell’autoritratto”, impegnata nell’arco della sua lunga e feconda carriera in un continuo e solitario dialogo con se stessa, atto a ricomporre una sorta di personale enciclopedia dell’autorappresentazione: «La sola verità –dichiara– risiede nelle emozioni generate dentro la corazza fisica».<sup>45</sup> La dichiarazione della scultrice Louise Bourgeois «for me, sculpture is the body. My body is my sculpture»<sup>46</sup> potrebbe ben raccontare anche le opere pittoriche di Lassnig –autodidatta e prima donna a diventare docente all’Accademia di Arti Applicate di Vienna– totalmente rivolte alla rappresentazione del proprio corpo, del tempo che passa, della bellezza che muta. Ma l’atto creativo della sua pittura è rivolto non tanto all’aspetto esteriore, puro testimone del tempo che passa, quanto ad una sorta di acuta e ironica auto-analisi, creando il concetto di *body awareness paintings* (dipinti di auto-coscienza corporea): non è l’oggetto-corpo che essa dipinge bensì le sensazioni dello stesso. Nell’autoritratto *Du oder Ich (Tu o io, 2005)* Lassnig si raffigura, ottantaseienne, nuda con le gambe aperte alla “cow boy”, mentre impugna, minacciosa e apparentemente sorpresa essa stessa, due pistole. Una è puntata alla propria tempia e una è girata verso lo spettatore: i gesti sono inequivocabili e il grido di battaglia si alza forte e terribile: «Tu o io!». Nei suoi autoritratti variano le pose e i contesti ma resta ferma, insistente, un’immota espressione: lontana da posture seducenti, Lassnig si presenta quasi sempre attonita, gli occhi sgranati, la bocca semiaperta. Definita dai colori acidi di un mondo irrealista sembra stupita e sorpresa: dal mondo? dall’arte? dal suo corpo che muta col passare degli anni?

#### *Una, nessuna, centomila. Conclusioni*

La domanda che tuttavia prevale sopra ogni altra, compresa quella in oggetto di studio sulla rappresentazione della bellezza nell’arte delle donne, è se quest’ultime siano finalmente divenute protagoniste attive o siano ancora troppo spesso relegate al ruolo di

<sup>45</sup> Francesco Bonami et al. (a cura di), *Il Teatro dell’Arte. Capolavori dalla collezione del Museo Ludwig di Colonia*, Catalogo della mostra Passariano di Codroipo, Villa Manin, 9 giugno-6 novembre 2005, Passariano di Codroipo (Udine), edizioni Villa Manin, 2005, p. 158.

<sup>46</sup> Jerry Gorovoy, Pandora Tabatabai Asbaghi, Paulo Herkenhoff (eds), *Louise Bourgeois. Blue days and pink days*, Catalogo della mostra Milano, Fondazione Prada, 15 maggio–20 luglio 1997, Milano, ed. Fondazione Prada, 1997, p. 12.

muse silenti. Condizione necessaria, in effetti, affinché si possa essere libere di interpretare e manifestare la propria idea di bellezza.

Il Manifesto dei Beni Culturali del 2011, certo, non dà molte speranze in questo senso e le ricerche del collettivo di artiste femministe Guerrilla Girls paiono confermare il sospetto. Nate nel 1985, in reazione alla mostra del MoMA, *An International Survey of Recent Painting and Sculpture*, all'interno della quale su 166 artisti solo 13 erano donne, le Guerrilla Girls hanno creato, grazie alla straordinaria verve ironica e comunicativa, una delle azioni più riuscite e riconosciute della battaglia femminista nell'arte contemporanea: un grande manifesto in stile pubblicitario presentava la *Grande odalisca* di Ingres con il volto coperto da una maschera da gorilla, accanto alla quale campeggiava la scritta «Do women have to be naked to get into the Met?». Poco sotto si spiegava che l'85% dei nudi presenti nei musei contemporanei è femminile, ma meno del 5% di chi espone in questi spazi è donna. Nascoste dalle maschere da gorilla, ormai tratto inconfondibile del gruppo statunitense, le Guerrilla Girls celano la loro identità per rafforzare i messaggi che vogliono trasmettere, distogliendo l'attenzione dalle singole persone, scegliendo quali nomi d'arte quelli delle pioniere della battaglia femminista, da Rosalba Carriera a Käthe Kollwitz e Frida Kahlo. Nel 2016 la Whitechapel Gallery di Londra ha dedicato loro una mostra, *Guerrilla Girls: is it even worse in Europe?* (1 ottobre 2016-5 marzo 2017), dove il collettivo presenta il risultato del censimento di quasi quattrocento musei europei ai quali era stato inviato un questionario con una serie di domande incentrate sulla presenza di artiste donne, professionisti non europei e non statunitensi, oltre ad artisti LGBT e queer. Solo meno di un terzo delle istituzioni considerate ha risposto all'appello, ancora meno dall'Italia (tra i virtuosi, invece, il Museo di Villa Croce a Genova, il Maxxi e il MAMBo).<sup>47</sup> Sembrerebbe, insomma, che la diversità di genere, ma anche etnica e sociale, trascurata dal mondo dell'arte americana sia ancora, dopo più di trent'anni, altrettanto trascurata dalle istituzioni europee.

Del resto è evidente che l'arte non può che riflettere, magari a volte anticipando o amplificando, il contesto sociale dal quale ha origine. Uno studio prezioso, in questo senso, è dunque quello di Irene

<sup>47</sup> Elio Ticca, *London Updates: il collettivo Guerrilla Girls denuncia le discriminazioni nei musei d'Europa*, «Art Tribune», 6 ottobre 2016, versione on line: <<http://www.artribune.com/tribnews/2016/10/london-updates-il-collettivo-guerrilla-girls-denuncia-le-discriminazioni-nei-musei-deuropa/>>.

Biemmi.<sup>48</sup> Biemmi ha analizzato i risultati del programma europeo dedicato alle pari opportunità nei libri di scuola lanciato alle soglie del 2000. Il progetto invitava le case editrici a proporre dei testi nei quali donne e uomini fossero presenti quantitativamente e qualitativamente senza discriminazioni di sesso. Il risultato, in breve, è che tra testi e immagini a corredo le donne sono protagoniste nel 31% dei casi mentre gli uomini nel 68% (la restante percentuale è costituita da gruppi indistinti); tra i bambini, invece, le femmine protagoniste sono circa il 39% e i maschi il 55%. Se il racconto poi si svolge all'aria aperta la proporzione diventa 86% di maschi e 14% di femmine. Per non parlare dei mestieri presentati: i maschi infatti possono scegliere di identificarsi in ben 50 professioni diverse, mentre alle femmine ne toccano 15 (per lo più estetiste, parrucchiere, ballerine o cameriere).

E se l'arte non può che riflettere, come si è scritto, la situazione sociale, non appare anomala neanche la difficoltà ad accettare anche in campo artistico il corpo mutilo o imperfetto della performer o della donna ritratta. Il critico d'arte statunitense Arthur Danto ha scritto a proposito delle già citate opere di Adriane Lopez-Huici: «La gente non è disgustata solo dalle fotografie di Adriane Lopez-Huici perché gli è stato insegnato a provare disgusto per il grasso, ma è disgustata dalla fotografia stessa per aver scelto tali modelli senza perseguire il fine della “bellezza”».<sup>49</sup>

A volte però l'azione artistica può rendere esplicito il contesto culturale in maniera davvero straordinaria, aiutando a una puntuale lettura della società. Come accade nella performance del 1974, *Rhythm 0*, allo Studio Morra di Napoli. L'artista protagonista dell'azione è definita dalla rivista «Time» una delle cento persone più influenti al mondo ed è soprannominata la nonna della Performance art, quella corrente che prevede come forma d'arte la realizzazione di un'azione che, molto spesso, coinvolge anche il pubblico. È Marina Abramović, la cui ricerca artistica è profondamente pionieristica e conta decine e decine di lavori realizzati, performances nelle quali l'artista ha spesso portato verso i limiti più estremi la resistenza del proprio corpo al dolore, agli sforzi fisici e psichici.

Oggi Abramović ha 71 anni, ma tra le performances che non ha mai dimenticato c'è quella del 1974 a Napoli. È stata l'unica nella quale ha veramente avuto paura di morire. Il racconto di questo

<sup>48</sup> Irene Biemmi, *Educazione sessista. Stereotipi di genere nei libri delle elementari*, Torino, Rosenberg & Sellier, 2011.

<sup>49</sup> Arthur Danto, *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box* [2003], tr. it., Milano, Postmedia Books, 2008, p. 80.

evento è il racconto di una società dell'orrore, repressa e misogina, nella quale la libera iniziativa sul corpo inerme di una donna si trasforma, rapidamente, in un'aggressione collettiva. Marina Abramović prepara 72 oggetti appoggiati su un tavolo: ci sono degli oggetti di piacere (una piuma, dei fiori, delle scarpe), degli oggetti di dolore (delle fruste, delle catene, dei martelli) e degli oggetti di morte (pistola e lamette). E invita il pubblico presente in Galleria a usare questi oggetti: «Sul tavolo –scrive in un cartello– ci sono 72 oggetti che potete usare su di me come meglio credete: io mi assumo la totale responsabilità per sei ore. Alcuni di questi oggetti danno piacere, altri dolore». Dopo un'iniziale, apparente calma, il pubblico si scatena: i vestiti di Marina vengono tagliati con le lamette e alcuni uomini la tagliuzzano, leccando il sangue delle sue ferite. Iniziano anche a simulare atti di violenza sessuale. Parte delle persone presenti cerca di preservare l'artista dalla violenza formando un gruppo di protezione. Ma sono la minoranza. E anche molto timida. Gli uomini agivano, ha ricordato più volte Abramović, le donne dicevano loro cosa fare. Uno dei momenti più estremi è quando nelle mani dell'artista viene posta la pistola carica, appoggiata sul collo, con un dito della stessa artista inserito sul grilletto. La performance viene interrotta dai galleristi.

*Rhythm 0* di Marina Abramović ha evidenziato come l'arte rimanga uno dei più formidabili strumenti di lettura della società, rendendo palesi –in questo caso– le pericolose dinamiche di un gruppo libero di agire sul corpo di una donna inerme. Così come potremmo guardare alle fragilità esistenziali giovanili leggendo il lavoro di Francesca Woodman o studiare le follie chirurgiche imposte alle donne attraverso le opere di Anne Noggle o di ORLAN. O, ancora, si può ragionevolmente presupporre, ad esempio, che l'attivismo politico di gruppi come quello delle ucraine Femen, a seno nudo contro le ingiustizie sociali, non sarebbe mai potuto esistere senza le performances delle artiste femministe (a partire da VALIE EXPORT e arrivando fino a Marina Abramović).

Cindy Sherman (n. 1954) è forse l'artista che meglio può chiedere questa riflessione, poiché le sue opere sono una lunghissima sequenza di autoritratti ma, al tempo stesso, sono opere che non parlano dell'autrice. Rappresentano infatti le molteplici "realtà" e i tanti modelli proposti dalla nostra cultura visiva. I suoi autoritratti non soggettivi spaziano dal cinema alla pittura, dalla cultura di élite a quella mass-mediale, rivelandone con sarcastico umorismo la

natura artificiosa e fittizia. Come ha scritto Rosalinda Krauss,<sup>50</sup> il fatto che Sherman utilizzi la propria persona per le sue opere è fondamentale per una rilettura critica dei modelli, anche di bellezza, convenzionali: l'utilizzo di una modella avrebbe di fatto perpetrato il modello convenzionale di una consapevolezza dell'artista che conosce e giudica il mondo, altro da sé, Sherman invece è soggetto e oggetto di queste finzioni, protagonista e regista, immagine e autrice.<sup>51</sup> Nelle interpretazioni di Sherman non manca nessuno degli stereotipi che coinvolgono i canoni estetici entro i quali si sono dovute muovere, per poi sovvertirli, le donne e le artiste: in *Untitled n. 205* (1989), ad esempio, interpreta una modella rinascimentale, la cosiddetta Fornarina di Raffaello, ma i seni di plastica che indossa sono talmente evidenti e grotteschi da riuscire a sovvertire la memoria di bellezza dell'immagine originaria. Ne scrive la storica e filosofa Ursula Pia Jauch:

Sull'estetica del brutto. Non è così che il mondo si può definire bello. La bellezza, da tempo fermento obsoleto di matrice classicheggiante, è svanita: il mondo è diverso, cattivo, un incubo non adulterato. E se la storia ha fatto una brutta fine, perché mai la storia della fotografia, del cinema e dell'arte dovrebbero avere un destino diverso? Quando la bellezza perde vigore, la realtà ne riempie il vuoto: marciume, violenza, decadimento, distruzione. Così Sherman fa l'inventario del mondo alla fine del Novecento grazie alle sue investigazioni sul vuoto, sul perdersi narrativamente e senza drammi, accuratamente e oltre ogni moralismo. Ne risulta una fenomenologia del mondo com'è: sgradevole, in sfacelo, nell'apatia lussuria della propria decadenza.<sup>52</sup>

<sup>50</sup> Cfr. Rosalinda Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*, Milano, Rizzoli, 1993.

<sup>51</sup> Cfr. Peter Scjeldahl, Lisa Phillips (eds), *Cindy Sherman*, Catalogo della mostra, New York, Whitney Museum, 1987, New York, Whitney Museum, 1987.

<sup>52</sup> Ursula Pia Jauch, *Io sono sempre l'altro*, in Emanuela De Cecco, Gianni Romano (a cura di), *Contemporanee, Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, Milano, Postmedia Book, 2002, p. 78.

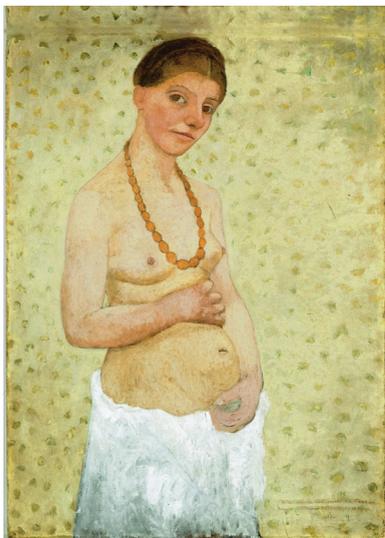


Fig. 1. Paula Modersohn-Becker, *Selfportrait of the Sixth Wedding Anniversary*, 1906, cardboard on parquetry plywood, cm. 101,8x70,2, Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen © Museen Böttcherstraße, Paula Modersohn-Becker Museum, Bremen.



Fig. 2. Claude Cahun (Lucy Schwob) and Marcel Moore (Suzanne Malherbe), *Untitled*, 1927-1929, gelatin silver print, cm. 13,97x8,89, San Francisco Museum of Modern Art, Gift of Robert Shapazian, © Estate of Claude Cahun, Photograph: Don Ross.



Fig. 3. ORLAN, *9ème Opération-Chirurgie-Performance dite Omniprésence*, New York, 1993, © ORLAN.



Fig. 4. Ariane Lopez-Huici, *Les Rebelles*, 2006, B/W silver gelatin prints/ tirages argentiques, cm. 50 x 60 © Ariane Lopez-Huici.



Fig. 5. Joel-Peter Witkin, *First Casting for Milo*, 2003, toned gelatin silver print, cm. 20x16 © Joel-Peter Witkin, courtesy of Etherton Gallery.



Fig. 6. Berlinde de Bruyckere, *Autoritratto*, 2010, cera, resina, legno e vetro, cm. 45x44x25 © Galleria degli Uffizi, Inv. 1914 n. 1783.Ross.

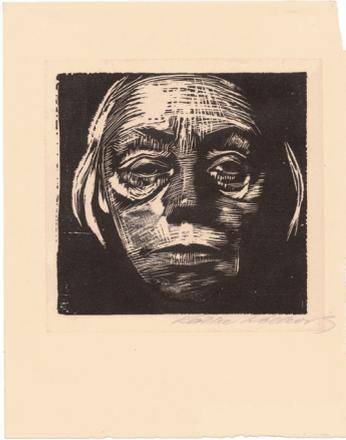


Fig. 7. Käthe Kollwitz, *Frontal Self-Portrait*, 1922/23, woodcut, cm. 15,1x15,6 © Käthe Kollwitz Museum Köln.



Fig. 8. Maria Lassnig, *Du oder ich*, 2005, oil on canvas, cm. 203x155 © Maria Lassnig Foundation, Private Collection. Courtesy Hauser & Wirth. Photo © Stephan Altenburger Photography Zurich.

**Abstract:** Da quale momento storico un'artista può immaginare di riflettere se stessa, e dunque la propria idea di bellezza, in un autoritratto che non corrisponda ai canoni in vigore per una donna? Lo studio affronta questa tematica a partire dagli anni Trenta del Novecento quando, nel cuore della Francia avanguardista, un gruppo di donne inizia un percorso sulla parità di genere nell'arte. Dal sovvertimento dei canoni di bellezza vigenti, alla rappresentazione del sesso femminile, al parto, all'aborto e alla disabilità, fino agli interventi di chirurgia estetica: il percorso si àncora al Novecento ma con doverose incursioni agli anni più recenti.

When in history did women artists start to imagine a reflection of themselves, and therefore their own ideas of beauty, by creating self-portraits which did not correspond to canons applicable to women? This is the subject matter of the article, starting from the 1930s, when in the heart of avant-garde France a group of women embarked on a new path towards gender equality in art. The analysis grounds in the 20<sup>th</sup> century but stretches up to more recent years, and discusses the subversion of beauty canons, the representation of female body, childbirth, abortion and disability, and the applications of aesthetic plastic surgery.

**Keywords:** bellezza, disabilità, autoritratto, sesso, corpo; beauty, disability, self-portrait, sex, body.

*Biodata:* Federica Chezzi è storica dell'arte si occupa di museologia, arte contemporanea e didattica dell'arte. Ha lavorato a lungo per la Galleria degli Uffizi e ha pubblicato il volume *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal dopoguerra a oggi* (Firenze, Edifir, 2006) e curato numerosi testi, cataloghi e mostre. Ha curato due mostre ospitate dalla Galleria degli Uffizi. Lavora da dieci anni per il Centro Studi sull'arte Ragghianti di Lucca. Si è occupata di pratiche artistiche nei territori di conflitto. Insegna *Storia dell'arte contemporanea* alla Libera Accademia di Belle Arti di Firenze (federicachezzi@gmail.com).

Federica Chezzi is an art historian, active in the fields of museology, contemporary art and art education. For many years she has worked for the Galleria degli Uffizi in Florence and has published *Verso i Nuovi Uffizi. La Galleria e la cultura del museo dal dopoguerra a oggi* (Firenze, Edifir, 2006), edited catalogues and curated exhibitions, among which two exhibitions for the Galleria degli Uffizi. Since 2007 she has been collaborating with the Centro Studi sull'arte Ragghianti in Lucca, and teaches Contemporary Art at the Libera Accademia Belle Arti in Florence. She is interested in artistic practices within territories in conflict.

Claudia Tognaccini: è storica dell'arte, si occupa di arte contemporanea e didattica dell'arte. Ha collaborato a lungo con l'Istituto degli Innocenti di Firenze e dal 2007 lavora per il Centro Studi sull'arte Ragghianti di Lucca. Ha curato due mostre ospitate dalla Galleria degli Uffizi (*Laboratorio Novecento*, 2010 e 2013). Guida turistica, insegna Storia dell'arte presso la scuola secondaria superiore (claudia.tognaccini@gmail.com).

Claudia Tognaccini is an art historian, active in the fields of contemporary art and art education. For many years she has collaborated with the Istituto degli Innocenti in Florence and since 2007 has been working for the Centro Studi sull'arte Ragghianti in Lucca. She has curated two exhibitions for the Galleria degli Uffizi (*Laboratorio Novecento*, 2010 and 2013). Tourist guide, she is also a History of Art teacher in upper secondary school.