

*Per una metacritica della sessualità ovvero del femminile nell'arte.
Sulla “donna” e sull’ “improduttivo”*

di Stefano Valente

parte I: **“La Diversità del Femminile”. Note filosofiche**

In occasione della Festa della Donna, il Mitreo/Arte Contemporanea organizza questa mostra/evento con l'intento di «contribuire ad arricchire la conoscenza del Multiverso femminile ponendo l'accento su una meravigliosa diversità che ha come principi di fondo l'accoglienza, la valorizzazione dell'altro e l'armonia delle polarità». Quel che ora segue nella prima parte del saggio intende essere una introduzione di carattere filosofico a detta mostra. Per riflettere, però, su questo tema paradossale – in quanto si tratta di un tema impossibile da mettere a tema – occorre prima di tutto elaborare quella che abbiamo chiamato una “Metacritica della sessualità”. Con questa espressione non si deve intendere solo un approccio di tipo filosofico-critico al tema “sessualità”. Infatti, in essa, il genitivo è soggettivo prima ancora che oggettivo. Questo significa che è attraverso la sessualità che si vuole sollevare una critica a quella critica della ragione che si pensa e si vuole neutra e che si sente autorizzata a trascurare il “fatto” della differenza sessuale. Per far questo bisogna innanzitutto evitare di trasformare la sessualità in un altro argomento di conversazione. Ed è in questo senso che la questione della sessualità si deve legare a filo doppio alla questione della donna. Per far ciò, però, occorre pensare alla donna non come complemento, bensì come supplemento: non semplicemente qualcosa di subordinato all'uomo o di derivato dall'uomo in senso dispregiativo e discriminatorio; bensì un supplemento come qualcosa di derivato che poi si scopre più originario dell'originario stesso. Da questo punto di vista (strano e deviante) diventa centrale la questione del rapporto madre-bambino che deve essere affrontato non solo con strumenti psicoanalitici, ma anche esercitandosi in una riflessione filosofica che resista (si tratta di una resistenza etica ed estetica prima ancora che di pensiero) agli assalti di chi la voglia ricondurre a sapere.

Nella questione della donna, infatti, non è in gioco solo la verità, bensì è in gioco il luogo stesso della verità. Di questi temi discutiamo da tempo nel seminario organizzato da Terra d'Arte – originariamente a cura di E. Banotti, M.G. Bianchi, C. Licitra Rosa, G. Sorbelli - intitolato: *Uomo-donna: dall'unione impossibile alla contingenza dell'incontro*. Il tutto si iscrive nel quadro di un altro seminario intitolato “Filosofia dell'inter-cultura” e si ricollega al sotto-seminario intitolato appunto: “Metacritica della sessualità ovvero del femminile nell'arte” (curato dal sottoscritto e da M.G. Bianchi, l'autore dell'opera *La lingua parlata in città e la custode gelosa dell'improduttivo*, di cui tratterò nella seconda parte del saggio). Fin dai nostri primi incontri abbiamo cominciato a leggere e commentare il *Manifesto di rivolta femminile* (1970) scritto da Elvira Banotti e dal gruppo di “Rivolta” giovandoci della partecipazione straordinaria di Feliciano Banotti, fratello di Elvira. Vogliamo qui elencare in estrema sintesi almeno due linee guida che il lavoro del nostro seminario sviluppa e continuerà a sviluppare: 1) non elaborare una teoria sulla donna, bensì partire dalla donna, intesa come referente esemplare e non come oggetto epistemico, per decostruire quel soggetto moderno che si vuole neutro e che invece è sempre sessuato; 2) pensare un tipo di emancipazione differente da come questa è stata pensata dalla tradizione hegel-marxista («Sputiamo su Hegel!» – si legge nel Manifesto). Nel seminario abbiamo affrontato alcuni aspetti della questione relativa al femminile da un punto di vista filosofico – ne voglio elencare alcuni: 1) La ragione non è mai pura, ma sempre sessuata (da qui una “metacritica della sessualità”). 2) La donna non vuole da noi essere teorizzata («La donna non esiste» diceva J. Lacan). 3) La donna non è un oggetto epistemico, ma un referente esemplare sull'occasione del quale decostruire la nozione di “Soggetto” così come è stata elaborata dalla modernità. 4) Essere giusti con la donna non significa riconoscere anch'essa come soggetto di diritto/i. 5) Due concezioni a confronto: la donna come complemento dell'uomo (che si aggiunge all'uomo – l'altra metà della mela – per andare a ricostituire un tutto) o la donna come supplemento rispetto all'uomo. 6) Non si tratta tanto di mettere la donna invece che l'uomo al posto del principio (non si tratta neanche di opporre un principio femminile ad un principio maschile); infatti rispetto al principio la donna è qualcosa di anarchico. 7) Il femminile è ciò che ci permette di smarcarci dalla logica (maschile) del principio mostrandosi come qualcosa di supplementare che alla fine si rivela come più originario dell'originario stesso. 8) Questo significa anche

riconoscere e mettere in valore l'asimmetria che caratterizza il rapporto uomo-donna. 9) In ultimo abbiamo affermato la necessità del «diventardonna» (Deleuze) ovvero di assumere quella che Lacan chiama la «posizione femminile» pur sapendo che la donna non può mai essere posta, ma deve sempre e soltanto essere presupposta.

Da questo punto di vista assume una importanza non soltanto episodica la *Dichiarazione dei diritti della donna e della cittadina*, scritta da Olympe de Gouges nel 1791 poco prima di essere ghigliottinata perché si opponeva alla esecuzione del re Luigi XVI e per aver attaccato il Comitato di Salute Pubblica («perché si era dimenticata delle virtù che competono al suo sesso»). Qui ci siamo limitati a sottolineare come siano possibili due modi di intendere la Dichiarazione: possiamo vedere in essa la prima netta espressione di quella rivendicazione dei diritti delle donne che ha portato le donne della nostra epoca a conquiste importanti ed irrinunciabili soprattutto nell'Occidente opulento. Tuttavia un'altra lettura è possibile. Si potrebbe insinuare il sospetto che a volte il miglior modo per escludere l'altro sia proprio quello di includerlo. Infatti si tende a leggere la Dichiarazione in questione come la proposta di considerare anche la donna soggetto di diritti come lo è l'uomo. Ma, se questo fosse stato il caso, Olympe non avrebbe sentito l'esigenza di aggiungere alla Dichiarazione dei Diritti dell'uomo e del cittadino la sua Dichiarazione – dire uomo avrebbe significato anche se solo implicitamente dire donna. Olympe de Gouges sembra non voler semplicemente simmetrizzare la condizione della donna alla condizione dell'uomo, ma intende marcare in qualche modo le asimmetrie che fanno e devono fare non solo l'eguaglianza, ma anche la differenza (per esempio vedi Articolo XI della Dichiarazione). Fin dai tempi delle prime poleis greche la democrazia si fondava su di una triplice esclusione: né la donna, né lo schiavo, né lo straniero erano riconosciuti come soggetti politici. Questa alterità difficilmente riassorbibile all'interno delle logiche del potere cittadino può e deve diventare una risorsa filosofica e politica da cui partire per mettere in questione la categoria moderna di "soggettività" finalmente dal punto di vista delle donne. La proposta di Olympe allora non può essere considerata solo come la richiesta della estensione e del riconoscimento di diritti (sacrosanti) alle donne, né va solo vista come l'estensione della categoria di

“soggettività” anche alle donne. Infatti ridurre le donne a soggetto di diritti impedisce loro di mettere in questione quel modo di pensare fondato sulla ragione strumentale illuministica che si vuole neutra ed invece è il prodotto di un potere tra l’altro caratterizzato dal suo essere un potere maschile.

Tutto questo per dire che sollevare la questione “del femminile nell’arte” non ha nulla a che fare con la donna intesa come oggetto e/o soggetto di rappresentazione. Non si tratta di costruire una storia dei dipinti che raffigurano la donna o le donne e su questa base ricostruire la visione del mondo e della donna che tali raffigurazioni sottendono per poi discuterne con piglio critico. Non si tratta nemmeno di rintracciare nella storia dell’arte (non solo) Occidentale quelle poche pittrici che hanno precorso i tempi sfidando il pregiudizio di una società costitutivamente maschilista. Qui non è in questione qualcosa come il riscatto della donna nell’arte, né si vuole celebrare questa o quella pittrice che eroicamente abbia precorso i tempi. Sulla nostra questione – sulla questione “del femminile nell’arte” – ci dice molto di più l’adozione da parte di Marcel Duchamp di Rose Sélavy come alter-ego che il quadro più bello di Artemisia Gentileschi.

parte II: **“La lingua parlata in città e la custode gelosa dell’improduttivo”. Alcune osservazioni critiche su di un’opera fotografica di Michele Giacinto Bianchi**

Tra le opere esposte al Mitreo *La lingua parlata in città e la custode gelosa dell’improduttivo* si presta ad alcune riflessioni relative ad architettura e fotografia che ci sembrano in sintonia con quanto detto fin qui. Questa è un’opera a cui vogliamo riferirci senza aggiungervi aggettivi; quindi non parleremo di opera fotografica (l’opera raffigurante) o di opera architettonica (l’opera raffigurata), ma parleremo solo di opera proprio perché queste fotografie, realizzate all’inizio degli anni Ottanta, non solo ci parlano ancora, ma in qualche modo mettono in questione dal suo stesso interno ciò che siamo ormai abituati a chiamare “opera”. L’opera in questione, infatti, non si dà in una forma esplicitamente unitaria; essa ad un primo esame sembra una specie di polittico; comunque un’opera composita. Uno stesso soggetto (un edificio) ripreso da diverse angolazioni sfruttando prospettive che potremmo

definire iperboliche, eccessive, estreme ed eccentriche; un edificio che viene s-composto per poi essere ri-composto: una ricomposizione che porta le tracce della frammentazione prospettica a cui è andato incontro il soggetto della rappresentazione. Una specie di mosaico moderno oppure una specie di arcipelago dove ogni foto rappresenta una piccola isola: immagini che danno luogo più ad una costellazione che ad una sintesi di elementi e che, quindi, non possiamo a rigore definire “composizione” anche perché il principio compositivo stesso è da e in queste foto messo in discussione. Un edificio (ma sullo statuto architettonico di tale edificio dovremo tornare ad interrogarci) – dicevamo – ripreso da diverse angolazioni sfruttando prospettive che abbiamo definito iperboliche, eccessive, estreme ed eccentriche; si tratta, però, di uno strano prospettivismo fondato non tanto sul convergere bensì sul divergere dei vari punti di vista sulla “cosa” che letteralmente “esplode”. Inoltre la struttura architettonica non si accampa sull’orizzonte in tutta la sua maestosità; anzi nel suo stesso presentarsi mette in discussione la possibilità stessa di un qualsiasi orizzonte su cui accamparsi perché alla fin fine tale orizzonte risulterebbe posticcio e fungerebbe solo da sfondo (simile in questo ad una quinta teatrale). Questo Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni, in altri termini, non è il tempio greco che si staglia sulla vallata di Agrigento di cui parla Heidegger nel suo famoso saggio “L’origine dell’opera d’arte”, ma comunque lo ricorda ed in un qualche modo ne raccoglie l’appello per articolarlo, se possibile, in maniera ulteriore ed ancora più radicale. Infatti il tempio ancora si staglia sull’orizzonte e quindi come opera ancora non mette in questione uno dei principi fondamentali della rappresentazione (non solo fotografica) cioè il richiamarsi a vicenda di figura e sfondo che non sono solo i principi basilici dell’articolarsi di una composizione, ma che caratterizzano la “stanza” (non solo quella prospettica) della rappresentazione. La maestria in queste foto sta appunto nel cercare di smarcarsi dalla contrapposizione tra figura e sfondo per sovvertire la macchina della rappresentazione che vorrebbe catturare l’occhio di chi guarda e che, grazie al trattamento fattole subire da Bianchi, non riesce ad afferrare il nostro sguardo che si scopre sorprendentemente libero. L’orizzonte non è più un fondale su cui si staglia l’edificio; anch’esso è esplosivo: il giro del cielo non abbraccia più l’edificio perché questo cielo già cade in pezzi. Dire ciò non significa soltanto sottolineare il carattere di utopia architettonica di questa opera. Certo, si

tratta di un non-luogo (non nel senso in cui oggi i sociologi della vita urbana parlano di “non-luogo”), ma non nel senso per cui rimanderebbe ad una sorta di edificio ideale ed irrealizzabile che comunque dovrebbe ispirarci e guidarci come modello nella realizzazione di questo o quell’edificio. Tutt’altro! Semmai si tratta – vorremmo dire senza temere il paradosso – di un progetto improgettabile. Ecco in prima battuta cosa dobbiamo intendere col termine “improduttivo” che ricorre nel titolo di quest’opera. Qui si vuole mettere in opera non questo o quel progetto (foss’anche il progetto di questo Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni), ma la progettualità stessa come condizione di possibilità di questo o quel progetto – e ciò è possibile fare solo attraverso un progetto improgettabile ovvero solo attraverso un progetto “intransitivo”. Ciò è possibile fare solo attraverso un edificio inabitabile come quello che le foto di Bianchi ci presentano senza però rappresentarlo. È proprio in quanto “progetto improgettabile”, è proprio in quanto “progetto intransitivo” che questo edificio si rivela una tomba – una lapide cimiteriale che ricorda all’uomo il suo destino mortale. Infatti solo chi è consapevole della propria morte può progettare. Eppure proprio per questo ogni progetto contiene dentro di sé un nucleo resistente ed inconsumabile o inesauribile di improgettabilità. Allora la bianchezza del marmo nasconde e rivela ad un tempo questo resto di sporcizia, di sudiciume. Qui torna in mente Carmelo Bene quando affermava come solo Gian Lorenzo Bernini e Francis Bacon siano riusciti a grattare un po’ dello sporco che nei secoli si è accumulato dietro lo specchio dell’arte. Ma le parole di Bene subito ci rievocano quelle che Gesù rivolge contro i farisei definiti “sepolcri imbiancati”: *«Guai a voi, scribi e farisei ipocriti, che rassomigliate a sepolcri imbiancati: essi all’esterno son belli a vedersi, ma dentro sono pieni di ossa di morti e di ogni putridume»* (Cfr. Matteo 23,27). Metafora questa del sepolcro imbiancato centrale anche nel bellissimo film di Peter Greenaway “Il ventre dell’architetto” dove alla fine del film Kracklite si getta dal Vittoriano uccidendosi. Questo riferimento all’Altare della Patria non è estrinseco, però! Infatti il Palazzo fotografato da Bianchi non è altro che un “Vittoriano rovesciato” non solo nel senso di spogliato da ogni retorica, ma anche perché sembra essere un monumento ad un Padre assente per un popolo orfano e diseredato quale noi stessi siamo. Queste foto sembrano evocare attimi misteriosi e senza tempo come quelli evocati con precisione millimetrica da un Piero della Francesca o da un Giorgio De Chirico; ma il tutto qui è accompagnato da un “non-so-che” di luttuoso e malinconico (e non

solo perché l'edificio così fotografato ricorda una lapide, una tomba) che invece richiama alcune melanconiche e luttuose atmosfere di Mario Sironi. Queste atmosfere metafisiche, comunque, non fanno altro che sottolineare per contrasto la radicale finitezza e irredimibilità del finito e del transeunte – quanto di più anti-metafisico si possa dare. Insomma Bianchi ci insegna non solo e non tanto come l'arte sia un gioco per melanconici. Infatti, se noi lasciamo dietro di noi monumenti, è perché siamo mortali. Qui l'architettura regredisce a monumento. Un monumento che non è cavo dentro per poter essere abitato, ma che è senza porte. Non per questo, però, resta inaccessibile. Qui, infatti, più che l'abitare uno spazio interno, per questo distinto da uno spazio esterno, si vuole mettere in questione quella che potremmo chiamare la concezione rappresentativa del dentro e del fuori. Qui è in gioco una esteriorità radicale. Un monumento s-composto e spogliato di ogni retorica: un monumento kenotico (forse!). Un mero significante; un puro significante senza più significato, ritratto in tutta la sua insignificanza, inanità ed assurdità. Un monolite, una piramide, un obelisco... una lapide tombale... qualcosa di enigmatico il cui enigma è enigmatico per le stesse inimmaginabili creature (certo non-umane) che l'hanno edificato! Intorno a questo monumento funebre – come Paul Klee intuì e volle che fosse scritto sulla sua lapide – non abitano uomini, ma i morti ed i non-nati. E anche su questa lapide potremmo con verità scrivere: *Nel mondo terreno non mi si può afferrare poiché io abito altrettanto bene tra i morti come tra i non nati. Più vicino del consueto al cuore della creazione è ancora troppo poco vicino* (Paul Klee). Si tratta, forse, dell'unico tempio possibile oggi, eretto per un Dio che ha abbandonato il cielo lasciandolo vuoto. Forse si tratta di quell'altare che sull'areopago di Atene i cittadini avevano edificato al Dio ignoto – episodio raccontato negli Atti degli Apostoli, che vede come protagonista l'apostolo Paolo, il quale, forse, è venuto troppo presto... almeno a giudicare dal mondo in cui viviamo! (*Passando infatti e osservando i monumenti del vostro culto, ho trovato anche un'ara con l'iscrizione: Al Dio ignoto. Quello che voi adorare senza conoscere, io ve lo annunzio* – Atti 17,23). Il bianco del marmo ed il nero del cielo fanno di quanto ritratto un paesaggio lunare, una specie di deserto urbano; un mondo post-atomico spopolato e desolato (che fa pensare allo T. S. Eliot di "The Waste Land"), disertato da ogni forma di vita. Un monumento che è traccia di un passato immemorabile; che è memoria di una assoluta perdita. Si tratta – vogliamo ripeterlo – di un monumento cimiteriale dove lutto e

malinconia si danno man forte. In verità è proprio una specie di Altare della Patria rovesciato ed assurdo. Monumento – questo registrato da Bianchi – che ha a che fare con chi abita quel tempo sospeso che (con un po' di ironia, ma senza sarcasmo) potremmo chiamare un “Sabato Santo rappresentativo”! Oggi, che viviamo nell'epoca del silenzio di Dio! E di fronte a questo silenzio la stessa lingua parlata delle città degli uomini non può far altro che ammutolire. Ma è proprio questo silenzio – che all'apparenza potrebbe apparire sterile ed appunto “improduttivo” – che noi dobbiamo custodire. Questo “mausoleo povero” è esso stesso il custode geloso di tale “improduttivo”. In altri termini è l'arte stessa – oggi, in tempo di povertà – chiamata ad essere tale custode; il compito (ed il rischio) dell'arte essendo non altro da quello di custodire e salvaguardare proprio l'improduttivo. Già Piero Manzoni ha ironizzato abbastanza sull'idea che l'arte sia un prodotto (seppur culturale pur sempre un prodotto) con la sua ormai celebre «merda d'artista» (e qui il riferimento scatologico non è per niente casuale). In Verità l'arte non è un prodotto proprio perché in lei è in questione proprio questo “improduttivo” che essa ha la missione di salvaguardare e custodire gelosamente. Eppure tale silenzio appare banalmente “improduttivo” dal punto di vista di quella che ormai i più chiamano stoltamente “società della comunicazione”; tale silenzio appare inascoltato non solo superfluo e incapitalizzabile, ma anche soffocato dalla babele di lingue che attraversa le nostre ipermoderne metropoli. Tuttavia cosa si deve intendere per “la lingua parlata della città” (nelle stampe qui in esame si tratta non a caso di un “Palazzo delle Poste e Telecomunicazioni”!) se non quella chiacchiera, quel rumoreggiare di messaggi che rinviano ad altri messaggi, quel sistema di sistemi di segni nel cui regime siamo tutti presi?! Nell'opera di Bianchi, però, non c'è nemmeno implicitamente una retorica condanna di questo stato di cose. Questo – anche se forse oggi avviene in maniera eccessiva e debordante – è il dispiegarsi di quel mondo di senso che non solo abitiamo, ma che ci abita. Eppure qui questa lingua parlata in città diventa una lingua muta, una lingua (quella della città che è chiacchiosa e rumoreggiante) che ammutolisce davanti a questa pietra anch'essa muta. Infatti lì dove la parola manca accade la verità! (Heidegger). Ora, abbiamo detto, la lingua della città è una lingua parlata che dischiude un mondo di senso; ma per quanto questo mondo veicoli sensi e significati sempre ci sarà e deve esserci l'arte (l'opera in questione ne è un esempio esemplare) a custodire quello che a senso ed a significato non può

essere ricondotto: qualcosa di insensato ovvero un vero e proprio nonsenso che è insieme controsenso e fuorisenso e che qui l'artista ha evocativamente eppure con incredibile precisione chiamato l'improduttivo, ciò che si sottrae alla logica della comunicazione, qui richiamata attraverso l'immagine della lingua parlata della città, che è una lingua che ci parla anche e molto più quando lascia il posto al silenzio; una lingua che non potrà né mai dovrà esprimere questo improduttivo di cui l'arte è giustamente custode gelosa!