



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale
in
Storia delle Arti e Conservazione dei Beni Artistici

Tesi di Laurea

***MATERNAL TURN: LA SVOLTA FEMMINILE DELLE
ARTISTE***

La maternità come simbolo di rivendicazione e appropriazione

Relatrice

Ch. Prof.ssa Silvia Burini

Correlatrice

Dott.ssa Maria Redaelli

Laureanda

Fabiola Soncin

Matricola 874702

Anno Accademico

2022/2023

Mothering practices are repeated through generations; they are passed down the matrilineal line from one mother to another mother. Genes are inherited, as are habits, traditions, beliefs and superstitions, one example being the saluting of singular magpies to negate bad luck.

*(Elena Marchevska, Valerie Walkerdine, *The Maternal in Creative Work*)*

INDICE

INTRODUZIONE.....	3
CAPITOLO PRIMO.....	9
1. Gli anni del cambiamento per le donne-artiste.....	9
1.2 Nel regno della madre (le mostre principali che hanno affrontato il tema della maternità).....	16
1.2.1 <i>La Mamma</i> di Harald Szeemann.....	20
1.3 Louise Bourgeois: la rappresentazione simbolica della maternità.....	23
1.4 Mary Kelly: l'analisi della maternità con <i>Post-Partum Document</i>	32
CAPITOLO SECONDO.....	48
2. Il corpo materno nell'arte.....	48
2.1 Il corpo si trasforma: la vera rappresentazione della gravidanza.....	54
2.2 Il corpo materno come trappola.....	60
2.3 Le artiste superano i confini: la rappresentazione del parto.....	69
2.4 Il momento dell'allattamento.....	80
2.5 L'aborto.....	86
CAPITOLO TERZO.....	104
3. La maternità nell'estetica Postumana: il corpo materno come incubo.....	104
3.2 I travestimenti materni di Cindy Sherman.....	118
3.3 Il dialogo con il corpo materno dell'artista Patricia Piccinini.....	132
CONCLUSIONE.....	144
ELENCO IMMAGINI.....	148
BIBLIOGRAFIA.....	151
SITOGRAFIA.....	161
APPENDICE.....	173

INTRODUZIONE

Attraverso la prospettiva di diverse artiste donne che portano la rappresentazione del corpo durante e dopo la gravidanza al centro della loro pratica artistica, l'analisi alla base di questo elaborato ha lo scopo di rintracciare, all'interno dell'arte contemporanea, una linea comune legata alla tematica della maternità.

Il corpo materno nell'arte non è una novità, tuttavia con l'evoluzione dei discorsi sia artistici che teorici, insieme ai cambiamenti sociali, politici e culturali, è stato riletto, ridisegnato e riconfigurato, assumendo nuovi significati.

L'obiettivo di questo progetto è quello di analizzare le modalità attraverso cui le artiste si sono impegnate attivamente a rivendicare la condizione di subalternità delle donne in generale e delle madri in particolare.

Molte delle artiste approfondite sono state tra le protagoniste della mostra curata da Massimiliano Gioni nel 2015, intitolata *La Grande Madre: Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015*¹: un caposaldo di livello internazionale che affronta la maternità con un approccio ampio, nuovo e innovativo. Intende scardinare la visione tradizionale e positiva di questa esperienza, facendola diventare un "campo di battaglia" per le artiste, le quali si riappropriano del loro corpo e trasferiscono nelle loro opere tutte le emozioni che ne consegue la trasformazione.

All'interno dell'elaborato verrà preso in considerazione il catalogo per tracciare i cambiamenti all'interno dell'arte contemporanea fino ai giorni più recenti, iniziando da Louise Bourgeois, che più si avvicina alla tematica non solo per le sculture-ragno, intitolate *Maman* (1999), proprio a simboleggiare l'accudimento e la protezione materna, ma anche per i suoi disegni in cui fonde il corpo della madre con la casa oppure per l'opera tessile *Do Not Abandon Me* (2009-2010), appartenente alla serie realizzata con Tracey Emin, in cui emerge il rapporto viscerale che si crea con il bambino dentro di sé e la conseguente rinuncia ad abbandonarlo completamente.

¹ *La Grande Madre: donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 agosto – 15 novembre 2015), a cura di M. Gioni, Skira editore, Milano, 2015.

Un altro grande riferimento è l'artista Mary Kelly con il suo video *Antepartum* (1973) e a seguire il progetto *Post Partum Document* (1973-79): il primo mostra un unico primo piano in cui accarezza il suo addome gravido con dolcezza, in attesa della futura nascita; il secondo pone l'accento anche sugli aspetti psicologici che riguardano la maternità. È composto da sei sezioni, ognuna delle quali racconta e analizza un passaggio fondamentale della crescita del figlio, ma anche della madre stessa: le difficoltà, la felicità, la paura, la malinconia. Oltre alla corporeità, l'opera vuole affrontare l'esperienza del soggetto donna-madre nella sua completezza.

Nel secondo capitolo l'analisi proseguirà con il riferimento ad altre artiste contemporanee che hanno utilizzato il loro corpo e/o quello di altre madri per mettere in luce la trasformazione che subisce durante e dopo la gestazione. Ad esempio, Rineke Dijkstra con la serie fotografica dedicata alle madri (1994), le cattura un'ora, un giorno e una settimana dopo il parto quasi o completamente nude per focalizzare l'attenzione proprio sulle nuove forme che una donna è costretta a vedere su sé stessa dopo la nascita del figlio. Si può dire che nasca anche una nuova femminilità insieme alla madre, che non sempre si riesce ad accettare.

Vi sono poi Catherine Opie con *Self Portrait/Nursing* (2004), Carmen Winant con *My Birth* (2018), serie fotografica che mostra il momento del parto e Diane Arbus con *Self Portrait Pregnant* (1945); artiste che si rappresentano mentre allattano, partoriscono o sono in gravidanza, tutti momenti fondamentali dell'esperienza della maternità. Allo stesso tempo vengono declinate anche altre accezioni: Catherine Opie e la maternità *queer*, Carmen Winant e il dolore della donna vissuto durante il parto, molto spesso isolato e sottovalutato dalla società che lo vede solo il momento gioioso. Diane Arbus fotografa il suo corpo durante la gravidanza proprio per far acquisire alla fotocamera gli stessi dettagli che percepisce specchiandosi. Le curve si allargano, il ventre fa spazio a una nuova vita, il seno diventa sempre più abbondante, perciò mostra un corpo in continua trasformazione.

L'ultima parte del progetto verterà sulle pratiche artistiche più recenti, all'interno delle quali le artiste hanno interpretato la maternità in maniera grottesca e mostruosa, prendendo come fonte d'ispirazione il testo *Madri, mostri e macchine* (1996) di Rosi

Braidotti² e il saggio *Promising Monsters: Pregnant Pictures, artistic subjectivity and maternal imagination* (2006)³. Questo particolare affondo vuole rompere gli ideali di maternità insieme alla nuova visione artistica, teorica e sociale del postumano. Il mito della donna-madre viene decostruito, le artiste iniziano a pensare alla maternità come un evento mostruoso e deviante, dove i corpi si mescolano con altro, che può essere animale o tecnologico (si utilizza l'ingegneria genetica per "migliorare" il feto)⁴.

Le artiste, quindi, utilizzano il corpo per esprimere la loro capacità creatrice e immaginativa, l'avvicinamento con l'alterità è un modo per avere uno spazio nella società e nel mondo, facendo così comprendere tutti gli aspetti femminili, nonché la maternità.

Cindy Sherman con *Untitled #205* (1989) appartenente alla serie *History Portraits* e *Untitled #250* (1992) della successiva serie *Sex Pictures* rappresenta la maternità con la sua cifra stilistica, ovvero i travestimenti. Un travestimento grottesco, percepito dalle maschere che indossa, dal trucco esagerato e dalla protesi di un grembo gravido appoggiato al suo corpo che rende l'immagine perturbante, difficile da interpretare se non in maniera negativa, perché distante da ciò che si immagina "normalmente".

Patricia Piccinini rappresenta il corpo materno e l'accudimento di una madre in modo del tutto provocatorio, con particolare riferimento alle nuove creazioni di cellule laboratoriali, fusioni di più corpi e produzione di tecno-mostri. Le sue madri e i suoi figli sono estranei e contemporaneamente suscitano una sensazione di amore, dolcezza ed empatia che li fa diventare esseri umani simili a noi. *The Young Family* e *Big Mother* (2005) sono creature ibride che rappresentano una nuova tipologia di corpo materno.

Madri, mostri e macchine della Braidotti, filosofa e teorica femminista, prova a mettere a fuoco la sequenza madri-mostri attraverso un corpo che diventa

2 R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, tr. it. I ed. (1995) di A., M., Crispino, manifestolibri srl, Roma, 1996.

3 R. Betterton, *Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity, and Maternal Imagination*, in "Hypatia", vol. 21, no. 1, 2006, pp. 80–100. JSTOR, <[Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity, and Maternal Imagination on JSTOR](#)>, (17/10/2023).

4 Cfr. *Post human*, catalogo di mostra (FAE Musée d'Art Contemporain, Pully-Lausanne, Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Torino, Deste Art Foundation for Contemporary Art, Atene, Deichtorhallen Hamburg, Amburgo, giugno 1992 – maggio 1993), a cura di Deitch, J., Idea Books European distribution, Amsterdam, 1992;

sovversione sociale: figure deformi, abiette, proibite utilizzate dalle artiste per rivendicare una posizione nella società. Per fare ciò si inseriscono nell'era postumana e trasmettono nuovi pensieri legati al corpo della donna, per anni colonizzato dagli uomini, così come la maternità dagli artisti.

Nell'ottica della cultura visuale vengono presi in esame ulteriori testi e saggi di diverso carattere, *The Maternal in Creative Work* (2020)⁵ declina la maternità dal punto di vista corporeo e psicologico; Adrienne Rich con *Nato di donna. Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna* (1972)⁶ esprime una visione più cupa e brutale della maternità, cercando di stabilire un'età matriarcale attraverso la domanda retorica “Non siamo tutti figli e figlie?”⁷.

Non manca di nuovo il riferimento al catalogo della mostra *La Grande Madre* con i saggi e le opere fondamentali per tracciare i cambiamenti e le riappropriazioni femminili, insieme all'analisi di progetti successivi, ad esempio *MAMA – Mother's Milk* (2018) di Ana Álvarez-Errecalde, che seguono la linea tematica e cronologica dello studio avviato da Gioni.

La gravidanza - e la maternità in senso ampio, comprendendo anche la cura dei figli e il percorso della loro crescita - appartiene principalmente alle donne, soprattutto nel periodo subito dopo la nascita e della prima infanzia, come ha testimoniato il progetto di Mary Kelly.

Per questo motivo è importante continuare ad ascoltare la voce delle donne, soprattutto artiste e teoriche, che sono anche madri, in quanto:

“il personale è politico”, diventando rilevante per il discorso pubblico. Nuovi temi sono stati discussi per la prima volta in pubblico: la gravidanza, il parto e l'aborto, la maternità, la messa in discussione del ruolo riproduttivo e del lavoro produttivo di donna e di casalinga, la sessualità, la collaborazione tra donne, l'imposizione di stereotipi di bellezza, lo stupro e l'oggettificazione del corpo femminile.⁸

5 E. Marchevska, V. Walkerdine, *The Maternal in Creative Work: Intergenerational Discussions on Motherhood and Art*, Routledge, Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon, 2020.

6 A. Rich, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, W · W · NORTON & COMPANY, New York, 1976.

7 Ibidem.

8 *Feminist Avant-Garde of the 1970s*, intervista a Gabriele Schor, in “hotpotatoes”, dicembre 2018, <<http://www.hotpotatoes.it/2018/12/15/feminist-avant-garde-gabriele-schor/>> (15/012024).

Pertanto, lo scopo dell'elaborato è quello di considerare il nuovo dibattito riguardo la maternità, relazionandolo alle opere delle artiste che hanno contribuito al cambiamento artistico e sociale.

CAPITOLO I

Gli anni dei cambiamenti e delle rivendicazioni per le donne-artiste

“Tutta la vita umana sul nostro pianeta nasce da donna”⁹. È così che Adrienne Rich nel suo volume *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1972) esprime la sua teoria femminista, combinando insieme la sua esperienza di madre. Questa affermazione in particolare vuole sottolineare l'importanza della donna proprio perché tutti, compresi gli uomini, nascono dal suo corpo, perciò è necessario ristabilire tutte le visioni sociali e culturali che la riguardano. Tra queste rientra proprio la maternità, evento unificatore e condiviso dall'intera umanità.¹⁰

Il tema preso in esame, ovvero l'esperienza della gravidanza, della crescita dei figli e tutto ciò che riguarda essere una madre, è sempre stato rappresentato nel mondo artistico; se si considerano i primi oggetti scultorei e le prime raffigurazioni non si possono non rievocare le statuette votive, i cui soggetti sono corpi femminili dalle proporzionalità specificamente allargate per simboleggiare la fecondità e la capacità procreativa della donna.¹¹ Tra gli esempi che rientrano in questa categoria si ricordano la *Venere di Willendorf* (calcare, Austria), oppure *Madre con Bambino* (vaso antropomorfo, Perù, arte precolombiana).

Con il passare dei secoli la maternità è stata al centro della scena artistica soprattutto dal punto di vista religioso con la presenza della Vergine mentre accudisce e dona amore al Figlio, ad esempio *Sant'Anna con la Vergine e il Bambino* (Masaccio, XV secolo), *Madonna Tempi* (Raffaello, 1508).

In tutti gli esempi appartenenti all'arte moderna però la donna come protagonista in quanto tale non esiste, pensiero condiviso da diverse teoriche contemporanee come Linda Nochlin e il suo celebre saggio *Why Have Been No Great Women Artists?*

9 Rich, A., *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, tr. it. della I ed. (1972) di M. T. Marengo, Garzanti Editore, Milano, 1977, p. 7.

10 Cfr. *Ibidem*.

11 Cfr. *Mater. Percorsi simbolici sulla maternità, catalogo di mostra* (Parma, Palazzo del Governatore, 8 marzo - 28 giugno 2015), a cura di A. Andreoli, C. D. Fonseca, E. Fontanella, L'Erma di Bretschneider, Roma, 2015. Si confronti anche *La Grande Madre...*, op. cit., p. 31.

(1971)¹². La visione è stata manifestata soltanto dal mondo maschile, arrivando così a stabilire un pensiero quasi completamente distorto della femminilità e della maternità.

I secoli dell'Ottocento e inizio Novecento non hanno apportato grandi cambiamenti alla rappresentazione, al contrario le scene idilliache, amorevoli e circondate da un'aura angelica hanno lasciato il posto alla nuova femminilità della “*femme fatale*”.¹³ Inoltre, i dipinti con soggetto la maternità continuano ad avere un autore maschile, come Picasso con *Maternità* appartenente al periodo rosa (1905) e Klimt con *Le tre età della donna* dello stesso anno – entrambe le opere esprimono sentimenti appaganti grazie alla vicinanza del bambino al corpo della madre, al quale si lascia andare protetto dal suo amore. L'atmosfera assume una dimensione ultraterrena e spirituale.¹⁴

Dagli anni Venti in poi la situazione cominciò a cambiare, le donne, infatti, iniziarono a farsi strada sulla scena artistica per poter raggiungere una posizione sociale, ma anche e soprattutto culturale per diffondere la visione di una “donna nuova” e differente rispetto a quella maschilista e prestabilita.¹⁵ La loro voce si fece sempre più forte, tanto da portare gli uomini a intensificare il loro disprezzo verso le donne e la capacità femminile; non a caso il canone della “*femme fatale*” da poco delineatosi mostra una donna provocante sessualmente, potente e in grado di uccidere gli uomini dopo averli sedotti. L'attrazione si lega al sentimento della paura verso il soggetto femminile, il quale diventa il bersaglio principale delle ansie provocate dalla perdita di stabilità dell'“io maschile” nella società di inizio

12 *Why have there been no great women artists?* È un saggio pubblicato nel 1971 da Linda Nochlin come studio e provocazione nei confronti della storia dell'arte che ha sempre sottovalutato le artiste donne. È strutturato in due parti, di cui la prima pone la domanda come inconscio culturale, mentre la seconda tenta di dare le risposte. Riporta poi nomi di grandi artiste donne del passato che hanno stabilito novità nel campo artistico, come Artemisia Gentileschi o Rosa Bonheur.

13 Cfr. *La forma della seduzione. Il corpo femminile nell'arte del '900*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 5 giugno – 5 ottobre 2014), a cura di B. Tomassi, Mondadori Electa, Milano, 2014, p. 16. La femminilità e il corpo della donna seducono l'uomo che è lo spettatore principale, si può infatti parlare di comunicazione corporea.

14 S. Moraschini, *Le tre età della donna (dipinto di Klimt)*, in “Biografieonline.it” (Cultura), 20 novembre 2020, <<https://cultura.biografieonline.it/le-tre-eta-della-donna/>>, (06/02/2024).

15 Cfr. *La Grande Madre...*, op cit., p. 105. Massimiliano Gioni compie una indagine che parte dal Futurismo, dal Surrealismo e dal Dadaismo, anni in cui le donne iniziano a prendere posizione per esporre le loro opere insieme ai loro colleghi artisti, ne è un esempio Hannah Hoch con *Der Vater* (1920): fotomontaggio ironico in cui è il padre a occuparsi del bambino (p. 105).

Novecento.¹⁶ Ciò viene trasmesso anche nell'immagine della maternità, dando vita ad archetipi negativi della madre. Infatti, “the femme fatale is represented as the antithesis of the maternal – sterile or barren, she produces nothing in a society which fetishizes production”.¹⁷

Se prima si teneva in considerazione il mito della Grande Madre, espresso dallo psicologo Erich Neumann, ovvero la donna come potenza creatrice, fondamentale per la continuazione della vita, ora si delinea l'archetipo della Cattiva Madre, colei che ha un potere distruttivo e fa morire i propri figli sia idealmente che realmente.¹⁸

*La psicologia del femminile*¹⁹ (1975) e *La Grande Madre. Fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio* (1981) analizzano il carattere femminile, di cui è parte integrante anche la maternità: “Nutrire, proteggere, riscaldare e mantenere sicuro sono le funzioni in cui il carattere elementare del femminile esercita un influsso nei confronti del bambino”.²⁰

Neumann prosegue la sua analisi spiegando che: “Dopo la nascita si produce il terzo mistero di sangue del femminile, cioè la trasformazione del sangue in latte”²¹, facendo riferimento alla nutrizione.

Le ricerche ripercorrono la mitologia e le credenze del passato in cui la Donna deteneva un posto privilegiato fra le tribù o i gruppi sociali, grazie al dono del concepimento e la sua relazione con il vaso, che coincide anche con le statuette preistoriche, e della capacità di crescere una nuova creatura. Pensiero che poi cambia radicalmente e pone le donne in una posizione di inferiorità, nonostante le loro capacità procreative.

16 Cfr. M. A. Doane, *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Routledge Taylor & Francis Group, Londra, New York, 1991, p. 2.

17 Ibidem.

18 Cfr. A. Rich, *Of Woman Born...*, op. cit., 115. Il pensiero espresso da Neumann nel saggio *La Grande Madre* (pp. 151-157) viene condiviso anche da alcune teoriche femministe, come Adrienne Rich come la svalutazione della maternità si fosse diffusa per controllare il femminile. Entrambi mettono in relazione la figura della madre con la Dea Kali per dimostrare l'elemento negativo femminile, l'aspetto divoratore.

19 E. Neumann, *La psicologia del femminile*, tr. it. della I ed. (1953) di M. Talarico, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 1975.

20 E. Neumann, *La grande madre: fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, tr. it. I ed. 1956 di A. Vitolo, Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 1981, p. 41.

21 Ibidem.

Analogamente ai tentativi maschili di “sopprimere” la donna e di segregarla al suo ruolo domestico, nella sfera privata, le donne continuano la loro lotta verso l’emancipazione, portando avanti delle vere e proprie ribellioni che vedono in prima linea l’utilizzo del loro corpo per esplorare “il valore dell’immagine della carne come materiale”.²² Solamente le “esperienze interiori” delle donne possono cambiare il mondo e ristabilire la prospettiva femminile.²³

Helena Reckitt e Peggy Phelan, due delle principali studiose del femminismo, nel 2001 scrissero il volume *Art and Feminism* in cui misero in relazione le esperienze politiche e sociali dei movimenti femministi con le voci delle artiste, i cui progetti tentarono di sovvertire la tradizione figurativa maschilista, la quale credeva che:

La donna [...] nella cultura patriarcale è un significante per l’Altro maschile, definita da un ordine simbolico in cui l’uomo può manifestare fantasie e ossessioni attraverso la predominanza linguistica, imponendole alle immagini silenziose di una donna ancora legata al suo ruolo di portatrice di significato, non artefice di significato.²⁴

Tutte queste visioni imposte dalla società per secoli e secoli iniziarono a essere decostruite dalle artiste femminili a partire dalle avanguardie: anni di rivendicazione artistica, al fine di stabilire le loro capacità creative e la volontà di essere esposte all’interno di mostre senza il bisogno di nascondersi dietro nomi maschili o firme dei loro rispettivi compagni o familiari.²⁵

È soprattutto a partire dalla fine degli anni Sessanta e l’inizio degli anni Settanta che le loro proteste divennero sempre più incalzanti, grazie alla presa di coscienza del fatto che nessuna artista può essere letta e interpretata al di fuori del contesto in cui intervengono. Lo sfondo rimane comunque maschilista poiché la società è basata

22 H. Foster [et al.], *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, tr. it. di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna, 2013, p. 610.

23 Cfr. C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmedia Srl, Milano, 2016, p. 9.

24 H. Reckitt, *Arte e Femminismo*, tr. it. della I ed. (2001) di Rotondo, M., Phaidon Press Ltd, 2005, p. 39.

25 Cfr. A. Maderna, *L’altra metà dell’avanguardia quarant’anni dopo*, Postmediabooks, Milano, 2020, p. 45.

sulla superiorità dell'uomo e la subordinazione della donna, oppressa nel suo ruolo di moglie, madre e domestica.²⁶

Durante questi anni iniziarono a formarsi anche vari gruppi di donne, sia in Italia che all'estero, il cui impegno principale consisteva nel redigere manifesti, come il *Feminist Art Program* dell'artista Judy Chicago, e organizzare mostre e convegni in cui rivendicare le loro abilità, ad esempio lo spazio performativo *Womanhouse* ideato nel 1972.

La nuova costruzione della realtà avviene attraverso l'idea dell'emancipazione e liberazione della donna dalle condizioni di vita prestabilite; gli studi sul corpo di entrambi i sessi hanno provocato un ulteriore svilimento della donna, in quanto è stato provato scientificamente che il suo bacino è più grande rispetto a quello dell'uomo. Ciò equivale al fatto che la donna per natura è stata pensata per avere un corpo capace di allargarsi e accogliere una nuova creatura.²⁷ Viceversa, gli stessi studi, supportati dal disegno pubblicato da Samuel Thomas Von Soemering nel 1796, hanno individuato negli uomini una grandezza superiore del cranio, perciò la loro intelligenza si ritiene sia superiore rispetto ai soggetti femminili.²⁸

Queste costruzioni socio-culturali condizionano la divisione dei lavori perpetuata fino agli anni Settanta: gli uomini con lavori dignitosi e all'interno della sfera sociale, compresa la posizione privilegiata nell'arte; mentre le donne destinate al lavoro materno, cioè la crescita dei figli e la sistemazione della casa.

Il femminismo radicale nacque proprio in contrapposizione a queste visioni dominanti e facilitò l'unione di gruppi di donne. Tra i principali, in Italia, il gruppo *Rivolta Femminile*, fondato a Roma nel 1970 da Carla Lonzi (critica d'arte e poi femminista, la cui importanza venne riconosciuta solo in un secondo momento), Carla Accardi ed Elvira Banotti, di cui si ricorda soprattutto il *Manifesto di Rivolta Femminile* stilato nello stesso anno con l'obiettivo di superare l'idea della donna che

26 Cfr. Pollock, G., *Vision and Difference. Feminism, femininity and histories of art*, Routledge Classics, New York, 2003, p. 36.

27 L. Schiebinger, *Feminism & The Body*, Oxford University press, New York, 2000, pp. 25-27. Il saggio appartiene a una serie di pubblicazioni in cui il femminismo viene messo in relazione a diverse discipline (scienza, politica, arte). Delinea gli studi dedicati ai corpi, in particolare il corpo femminile per evidenziare la discriminazione perpetuata negli anni, motivo per cui le donne hanno iniziato a difendersi attraverso l'unione di un movimento.

28 Ibidem.

“appare colei che meglio incarna la figura ideale dello spettatore”²⁹, ovvero la sua passività a differenza dell’uomo protagonista e artefice della creatività.

Tutti i punti all’interno del Manifesto sono importanti e fungono da base per i successivi scritti teorici, dove viene indagata la donna nella sua completezza, perciò anche la maternità riceve una attenzione particolare.

1. “La donna non va definita in rapporto all’uomo. Su questa coscienza si fondano la nostra lotta quanto la nostra libertà”³⁰: questa affermazione rispecchia le critiche delle donne nei confronti dell’elaborazione della sua identità e del suo valore.

17. “Il primo elemento di rancore della donna verso la società sta nell’essere costretta ad affrontare la maternità come un aut-aut”³¹, ovvero l’impossibilità di decidere per la sua vita riguardo alla volontà di diventare o meno una madre.

20. “Non vogliamo pensare alla maternità tutta la vita e continuare a essere inconsci strumenti del potere patriarcale”³²: idea che una donna smette di esserlo nel momento in cui diventa madre.

Gli anni Ottanta e Novanta proseguirono con gli stessi sentimenti di lotta cominciata dalle artiste e teoriche precedenti attraverso l’impegno e l’esperienza soggettiva. La mostra che simboleggia questi anni è *Bad Girls*, organizzata nel 1993 con lo scopo di mettere in relazione artiste pioniere, come Louise Bourgeois (1911-2010), e artiste del nuovo secolo che continuano il loro percorso per stabilire una matrilinearità.³³

La maternità, infatti, divenne uno dei temi più toccati nell’arte per ristabilire il significato dell’esperienza stessa, vissuta solo dalle donne-madri.

29 M. L. Boccia, in *Arte e Femminismo a Roma negli anni Settanta*, Seravalli, M., Binklink editori, Roma, 2013, p. 18.

30 C. Lonzi, *Manifesto di Rivolta Femminile*, Roma, 1970.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 La mostra *Bad Girls* è stata curata da Kate Bush, Emma Dexter e Nicola White presso l’Institute of Contemporary Arts di Londra; il termine allude all’utilizzo della provocazione e dell’umorismo ironico da parte delle artiste donne che hanno saputo immergersi nella scena artistica con irriverenza e audacia. L’anno successivo, nel 1994, Marcia Tucker curò una mostra con lo stesso titolo, *Bad Girls*, organizzata in due parti presso il New Museum di New York e la Wight Art Gallery di Los Angeles.

I primi anni sono caratterizzati da una lotta più forte, provocatoria e ironica: il corpo il primo campo di battaglia (*Your Body is a Battleground*, Barbara Kruger, 1989), le cui azioni, rappresentazioni e performance lo vedono come protagonista.

L'utilizzo della provocazione come forma d'espressione può essere riscontrato anche in opere che trattano il tema della maternità: Valie Export (1940), artista austriaca le cui performance sono ricordate all'interno degli studi femministi, realizzò l'opera *Attesa* (Fig. 1) nel 1979: una reinterpretazione in chiave ironica dell'iconografia della *Madre col Bambino*, immagine che proviene dall'ambito religioso; qui sostituisce il Figlio con una aspirapolvere, oggetto associato alle donne perché utilizzato per la pulizia.³⁴

Un'azione simile può essere rintracciata anche nelle opere di Verita Monselles, artista argentina (1929-2004), ad esempio in *Bijoux* (1995) riprende l'iconografia della *Vergine col Bambino*, ribaltandola in versione polemica. La donna è assorta e ignora lo sguardo dello spettatore, la tenda isola e chiude lo spazio, imprigionandola nel luogo ideale materno.

Con la fotografia *La Scelta?* del 1975 propone un'altra visione polemica della maternità con la rappresentazione di una donna incinta seduta e indirizzata verso il pubblico.

Uno dei suoi lavori comparve anche sulla copertina della rivista *Effe*, nel settembre 1975, con lo scopo di decontestualizzare la visione maschile e rivendicare le rappresentazioni femminili. L'immagine contesta l'idea della donna Vergine e sposa e della maternità attraverso una fotografia, di cui la stessa artista è protagonista, che raffigura una madre stanca e insoddisfatta della nuova vita.³⁵

Tutte le immagini di Verita Monselles possono essere considerate femministe, poiché secondo la studiosa Griselda Pollock “un'opera è femminista quando sovverte i modi

34 Cfr. *Io, Lei, L'altra. Ritratti e autoritratti fotografici di donne artiste*, catalogo della mostra (Trieste, Magazzini delle Idee, 19 marzo – 26 giugno 2022), a cura di Comis, G., Cossu, S., Skira editore, Milano, 2022, p. 41.

35 Cfr. M. Seravalli, *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, op. cit., p. 103.

tradizionali attraverso cui vediamo l'arte, quando siamo sedotti in maniera complice dai significati della cultura dominante e oppressiva".³⁶

Da azioni e opere contraddistinte da un comportamento provocatorio si è passati alla realizzazione di opere che avevano come punto di partenza l'esperienza personale delle donne: la gravidanza rientra tra questi momenti, in cui si alternano emozioni positive e paure.

La maternità viene rappresentata anche dal punto vista della figlia, non è solo la madre che fotografa e documenta la crescita del bambino, ma anche l'artista che fortifica il rapporto con la propria madre grazie all'arte. L'americana Hannah Wilke (1940-1993), ad esempio, realizzò la fotografia *Portrait of the Artist With Her Mother*; Selma Butter (1978-81), appartenente alla serie *So Help Me Hannah*. L'opera rende omaggio alla lotta della madre contro il cancro³⁷, entrambe sono a torso nudo fianco a fianco come un dittico a sottolineare l'importanza del loro rapporto.

Il corpo dell'artista è ricoperto da vari oggetti, posizionati per somigliare alla madre che porta una grande cicatrice sul seno, causata dall'intervento. Le due fotografie hanno un impatto straziante, la forza della giovane artista viene messo in contrapposizione alla debolezza del corpo malato e più anziano, molto spesso ancora giudicato dalla cultura dominante.

In questa immagine viene invertito il ruolo dell'accudimento: è la figlia che si occupa della madre nel momento in cui sente il richiamo del dolore. Infatti, l'artista "took thousands of photographs of her ailing mother in the hope of (emotionally) curing both mother and daughter".³⁸

Un'altra tipologia di dolore che avvicina maggiormente una figlia alla madre diventa il soggetto delle opere di una delle artiste più riconosciute al mondo al giorno d'oggi: Louise Bourgeois (1911-2010), considerata dalla critica contemporanea una delle

36 A. Arduino, *La fotografia femminista nell'Italia degli anni '70*, in "OffPOST", dicembre 2017, <<https://officinebrand.it/offpost/la-fotografia-femminista-nellitalia-degli-anni-70/>>, (29/01/2024).

37 Cfr. H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e Femminismo*, op. cit. p. 40.

38 T. Tembeck, *The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, in "RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review", vol. 33, no. 1/2, 2008, pp. 87-101, <<http://www.jstor.org/stable/42630769>> (10/10/2023).

pioniere dell'arte femminista, in stretta relazione alle nuove tendenze che riguardano sia il corpo femminile sessualizzato che l'ambito materno e puro.

In realtà la stessa artista, seguita da altre protagoniste, ha negato di essere una femminista, ma ciò “non significa necessariamente che la loro arte sia “anti-femminista”, che non abbia influenzato artiste femministe o che non possa essere letta in chiave femminista”.³⁹

1.2 Nel regno della madre: le mostre principali che hanno affrontato il tema della maternità

La parola “femmina” ci giunge dal greco φύομαι [phyomai], “ciò che nasce”, poi dal latino fœmina, derivato di fœtus. Etimologicamente, la donna prende dunque la propria essenza dalla maternità. Eppure il femminismo esistenzialista si fonda sul disprezzo del corpo femminile fatalmente destinato a generare la vita. E se la vera liberazione della donna passasse alla fine dalla difesa della maternità?⁴⁰

Da quanto è emerso fino a ora è possibile comprendere che la donna e il suo corpo sono sempre stati origine di studi, dibattiti e teorie, sia in chiave positiva che sfavorevole. A partire dai movimenti femministi l'arte ha avuto un ruolo fondamentale nel diffondere le nuove elaborazioni, determinate dai nuovi canoni artistici, ad esempio la fotografia femminile utilizzata come “strumento di critica della società delle immagini”⁴¹, o dalle provocazioni sempre più intense, con la nudità del corpo in primo piano.

Anche la realizzazione di mostre in cui le donne sono protagoniste è molto importante, in quanto toccano temi femminili, quali la maternità, con lo scopo di ristabilire l'importanza di questo evento.

39 H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e Femminismo*, op. cit., p. 12.

40 G. De Loynes, *Il femminismo alla prova della maternità*, in “Aleteia”, dicembre 2017, <<https://it.aleteia.org/2017/12/19/femminismo-prova-maternita/>> (19/09/2023).

41 E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia srl, Milano, 2002, p. 35.

La Grande Madre. Donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015 è una mostra curata da Massimiliano Gioni nel 2015. È evidente dal titolo che la figura della madre viene evocata con forza negli spazi di Palazzo Reale a Milano perché è considerata “il principio da cui nasce tutto e a cui tutto si riconduce”.⁴²

Gioni per questa enorme ricognizione di opere ha volto l'attenzione all'iconografia della maternità dall'inizio del Novecento con le avanguardie storiche e i primi passi delle donne nella sfera artistica per stabilire il proprio lavoro. L'analisi arriva fino all'anno di realizzazione della mostra, il 2015, perciò ricopre un intero secolo.

Lo spettatore, quindi, è in grado di cogliere tutti i cambiamenti, le sconfitte, ma soprattutto le vittorie che le donne sono riuscite a ottenere nell'ambito della maternità, un ruolo sottratto per molto tempo dagli uomini:

L'immagine della maternità che traspare da questa mostra è assai distante da quella zuccherosa alla quale ci ha abituato la retorica visiva dei media e della pubblicità [...]. Nella storia dell'arte moderna e contemporanea, infatti, la maternità appare costantemente messa sotto attacco.⁴³

Sia il catalogo che l'esposizione sono organizzati in maniera tematica⁴⁴: inizia dalle avanguardie fino a raggiungere gli anni Settanta, momento in cui la lotta femminista si fa sempre più accesa ed emergono in primo piano le denunce rivolte agli abusi sul corpo della donna. Tra questi anche la maternità e il corpo materno, il quale veniva rappresentato dagli uomini anche se inconsapevoli di ciò che è realmente l'esperienza.

Una delle opere che meglio rappresenta questi anni e questa ondata di pensiero è *Post-Partum Document* (1973-79) di Mary Kelly (artista approfondita all'interno dell'elaborato) che pone l'accento sugli aspetti psicologici e sociali della maternità, aprendo così il pensiero femminista degli anni Ottanta.

La testimonianza della propria esperienza personale diviene così testimonianza condivisa da tutto il genere femminile per ripartire e “ripensare i canoni della

⁴² *La Grande Madre...*, op. cit., p. 11.

⁴³ Ivi, p. 15.

⁴⁴ Ibidem.

rappresentazione occidentale, in cui la donna ha sì una presenza corporea, ma è ridotta a un oggetto silente”.⁴⁵

Un'altra artista esposta a Palazzo Reale e descritta di seguito come punto di partenza per lo sviluppo di opere e pensieri è Louise Bourgeois (1911-2010), colei che ha saputo trasformare vicende personali in soggetti universali, di cui la donna e madre ne è la protagonista.

A questo proposito Gioni intende condannare gli studi svolti sul corpo della donna, citati anche precedentemente, che riguardano la grandezza del bacino maggiore per accogliere nuove creature. Allo stesso modo intende superare l'idea che una donna e madre non possa avere una carriera lavorativa artistica.

Infatti, molte artiste furono costrette ad accantonare la realizzazione di opere per dedicarsi alla famiglia, altre ancora decisero di non volere figli proprio per non rischiare di restare “ingabbiate” nel ruolo di madre. Tra queste Marina Abramović (1946), una delle artiste più influenti al mondo, che raccontò di “aver abortito tre volte perché il diventare madre sarebbe stato un disastro per la sua carriera”.⁴⁶

Massimiliano Gioni all'interno del catalogo fa riferimento al saggio della filosofa Simone De Beauvoir *Il secondo sesso* (1949), nel quale analizza la condizione della donna, limitata dalla sua condizione biologica. Sostiene che la madre, in quanto donna, viene imprigionata nel suo sesso e schiavizzata proprio in funzione della maternità che è costretta a subire passivamente.⁴⁷

Le ventinove sale di Palazzo Reale espongono innumerevoli artiste che si esprimono attraverso differenti canali mediali: le sale dedicate al Surrealismo si concentrano sulla volontà delle donne di ricevere riconoscimenti. Hannah Höch (1889-1978) con il suo fotomontaggio ironico, intitolato *Der Vater* (1920), propone un soggetto maschile che si prende cura del figlio.

45 Ivi, cit., p. 216.

46 S. Kippenberger, *Intervista a Marina Abramovic: A 70 anni bisogna smetterla con le stronzate*, in “Tagesspiegel”, novembre 2016, <<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/mit-70-muss-manden-bullshit-reduzieren-4892326.html>> (25/11/2023).

47 Cfr. S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, tr. it. I ed. (1949) di R. Cantini, M. Andreose, il Saggiatore, Milano, 1961, p. 73.

Durante questi anni, infatti, le donne combattono contro gli stereotipi di genere e contro la costrizione di dover essere sempre buone madri e al contempo buone mogli; la parte inferiore del fotomontaggio è costruita attraverso un abbigliamento seducente, con le scarpe con il tacco, tipico delle donne “femme fatale” che devono attrarre i loro uomini.⁴⁸

I successivi spazi della mostra sono organizzati in maniera tale da accogliere artiste riconosciute in ambito internazionale per assumere un carattere artistico fortemente aggressivo, con lo scopo di denunciare gli abusi che vengono fatti nei confronti del corpo delle donne. Sono un esempio le opere di Judy Chicago con *The Dinner Party* (1974-79) e Barbara Kruger con *Your Body is a Battleground* (1989).

Gli anni Novanta vengono esemplificati da Gioni con opere di artiste che pongono il corpo proprio o altrui al centro della scena artistica: Rineke Dijkstra (1959) con le sue fotografie appartenenti alla serie *Mothers* (1994) rappresenta il corpo ancora trasformato subito dopo il parto; Marlene Dumas (1953) con un ciclo di opere inquietanti e tetre, tra cui *Pregnant Image* (1988-1990), realizzate dopo la nascita della figlia Helena (1987) in cui pone al centro il corpo trasformato dalla gravidanza. Un ulteriore spazio viene dedicato ad artiste che rientrano nella sezione dell'arte post-umana: Nathalie Djurberg (1978) con *It's the Mother* (2008) oppure Kiki Smith (1954) con *Mother/Child* (1993), opere che trasmettono una sensazione perturbante della maternità, quasi irriconoscibile nella realtà.

1.2.1 La Mamma di Harald Szeemann

Un anticipatore di Massimiliano Gioni potrebbe essere Harald Szeemann, il cui riferimento nel catalogo della mostra *La Grande Madre* non viene a mancare⁴⁹; il titolo dell'esposizione progettata da Szeemann e pensata per essere inaugurata a Venezia, probabilmente presso i Magazzini del Sale (stesso luogo in cui ha realizzato *Le Macchine Celibi*, prima mostra della serie) è *La Mamma* (Fig. 2): l'impatto quindi

48 Cfr. *La Grande Madre...*, op. cit., p. 105

49 Cfr. Ivi, pp. 241-247.

è più dolce e delicato rispetto al titolo della mostra di Gioni il cui riferimento alla madre risulta essere più potente e di impatto.

Szeemann lavorò a questo progetto negli anni Settanta, in piena ondata femminista e fu in grado di cogliere i cambiamenti che stavano apportando le donne con le loro rivolte, con declinazione anche alla tematica materna.

Il riferimento principale per elaborare il percorso espositivo, mai realizzato, fu *Das Mutterrecht* (1861) di Johan Jakob Bachofen (1815-1887): un'opera pubblicata in varie edizioni in cui elabora il matriarcato come teoria generale dello sviluppo culturale, criticando l'organizzazione patriarcale. L'autore "scopre il diritto materno nell'antichità: rapporti giuridici e relativi fatti sociali connessi con il prevalere della donna (madre) anziché dell'uomo (padre) nell'ordinamento della famiglia e della società".⁵⁰

All'interno del suo archivio si conservano gli appunti, il materiale analizzato per l'elaborazione della mostra e la piantina, grazie alla quale è possibile capire come sarebbe stata allestita: cinque spazi lunghi e stretti, differenziati per aree tematiche – la cui stessa disposizione viene ripresa da Masimiliano Gioni, il quale ne raccoglie le eredità culturali.

Il primo spazio sarebbe stato di carattere introduttivo, in cui Szeemann avrebbe spiegato che l'attenzione rivolta alla maternità, soprattutto il periodo della gravidanza e il parto ha un'importanza particolare perché rappresenta la doppia potenza della donna, grazie al "raddoppiamento dell'energia tramite il dono della vita".⁵¹ All'interno della stessa stanza sarebbero state esposte anche le opere di artisti uomini che rappresentano la maternità, tra cui *The Artist and His Mother* (1926-1942 ca.) di Arshile Gorky (1904-1948).

A seguire la parte centrale con la rappresentazione della maternità stessa, in cui sarebbero state presentate sia artiste che scrittrici, filosofe, studiose associate all'esoterismo e alla teosofia (Emma Kunz, guaritrice e medium). Queste esponenti appartengono agli anni più intensi, la seconda metà degli anni Ottanta, del

⁵⁰ P. Rigolo, *Immergersi nel luogo prescelto. Harald Szeemann a Locarno, 1978-2000*, Supernovæ Doppiozero, 2013, p. 18.

⁵¹ Ivi, p. 16.

cambiamento delle donne che si battono per avere una posizione sociale e il diritto di voto.⁵²

Le ultime due aree sarebbero state dedicate alla rinuncia della maternità, declinata al passato e al presente, ovvero la volontà di interrompere la gravidanza negli anni odierni alla mostra, con riferimenti alla donna e al proprio corpo.

Szeemann è stato uno dei curatori più importanti della storia, il suo lavoro cominciò con la documentazione del tema, l'analisi dei riferimenti, ritagliava le parti di giornali e documenti che si occupavano di tematiche, quali l'aborto, la clonazione e immagini ironiche.⁵³

Il curatore, quindi, è stato un pioniere di queste tematiche, *La mamma* anticipa le lotte che divennero sempre più incalzanti negli anni successivi, quando le artiste contemporanee si dibatterono nel campo dell'intera soggettività femminile. In realtà la mostra mosse anche delle critiche, perché:

l'idea stessa alla base della mostra, secondo cui la donna troverebbe la piena realizzazione di sé nel ruolo della madre, è quanto più antifemminista si possa immaginare, e coincide proprio con l'accusa principale mossa dal movimento.⁵⁴

Le due mostre citate, *La Grande Madre* e *La Mamma* potrebbero essere messe in comparazione. Infatti, lo stesso Gioni in una intervista racconta che:

Beh, prima di tutto devo essere grato a Szeemann non solo perché ha aperto tantissime porte e perché ha sperimentato nuovi modelli espositivi che mi hanno permesso anche di provare accostamenti e inclusioni inusuali, ma in questo caso devo anche essergli grato paradossalmente per non aver realizzato questa mostra, lasciando così lo spazio che mi consentisse di realizzare la mia.⁵⁵

52 Ivi, p. 21.

53 Cfr. Ivi, p. 20.

54 P. Rigolo, *La Mamma. Una mostra di Harald Szeemann mai realizzata*, Johan & Levi Editore, Milano, 2014, P. 38.

55 A. Maderna, *Massimiliano Gioni*, in "Zero", 23 gennaio 2017, <<https://zero.eu/it/persone/massimiliano-gioni-intervista-a-lui-e-a-sua-madre/>>, (23/10/2023).

1.3 Louise Bourgeois: la rappresentazione simbolica della maternità

Louise Bourgeois nacque nel 1911 da una famiglia di restauratori di arazzi, perciò fin dalla sua nascita visse circondata dall'arte e la creatività. È stata una delle artiste più influenti del XX secolo, malgrado le sue capacità vennero scoperte solo tardivamente (a 71 anni), in particolare nel 1982 grazie alla retrospettiva organizzata dal Museum of Modern Art (MoMA) di New York⁵⁶.

Le sue opere sono strettamente autobiografiche, il cui significato può essere poi allargato universalmente: “mette in scena per decenni la minaccia e il trauma della relazione e incarna in modo stabile la memoria del vissuto infantile, del dolore, del terrore”.⁵⁷

Inoltre, evoca il rapporto che aveva con la madre, Josephine Fauriaux, alla quale dedicò in maniera metaforica molte delle sue sculture, installazioni e disegni.

La vocazione artistica prosegue con l'iscrizione all'*Académie des Beaux-Arts* e la frequentazione dello studio artistico di Fernand Léger, dove entrò in contatto con il mondo e gli artisti surrealisti.

Il corpo, inteso come soggetto dell'opera, permea sia la rappresentazione pittorica che scultorea, sia le (video) installazioni che le performance. In particolare, il soggetto femminile viene enfatizzato attraverso una rielaborazione stilistica e formale delle zone più erotiche e dei genitali femminili che simboleggiano un corpo materno, spesso evocato con determinati oggetti e forme.

La pratica artistica per Louise Bourgeois è diventata un modo per sfogare la rabbia e il dolore provati nel suo passato a causa dell'abbandono del padre a seguito del tradimento con l'educatrice dell'artista stessa, Sadie, della quale scrive che: “She was engaged to teach me English. I thought she was going to like me. Instead of which

56 La mostra venne curata da Deborah Wye e all'interno del catalogo spiega l'evoluzione artistica di Louise Bourgeois nel corso degli anni, sottolinea come all'inizio della sua carriera l'artista partecipasse alle attività artistiche americane, ma continuasse a rimanere un “outsider”, ricevendo poche proposte per esposizioni. Cfr. *Louise Bourgeois*, catalogo di mostra (New York, The Museum of Modern Art, 3 novembre 1982 – 8 febbraio 1983), a cura di D. Wye, Library of Congress Catalog, New York, 1982, p. 13.

57 M. Corgnati, *Artiste: dall'impressionismo al nuovo millennio*, Mondadori, Milano 2004, p. 199.

she betrayed me. I was betrayed not only by my father, damn it, but by her too. It was a double betrayal”.⁵⁸

Consequente a ciò ne deriva anche il dolore della madre della Bourgeois, con la quale ha contratto un rapporto dialettico di amore e odio.

Infatti, dagli scritti e dalle interviste rilasciati, è emersa la stretta relazione tra le opere e i suoi ricordi d’infanzia di natura sia positiva che negativa, grazie ai quali ha maturato la tematica, fruttuosa non solo dal punto di vista artistico ma anche psicologico e sociale, della maternità.

Questa, che risulta essere strettamente legata anche alla figura del padre, non sempre viene rappresentata in maniera esplicita, positiva oppure con finalità emotive. Se si considera l’opera *Cumul I* (Fig. 3) del 1968, ad esempio, il titolo e la raffigurazione intreccia sia il corpo maschile che femminile, perciò può essere paragonata sia a peni che seni⁵⁹ e attraverso un’analisi più critica, che tiene appunto traccia della vita dell’artista, è possibile creare una corrispondenza fra la forma arrotondata e i seni materni, mentre il colore bianco del marmo può essere associato al latte, con il quale una madre nutre il proprio figlio.

Nel 1938 si trasferì negli Stati Uniti con il marito e storico dell’arte Robert Goldwater, ciò denota come l’arte continui ad assorbire la vita della Bourgeois; qui entra in contatto con diversi artisti, come Duchamp e l’architetto Le Corbusier, grazie ai quali prese la decisione di abbandonare la pittura per dedicarsi soprattutto a lavori tridimensionali.

La stessa Bourgeois sostiene che: “i disegni sono secondi la scultura perché non hanno il potere di esorcizzare i demoni”.⁶⁰

I demoni che evoca sono appunto i traumi familiari, la condivisione del dolore della madre dopo il tradimento che cercava di nascondere l’accaduto ai suoi figli, Louise e i suoi fratelli. La madre divenne quindi la figura più rappresentata nella sua arte.

58 L. Bourgeois, *Destruction of The Father. Reconstruction of The Father. Writings and Interviews 1923-1997*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1998, p. 134.

59 K. Schiffmann, *Louise Bourgeois, Cumul I*, in “Smarthistory”, 9 agosto 2015, <<https://smarthistory.org/louise-bourgeois-cumul-i/>>, (12/10/2023).

60 A. D’Agostino, *Louise Bourgeois. Parigi 1911 – New York 2010*, in “Enciclopedia della donna.it”, 2012, <<https://www.enciclopedia della donna.it/biografie/louise-bourgeois/>> (06/10/2023).

Le opere di Louise Bourgeois sono diventate un punto di partenza per le successive artiste, soprattutto femministe, perché è stata capace di articolare la propria ricerca attorno a stereotipi che colpiscono le donne, madri e mogli.

La parola chiave che contraddistingue la sua arte potrebbe essere “ambiguità”, in quanto il pubblico è libero di scoprire e interpretare il significato e/o i significati che diventano universali.⁶¹

Ne sono un esempio i suoi primi disegni, realizzati fra il 1938 e il 1947 ad acquerello o matita su carta, da cui emergono figure ibride: nuovamente il corpo maschile si mescola e si fonde con il corpo femminile. Spesso i corpi disegnati sono gravidi, ma presentano il fallo maschile, perciò lo spettatore viene confuso nella sua interpretazione.

Il tema della maternità viene declinato in maniera negativa, addirittura spaventosa e inquietante, dove “il limite si apre con il feto trasferito all'esterno di sé”.⁶²

Di questo periodo sono anche le incisioni, poi raccolte in un testo intitolato *He Disappeared into Complete Silence* (Fig. 4) del 1947: si tratta di nove immagini accompagnate da brevi storie, il cui riferimento alla propria vita è ancora evidente. Ritorna anche la maternità, soprattutto nella tavola 9, in cui la Bourgeois interpreta il rapporto viscerale che si crea con il bambino, la madre che attenta e devota si prende cura del figlio, annullando sé stessa.

La fine della storia però non è felice, in quanto vede il bambino allontanarsi per sempre e la paura dell'abbandono diventa concreto: “the anxiety persisted after conception [...]. For instance, when the children are much older you are afraid of something else. You are afraid of losing them; you are afraid of being abandoned”.⁶³

Nella vita reale questa problematica è stata trasmessa dagli psicoanalisti che hanno promosso studi basati sul fallo maschile, come Freud e le sue teorie sessuali, all'interno delle quali:

si parla di “invidia del pene” e di incompletezza da parte della donna, che non riuscirebbe ad accettare il modello sessuale maschile. [...] Teorizzare

61 Cfr. C. Subrizi, *Louise Bourgeois. Artista malgrado tutto*, in *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmedia Srl, Milano, 2016, p. 113.

62 Ivi, p. 112.

63 L. Bourgeois, *Destruction of The Father...*, op. cit. 125.

un'incompletezza e un'immaturità nella donna imputandole all'anatomia genitale e definire la sessualità femminile come passiva deriva da un pregiudizio maschile, che cela la paura dell'uomo nei confronti di una donna sessualmente emancipata, e quindi non dipendente dalla sua virilità.⁶⁴

Il libro *He Disappeared into Complete Silence* unisce due media diversi, infatti, “la più grande difficoltà nell'interpretazione dell'opera sta nello stabilire, dopo aver cercato di tradurre il messaggio nascosto dietro le parole e i disegni delle tavole, qual è la connessione tra i due tipi di linguaggio utilizzati”.⁶⁵

C'era una volta la madre di
un figlio. Lo amava con totale
devozione.
E lei lo ha protetto perché
sapeva quanto è triste e malvagio
questo mondo.
Era di natura tranquilla e
piuttosto intelligente ma non era
interessato ad essere amato o protetto
perché era interessato
a qualcos'altro.
Di conseguenza in tenera età ha
sbattuto la porta e non è più
tornato.
Più tardi morì ma lui non
lo sapeva.⁶⁶

L'incisione della tavola 9, infatti, non presenta alcun riferimento alla figura della madre, anzi la Bourgeois utilizza come elementi principali le architetture; qui sono alte, senza porte e finestre, perciò irraggiungibili, come lo diventa il figlio durante la crescita.

L'artista racconta: “at first I made single figures without freedom at all; blind houses without any openings, any relation to the outside world”.⁶⁷

64 M. L. Riccardi, *Come il pensiero politico di Carla Lonzi ha rivoluzionato il femminismo italiano*, in “The Vision”, 8 maggio 2020, <<https://thevision.com/cultura/carla-lonzi-femminismo/>>, (26/01/2024).

65 <<https://iperarte.net/hedisappearedintocompletesilence/louise-bourgeois-he-disappeared-into-complete-silence/>>, in “IperArte”, 2013 (16/10/2023).

66 Tavola 9: Louise Bourgeois, *He Disappeared into Complete Silence*, New York, 1947.

67 L. Bourgeois, *Destruction of The Father...*, op. cit., p. 66.

La geometria permette alla Bourgeois di assumere il controllo delle proprie emozioni, di stabilire un rapporto con il passato razionale, in modo da non farsi sopraffare dalla memoria dell'infanzia, ma anzi "continuando ad assaporare la realtà come se fosse un'immagine filtrata delle sue emozioni profonde".⁶⁸

Louise Bourgeois prosegue il suo elogio alla geometria, considerandola "a pleasure...there was order. Instead of feeling a person drowning I considered the situation objectively, scientifically, not emotionally".⁶⁹

L'architettura continua a essere essenziale anche nei dipinti: fra il 1942 e il 1947 realizzò la serie *Femme Maison* (Fig. 5), il cui soggetto è ancora il corpo femminile associato alla casa, posizionata al posto del volto.

Il significato è chiaro è allo stesso tempo incomprensibile, è difficile capire quale sia la volontà dell'artista.

Da una parte "non c'è conflitto fra interno ed esterno, tra corpo e architettura"⁷⁰, l'unione fra il soggetto femminile e l'idea di casa assume quindi una valenza positiva, dove la madre diventa simbolo di sicurezza. Dall'altra parte però il corpo sembra quasi imprigionato da queste mura, in alcuni disegni si notano le braccia fuoriuscire dalle finestre o dalle porte e alcune ciocche di capelli che emergono dal tetto.

L'interpretazione diventa quindi negativa, "the implication is devastating. Domesticity becomes the very definition of these women, since they have no other means by which to speak. They are prisoners of the house and also hide behind its facade".⁷¹

L'architettura, quindi, viene intesa in maniera soffocante, opprimente e la donna deve tentare di abbatterla per vivere in forma libera, perché "bisogna fuggire dalla casa per superare le barriere, i confini psicologici, sociali, culturali"⁷²,

68 <<https://iperarte.net/hedisappearedintocompletesilence/louise-bourgeois-he-disappeared-into-complete-silence/>>, in "IperArte", 2013 (16/10/2023).

69 L. Bourgeois, *Destruction of The Father...*, op. cit., p. 55.

70 C. Subrizi, *Louise Bourgeois. Artista malgrado tutto*, in *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmedia Srl, Milano, 2016, p. 112.

71 *Louise Bourgeois*, catalogo di mostra, op. cit., p. 17.

72 C. Subrizi, *Louise Bourgeois...*, op. cit., p. 112.

La stessa percezione viene rievocata anche dall'opera scultorea realizzata nel 1994 (Fig. 6), sempre appartenente alla serie Donna-Casa: il soggetto femminile si riconosce grazie alle sue curve e il ventre pronunciato lievemente preannuncia la gravidanza. La casa sostituisce nuovamente il volto della figura, intrappolandola nella sua condizione o viceversa ospitando la donna al suo interno.⁷³

La Bourgeois rievoca il rapporto con la madre ed estende il significato della maternità allo spazio pubblico grazie alla presenza delle case.

Del 1992 appartiene anche l'opera *Sainte Sebastienne*, una incisione su carta pensata e studiata dall'artista per circa due anni, a partire dal 1990. Il titolo chiarisce il riferimento del soggetto rappresentato: si tratta di San Sebastiano, il martire cristiano ucciso trafitto dalle frecce.

In questo caso Louise Bourgeois disegna un corpo femminile materno, le forme sensuali della gravidanza si contrappongono all'acutezza delle frecce schematiche. In questa incisione l'artista "was interested in the idea of aggression, between passivity and aggression, having enemies, being rejected".⁷⁴

Infatti, la maternità qui è espressa come un pendolo che oscilla tra il desiderio e la sofferenza⁷⁵: desiderio di una donna di diventare madre e sofferenza a causa delle norme socioculturali che relegano la madre in casa.

La maternità continua a essere un tema ricorrente nell'arte della Bourgeois anche nelle sculture appartenenti agli anni Novanta, così come un'ambiguità di significato è riscontrabile anche in *Maman* realizzata nel 1999 (Fig. 7): una scultura di enormi dimensioni riproposta nel corso degli anni e posizionata in diversi luoghi di esposizione, tra cui il Guggenheim di Bilbao.

Dedicata alla madre nelle sembianze di un ragno, riferimento mitologico al lavoro da tessitrice, che tiene sotto il corpo i suoi piccoli in marmo, l'opera esprime a un primo livello più esplicito una valenza positiva, in quanto simboleggia l'amore di un

73 Cfr. M. Schwendener, *Louise Bourgeois*, in "Artforum", 1 gennaio 2006, <<https://www.artforum.com/events/louise-bourgeois-181817/>>, (01/01/2024).

74 Descrizione dell'opera all'interno del sito del Museum of Modern Art, New York, <<https://www.moma.org/audio/playlist/42/675>>, (31/01/2024).

75 G. Giaume, *Conoscere Louise Bourgeois in 10 opere (più una)*, in "Artribune", dicembre 2021, <<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2021/12/10-opere-louise-bourgeois/>>, (26/01/2024).

genitore nei confronti dei suoi figli e il modo in cui li protegge dalle difficoltà esterne tenendoli fra le sue braccia.

Le parole dell'artista sottolineano il carattere benevolo dell'animale in riferimento alla madre:

Il ragno è un'ode a mia madre. Lei era la mia migliore amica. Come un ragno, mia madre era una tessitrice. La mia famiglia era nel settore del restauro di arazzi e mia madre si occupava del laboratorio. Come i ragni, mia madre era molto brava. I ragni sono presenze amichevoli che mangiano le zanzare. Sappiamo che le zanzare diffondono malattie e per questo sono indesiderati. Così, i ragni sono protettivi e pronti, proprio come mia madre.⁷⁶

A un secondo livello esprime una valenza negativa, a causa del modo in cui la creatura è solita nutrirsi delle prede imprigionandole nella sua tela, immagine metaforica riproposta anche nel film *Enemy* (2013) del regista Denis Villeneuve per descrivere la trappola del matrimonio. Perciò la madre:

also gives death. For children, the mother means protection and danger at the same time. [...] The spider has become an über-mother that shows terror: the ambivalence of motherhood attains an almost mythical dimension here.⁷⁷

La Bourgeois ha vissuto tale situazione nella sua infanzia: da un lato il padre è stato un amante delle donne che ha tradito più volte la moglie, soprattutto in seguito all'aggravarsi della sua malattia, dall'altro la madre ha utilizzato l'insegnante della figlia, Sadie, che era stata a letto con il padre, per controllare il marito.

Maman è quindi la traduzione artistica delle sensazioni e della condizione traumatica vissute dalla giovane Bourgeois con la sua famiglia, pertanto esprime sentimenti contrastanti attraverso la scultura che:

allows me to re-experience the fear, to give it physicality so I am able to hack away at it. Fear becomes a manageable reality. Sculpture allows me

76 F. Brioschi, *La maternità secondo Louise Bourgeois*, in "Lo sbuffo", aprile 2019, <<https://losbuffo.com/2019/04/10/la-maternita-secondo-louise-bourgeois/>> (23/10/2023).

77 U. Kuster, *Louise Bourgeois*, Hatje Cantz Verlag, Berlino, 2011.

to re-experience the past, to see the past in its objective, realistic proportion.⁷⁸

L'artista in età adulta visse un ulteriore momento di sconforto, in quanto il desiderio di diventare madre risultò essere complicato, soprattutto nel momento in cui pensò di non essere in grado di procreare e dare alla luce nuove vite, da ciò derivò la decisione di adottare un figlio, Michel.⁷⁹

Fortunatamente però, durante il matrimonio con Robert Goldwater, partorì tre figli, a cui è stata fortemente legata. L'affetto e la sicurezza a loro trasmessi vengono paragonati a quelli vissuti con la propria madre, passando la maggior parte del tempo con lei sia all'interno della casa che durante i viaggi.

L'arte della Bourgeois è stata apprezzata, analizzata e citata da molte artiste e critiche che sono riuscite a riconoscere l'innovazione tematica portata dalla sua arte. Tra queste la critica d'arte Lucy Lippard (1937) che scrisse saggi dedicati alle donne in un'ottica femminista, ad esempio *From the Center: Feminist Essays on Women's Art* (1976)⁸⁰, nella cui copertina compare proprio un'opera della Bourgeois della serie *Femme Maison*.

La Lippard dedicò molta attenzione alla sua arte, elogia le qualità stilistiche e tematiche, all'interno della rivista *Artforum* sostiene che:

Qualsiasi approccio: non oggettivo, figurativo, sessualmente esplicito, imbarazzante o caotico; e qualsiasi materiale - lattice e gesso deperibili, marmo e bronzo tradizionali, legno, cemento, vernice, cera, resina - può servire a definire i propri bisogni ed emozioni. Raramente un'arte astratta è stata così direttamente e onestamente informata dalla psiche del suo creatore.⁸¹

Nel 1966 curò la mostra *Eccentric Abstraction* presso la Fischbach Gallery, dando un posto speciale a Louise Bourgeois, considerandola sia una protagonista che una

78 *Louise Bourgeois. The Fabric Works*, catalogo di mostra (Venezia, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 5 giugno – 19 settembre 2010), a cura di G. Celant, Skira Editori, Milano, 2010, p. 306.

79 Cfr. Ivi, p. 124.

80 L. Lippard, *From the Center: Feminist Essays on Women's Art*, E. P. Dutton & Co, New York, 1976.

81 L. Lippard, *Louise Bourgeois: From the Inside Out*, in "ArtForum", 1975.

precorritrice degli artisti più giovani esposti. I diversi materiali che utilizza creano combinazioni opposte tra soffice e rigido⁸², li lavora in maniera esagerata, così come nelle misure delle sculture. In questo modo arriva a una distruzione dell'oggetto, che tende a diventare astratto, ma mai del significato.

Quasi dieci anni dopo l'intuizione di Lucy Lippard venne organizzata una retrospettiva interamente dedicata alla Bourgeois presso il MoMA di New York, curata da Deborah Wye, che gli permise di essere consacrata a livello internazionale. L'anno in cui inaugurò la mostra, il 1982, l'artista aveva settanta anni, ciò dimostra come il riconoscimento delle abilità artistiche sia arrivato tardi. Deborah Wye ha dedicato gran parte dei suoi studi all'analisi dell'intera carriera della Bourgeois e all'interno del catalogo descrive l'evoluzione sia stilistica che formale fino a quel momento, a partire dalla metà degli anni Trenta⁸³. La sua infanzia risulta essere determinante e le sue opere evocano da una parte la calma e l'amore trasmessi dalla madre, dall'altra l'ansia provocata dall'autorità del padre.

Il primo approccio all'arte avvenne con i dipinti, le stampe e i disegni, ma è solo dagli anni Cinquanta che inizia ad avvicinarsi alla scultura, prima in legno e poi in altri materiali, come il marmo, il tessuto e elementi plastici; la stessa Bourgeois sosteneva che la terza dimensione potesse rendere maggiormente il significato.⁸⁴

La curatrice Deborah Wye all'interno del catalogo spiega il suo lavoro curatoriale:

I try to give a representation of a woman who is pregnant and who tries to be frightening. She tries to be frightening but she is frightened. She's frightened for the child she carries. And she's afraid somebody is going to invade her privacy or bother her in some way and that she won't be able to defend what she's responsible for.⁸⁵

Louise Bourgeois continuò a realizzare opere anche poco prima della sua morte, tra le più empatiche e uniche ha realizzato la serie *The Reticent Child* (2004) in diversi materiali (acquerello, tessuto, marmo) oppure la serie *The Maternal Man* del 2008, in cui ritorna l'unione del corpo maschile e femminile nello stato della gravidanza.

82 Cfr. L. Bourgeois, *The Destruction of The Father...*, op. cit., p. 126.

83 *Louise Bourgeois*, catalogo di mostra (New York, The Museum of Modern Art, 3 novembre 1982 - 8 febbraio 1983), a cura di D. Wye, Library of Congress Catalog, New York, 1982.

84 Ivi, p. 11.

85 Ivi, p. 28.

La maternità continua a essere un tema ricorrente anche in *Do Not Abandoned me* del 1999, il cui titolo è stato ripreso anche per la collaborazione con l'artista Tracey Emin tra il 2009 e il 2010.

Queste ultime opere vennero esposte nella mostra *La Grande Madre* di Milano, nella quale tra le presenze di diverse artiste che si sono approcciate al tema in modi differenti, appare la stessa Louise Bourgeois.

1.4 Mary Kelly: l'analisi della maternità in modo nuovo e innovativo con *Post-Partum Document* (1973-79)

Tra le artiste contemporanee che sono state in grado di sperimentare e rivoluzionare il modo di concepire e rappresentare la maternità si ricorda Mary Kelly, riconosciuta internazionalmente e citata da numerosi testi critici sia di carattere artistico che sociologico, da diverse protagoniste della critica d'arte femminista.

Mary Kelly (1941, Forst Dodge, Iowa) si è da subito approcciata all'arte, frequentando il College di Santa Teresa di Winona e poi concludendo gli studi a Firenze e a Londra, dove visse per un breve periodo.

Al giorno d'oggi non è solo un'artista concettuale e femminista, ma anche una professoressa presso la Roski School of Art and Design dell'Università del sud della California. Qui venne nominata *Judge Widney Professor* dalla preside Erica Muhl, consapevole delle sue capacità artistiche che permettono di contribuire al cambiamento sociale, influenzando gli studenti che partecipano alle sue lezioni.

La totale attenzione ricade sulle questioni di sessualità, il corpo delle donne e il loro ruolo all'interno della società, le sue installazioni sull'identità femminile hanno portato a considerare Mary Kelly tra le femministe più influenti degli anni Settanta e non solo, in quanto la generazione di artiste degli anni Novanta volge lo sguardo al passato.⁸⁶

⁸⁶ Cfr. H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e Femminismo*, op. cit, p. 11.

L'opera che analizza l'essere una madre a 360 gradi è intitolata *Post-Partum Document*: un progetto realizzato fra il 1973 e il 1979, ovvero gli anni che vanno dalla nascita del figlio, Kelly Barrie, fino al compimento dei cinque anni. Precedentemente a questo lavoro, che poi è diventato anche un libro, Mary Kelly ha realizzato un video in super 8 di 90 secondi, in bianco e nero, intitolato *Antepartum* (1973), (Fig.8).

I due progetti sono strettamente collegati, nonché consecutivi, grazie al titolo che indica il prima e il dopo il concepimento. Il tema è sempre quello della maternità: nel video in primo piano Mary Kelly decide di riprendere solo il suo ventre gravido, mentre lo accarezza e se si osserva con attenzione si possono vedere dei piccoli movimenti nella pancia che appartengono al figlio all'interno.⁸⁷ Il corpo materno qui è al centro della scena, l'importanza, quindi, ricade sulla donna che si trova ad accogliere dentro di sé una nuova creatura, consapevole del cambiamento in atto.

Il corpo diventa un luogo, una traccia e una memoria di un'esperienza femminile in cui "Mary Kelly ci narra la propria storia".⁸⁸

In una propria intervista l'artista spiega come l'idea ambiziosa di realizzare delle opere che trattassero della maternità nasce dalla preoccupazione verso le donne in senso generale.⁸⁹ Infatti, negli stessi anni era impegnata in altri progetti sia artistici che sociali all'interno del *Women's Liberation Movement*: delineatosi in concomitanza alla seconda ondata di femminismo che va dalla fine degli anni Sessanta all'inizio degli anni Ottanta circa⁹⁰.

Il pensiero principale da cui prendevano le mosse le donne impegnate attivamente era quello di stabilire diversamente le condizioni di vita del mondo femminile, rivendicando posizioni sociali e scagliandosi contro la visione imperativa maschilista

87 Cfr. S. Haigney, *La rivoluzione di Mary Kelly è in corso*, in "The New York Times", novembre 2022, <<https://www.nytimes.com/2022/11/10/t-magazine/mary-kelly.html>>, (30/01/2024).

88 B. Trevisan, *Per un nuovo linguaggio del desiderio: Mary Kelly, Sherrie Levine, Sarah Charlesworth e Barbara Kruger*, in "Piano B. Arti E Culture Visive", 2016, pp. 276-295, qui p. 279, <<https://pianob.unibo.it/article/view/6517>>, (24/10/2023).

89 Hammer Museum. *UCLA Department of Art Lectures Mary Kelly*, video online [1:43:49], YouTube, 25 luglio 2019, <https://youtu.be/apja5M3m3EA?si=rjJlmMw_QDhviRC5>.

90 Il *Women's Liberation Movement* nacque come rivendicazione delle donne per ottenere gli stessi diritti e opportunità degli uomini; inizialmente indirizzarono l'attenzione verso il diritto di voto e in seguito toccarono numerosi temi, quali la sessualità, la famiglia, la politica in generale. Cfr. E. Burkett, *Women's rights movement*, in "Encyclopedia Britannica" 24 gennaio 2024, <<https://www.britannica.com/event/womens-movement>>, (30/01/2024).

e patriarcale. L'attenzione ricadeva anche e soprattutto nella divisione sessuale del lavoro affinché si superasse l'idea della donna costretta a prendersi cura della casa e alla nutrizione dei figli.

Mary Kelly ha una posizione primaria nel movimento, collaborò per alcuni progetti, come il film *Nightcleaners* (1970-75) e l'installazione *Women & Work: A Document on the Division of Labour in Industry* (1973-1975), sul tema del lavoro, dove “le donne, lavoratrici e madri, raccontano in modo dettagliato e personale la loro spossante vita, divisa tra le ore lavorative, le mansioni domestiche e la massima dedizione ai propri figli”.⁹¹

Negli stessi anni decise di realizzare *Post-Partum Document* (1973-79) con l'intenzione di stabilire una visione reale di ciò che è la maternità sia dal punto di vista fisico che psicologico, portando al centro la figura della madre che deve occuparsi della crescita del figlio da sola perché donna relegata alla casa. Il progetto nasce dal pensiero secondo cui:

A quel tempo stranamente non c'era nessun lavoro incentrato sulla donna, come madre. Ci sono molti dipinti del passato che lo avrebbero preso come soggetto. Ma in realtà erano pochissime le donne che si erano avvicinate a questo. Ed era, se ricordi, un periodo, sai, di rinuncia altamente modernista e maschile, si potrebbe dire, di tutto ciò che sapeva di femminile, quindi sembrava, sai, una cosa assolutamente cruciale da fare in quel momento.⁹²

Da questo pensiero nacquero *Antepartum* e poi *Post-Partum Document* composto da sei sezioni, comprendente 135 unità in totale, presentate per la prima volta presso l'Institute Of Contemporary Arts (ICA) di Londra nel 1976, sebbene continuò a incrementare il progetto fino al 1979.

Mary Kelly unisce qui il proprio lavoro come artista e il suo lavoro come madre, partendo dall'esperienza vissuta in prima persona. L'opera “outlines social

91 G. Ronchi, *Artiste ribelli. La storia di Mary Kelly e della sua arte in difesa delle Donne-Artiste-Madri*, in “Elle”, 03 marzo 2019, <<https://www.elle.com/it/magazine/arte/a26582847/mary-kelly-artista/>>, (30/01/2024).

92 <[Mary Kelly | Antepartum | Whitney Museum of American Art](#)>, Mary Kelly, *Antepartum*, 1973, Whitney Museum of American Art, (10/10/2023).

interference into the 'ideal' relationship of mother and child (or artist and object) in terms of desire, presence and absence.”⁹³

Il progetto è interessante e innovativo perché non comprende alcuna immagine figurativa, né della madre né del figlio, come invece veniva rappresentata tradizionalmente e convenzionalmente la maternità. L'esclusione del corpo deriva dall'idea dell'artista e della teorica Griselda Pollock che:

aver esibito il corpo (e continuare in questa direzione), abbia rappresentato soltanto l'incrementare la medesima modalità di uno sguardo tradizionale (maschile) sul corpo femminile, con in più la riproposizione di un feticismo sia del corpo che della visione.⁹⁴

Al contrario, Kelly decise di utilizzare oggetti come elementi narrativi che documentassero la crescita del figlio, tra questi i pannolini sporchi che, non a caso, suscitarono lo scalpore del pubblico durante la prima presentazione a causa della “rappresentazione cruda della condizione psicologica della donna”.⁹⁵

L'artista stessa nell'introduzione del libro in cui raccoglie l'intero lavoro artistico commenta:

Perhaps this is also why it seemed crucial, not in the sense of a moral imperative, but as a historical strategy, to avoid the literal figuration of mother and child, to avoid any means of representation which risked recuperation as “a slice of life”. To use the body of the woman, her image or person is not impossible but problematic for feminism.⁹⁶

Il motivo per cui conserva e mostra i pannolini era per permettere alle persone di entrare a contatto con la figura della madre, capire cosa significa esserlo fino in fondo, entrare nella sua sfera per ascoltarla, senza guardare direttamente l'artista.

Il soggetto materno è al centro del progetto tanto quanto lo è la crescita del figlio, risponde alle domande: che cos'è la femminilità materna? Qual è il rapporto psicologico che si instaura nella relazione madre-figlio?

93 M. Kelly, *Post-Partum Document*, Routledge & Kegan Paul, Londra, Boston, 1983, p. X.

94 C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo...*, op. cit., p. 34.

95 B. Trevisan, *Per un nuovo linguaggio del desiderio...*, op. cit., p. 279.

96 R. Betterton, (2010) *Maternal Embarrassment: Feminist Art and Maternal Affects*, in “Studies in the Maternal” [Online], <<https://doi.org/10.16995/sim.88>>, (08/11/2023).

All'interno dell'ICA di Londra le varie sezioni vennero presentate negli ampi spazi neutri una dopo l'altra, al fine che lo spettatore seguisse lo stesso percorso della madre, sentisse i sentimenti contrastanti che vive, seguisse la crescita del figlio proprio per capire la complessità psicologica e fisica della donna.

Nella prima sezione, *Documentation I* (Fig. 9), Mary Kelly registra un periodo di tre mesi, da gennaio a marzo 1974, momento in cui il figlio sarebbe arrivato al suo mezzo anno di vita, perciò analizza e documenta la crescita repentina che avviene in questi primi istanti. Per fare ciò analizza soprattutto la nutrizione giornaliera e decise di conservare i pannolini sporchi del figlio, perché le feci, secondo l'artista, sono necessarie a capire la salute reale del bambino, nonostante fosse una azione inusuale. Per questo motivo venne giudicata in maniera negativa durante la prima mostra in cui espose queste testimonianze.⁹⁷

La madre in questi primi mesi si sente disorientata, emozionata e preoccupata, deve essere in grado di gestire una nuova vita, cercando di stabilire un rapporto reciproco. L'idea del progetto e in particolar modo dei pannolini, quindi, dovrebbe far riflettere il pubblico e far comprendere la visione psicologica della madre che deve fare attenzione ai minimi particolari, in quanto prova sentimenti contrastanti scatenati dalla responsabilità che si trova ad affrontare.⁹⁸

Inoltre, nel momento in cui il figlio raggiunge i sei mesi circa, si avvia un nuovo percorso, lo svezzamento, perciò i pannolini saranno diversi rispetto alla precedente alimentazione liquida (latte) perché introduce cibo solido.

Lo svezzamento diventa un momento di insicurezza perché la madre sente l'assenza e il distacco del figlio e viceversa. L'artista stessa descrive questo momento all'interno del progetto come segue:

During the ante-partum period (gestation inside the mother's body) and continuing during the breast-feeding phase of early post-partum, the mother's negative place in the patriarchal order — more precisely the Symbolic — can be “mis-recognised” because in a sense the child is the phallus for her.' (Experimentum 1 Weaning from the Breast).⁹⁹

97 Cfr. R. Warriner, *Mary Kelly, Post-Partum Document*, in “Khan Academy”, <<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/mary-kelly-post-partum-document>> (12/10/2023).

98 Cfr. M. Kelly, *Post-Partum Document*, op. cit., p. 108.

99 Ivi, p. 202.

Anche Simone De Beauvoir all'interno del saggio *Il secondo sesso* (1949) fa riferimento al progressivo allontanamento tra madre e figlio:

The world is first present to the newborn only in the form of immanent sensations; he is still immersed within the Whole as he was when he was living in the darkness of a womb; whether raised on the breast or on a bottle, he is invested with the warmth of maternal flesh. Little by little he learns to perceive objects as distinct from himself: he separates himself from them; at the same time, more or less suddenly, he is removed from the nourishing body; sometimes he reacts to this separation with a violent fit.¹⁰⁰

Le sezioni continuano a seguire la crescita del figlio attraverso l'utilizzo di diari e scritti autobiografici, vestitini del neonato su cui appunta diagrammi in relazione ai cambiamenti principali e radicali.

La *Documentation II* (Fig. 10) registra le prime parole del figlio, perciò lo sviluppo del linguaggio che segue un arco temporale di cinque mesi, momento in cui ha già superato l'anno di nascita (1975). In questo periodo ha inizio la vera e propria relazione con la madre, i cui sentimenti diventano ancora più insidiosi: dubbi e paure affiorano nella mente quando non riesce a capire a pieno ciò che il figlio vuole comunicare: "Why don't I understand?"¹⁰¹.

L'instabilità emotiva prosegue anche nella terza sezione perché coincide con la separazione della coppia, il momento in cui il bambino frequenta la scuola materna e inizia il graduale allontanamento dalla madre perché comprende che è una persona diversa da sé.

Il figlio diventa consapevole di essere un soggetto indipendente, inizia a socializzare con persone al di fuori della sfera familiare e comprende il "vero" ruolo della donna-madre all'interno della società: subordinazione rispetto all'autorità del padre che detiene il potere, perciò vuole identificarsi con la sua figura, piuttosto che continuare con quella della madre.¹⁰²

100 S. De Beauvoir, *The Second Sex*, tr. Inglese I ed. (1949) di C. Borde, S. Malovany-Chevallier, Vintage Books, New York, Toronto, 2009, p. 330.

101 M. Kelly, *Post-Partum Document*, op. cit., p. 72.

102 Cfr. Ivi, p. 92.

Il giudizio della donna come genere inferiore è stato trasmesso per molto tempo dallo studio di filosofi, come Freud, le cui teorie vennero esaltate dalla società maschile:

Se l'approccio psicoanalitico offre uno strumento per la creazione della consapevolezza della posizione della donna all'interno della società, così come nell'ordine simbolico, nell'attività intellettuale, così come nel quotidiano, bisogna tener conto che il rapporto con esso è ambivalente, talvolta critico, in quanto per Freud il femminile era associato alla passività, mentre per Lacan all'assenza.¹⁰³

Mary Kelly narra proprio questa storia e l'esperienza della donna quando decide di diventare madre: una battaglia continua, per utilizzare le parole dell'artista Barbara Kruger, per affermare l'importanza dell'essere un soggetto femminile; lotta che poi puntualmente viene persa a causa dei cliché della società che si rivolgono alle teorie psicoanalitiche citate "che ci forniscono l'inizio di una spiegazione della psicologia femminile resa inferiore e «alternativa» (il secondo sesso) nell'ambito del patriarcato"¹⁰⁴, di conseguenza relegata alla cura dei figli.

Dalla quarta fino alla sesta sezione di *Post-Partum Document* il figlio dell'artista, Barrie, continua la sua crescita e scoperta della vita al di fuori della sfera intima materna; prosegue la consapevolezza dell'inferiorità della madre rispetto alla figura paterna, pertanto, affronta "the familiar theme of "separation anxiety" by placing emphasis on the consequences for the mother rather than the child".¹⁰⁵

In queste fasi il figlio alterna momenti di lontananza e avvicinamento alla madre, oscilla "tra il ricordo della pienezza materna e il ricordo della mancanza [del pene], entrambi fondati sulla natura".¹⁰⁶

Nella psicologia della donna questi comportamenti altalenanti suscitano vergogna e dubbi, la madre si porge la domanda "Chi sono io?"¹⁰⁷, non riconoscendosi più come figura principale.

103 B. Trevisan, *Per un nuovo linguaggio del desiderio...*, op. cit., <<https://pianob.unibo.it/article/view/6517>>, (24/10/2023).

104 J. Mitchell, *Psicoanalisi e femminismo*, Einaudi, Torino 2006, in F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie femministe*, Paravia, Torino, 1999, p. 198.

105 M. Davey, *Mother Reader: Essential Writings on Motherhood*, Seven Stories Press, New York, 2001, p. 47.

106 L. Mulvey, *Piacere visivo e cinema narrativo*, in DWF, n.8, luglio-settembre, 1978, pp. 26-41, qui p. 26.

107 M. Kelly, *Post Partum Document...*, op. cit. p. 159.

Questa fase di allontanamento del figlio venne espressa con la stessa forza emotiva anche dall'artista Louise Bourgeois nella tavola 9 del testo *He Disappeared into Complete Silence*: l'amore della madre che quasi elimina la propria identità ripagato da un figlio che si amalgama al resto della società, rifiutando la figura della donna.

Il lavoro di Mary Kelly è diventato una pietra miliare all'interno delle ricerche "in cui la condivisione di esperienze private assume rilievo politico"¹⁰⁸, segnando un punto di partenza per le successive riflessioni artistiche e teoriche. Infatti, le opere *Antepartum* e *Post-Partum Document* molto spesso vengono citate ed esposte nelle mostre dedicate a questi temi.

Un lavoro analogo è il film *Riddles Of The Sphinx*, un film realizzato da Laura Mulvey e Peter Wollen nel 1976, anno in cui i due artisti si trovavano in rapporto con Mary Kelly. Infatti, alcune sezioni della sua opera vengono integrate nel film e lo schema strutturale è simile: esplora le questioni del soggetto femminile, la maternità nella società e il rapporto madre-figlio.

L'artista Laura Mulvey spiega che:

Questa collaborazione con Wollen rilegge il Mito di Edipo dalla prospettiva della Sfinge, diventa creatura per metà donna. [...] Gli indovinelli diventano dilemmi contemporanei affrontati da una giovane madre che esprime gradualmente il risveglio della propria coscienza femminista.¹⁰⁹

Mary Kelly è stata tra le artiste esposte alla mostra *La Grande Madre*, è importante sottolineare la sua capacità di raggruppare in questo immenso progetto dibattiti, pensieri, esperienze della maternità "senza valorizzarne solo la corporeità ma rappresentando il femminile "come discorso".¹¹⁰

La stessa artista, come riportato precedentemente, era la portavoce del gruppo *Women's Liberation Movement*, la cui attenzione principale si orientava verso la

108 *La Grande Madre...*, op. cit. p. 216.

109 H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e Femminismo*, op. cit., p. 88.

110 R. Perna, *Il potere del secondo sesso. Il corpo della donna e il culto della Dea nell'arte femminista degli anni settanta*, in *La Grande Madre...*, op. cit., p. 216.

differenza di salario per le lavoratrici donne, nonché la differenza di atteggiamento che veniva riservato loro: subordinazione e considerazione di debolezza.

I primi interventi pubblici e i primi progetti sono quindi incentrati sulla lotta femminista riguardo il lavoro. Nelle sue interviste ricorda e rimarca la partecipazione attiva al movimento, senza mai distinguere e/o scindere questi primi lavori al progetto *Post-Partum Document*, in quanto entrambi appartengono alla sfera della donna e come tale deve essere considerata in tutti gli aspetti che la vita può offrirle.

Nel 1975 realizzò l'installazione *Women and Work* insieme a Margaret Harrison e Kay Hunt in cui raccolsero il materiale necessario per evidenziare le differenze di salario e del lavoro stesso tra uomini e donne all'interno della fabbrica che produce lastre di metallo in Southwork.¹¹¹

La sua attenzione poi si rivolse al tema della maternità grazie all'esperienza vissuta in prima persona e in questo caso unisce i due aspetti: le difficoltà di una madre che è costretta a lavorare, soprattutto nella sfera artistica.

PPD unisce la soggettività femminile, la creazione artistica e l'essere madre in un unico progetto, viene citato in diversi cataloghi e scritti dedicati all'arte contemporanea, ad esempio *The Maternal in Creative Work. Integrational Discussions on Motherhood and Art*¹¹² di Elena Marchevska e Valerie Walkerdine ma anche testi di carattere filosofico-psicologico-sociale, come Griselda Pollock in *Vision and Difference. Feminism, femininity and histories of art*.¹¹³

Inoltre, il suo lavoro sarà fonte di ispirazione per le artiste future, nate nella generazione di una nuova ondata di femminismo, dove la maternità continua a essere ripresa e analizzata. Un esempio è l'artista Sarah E Webb che nel 2001 ha realizzato un'installazione dal titolo *milk and tears*, nella quale decise di ricamare il testo del poema di Anne Sexton lungo il bordo di pannolini in stoffa:

Mother,
I ate you up.

111 J. Bryan-Wilson, *Women and Work*, in "Artforum", <<https://www.artforum.com/columns/women-and-work-220069/>>, (02/10/2023).

112 E. Marchevska, V. Walkerdine, *The Maternal in Creative Work*, op. cit.

113 G. Pollock, *Vision and Difference. Feminism, femininity and histories of art*, Routledge Classics, New York, 2003;

All my need took you down like a meal.¹¹⁴

I pannolini sono gli stessi elementi utilizzati da Mary Kelly nella prima sezione come “prova” della crescita, nell’opera di Sarah Webb vengono utilizzati da una parte come dimostrazione dell’avanzare dei mesi e dell’intensificarsi del rapporto madre-figlio durante la fase di allattamento al seno, dall’altra diventano una metafora del latte (che i pannolini raccolgono dopo il flusso corporeo).

Il titolo unisce però il latte alle lacrime perché entrambi sono fluidi corporei che fuoriescono dal corpo della madre e vengono messi in relazione come “metaphors of both a mother’s inexhaustible love, but also to the pain to which she yields”.¹¹⁵

I sentimenti “dolorosi” che le madri provano durante l’allattamento vengono espressi attraverso l’idea che: “Children literally “eat” up their mothers—first stretching their taut, pre-pregnancy bellies and breasts out of shape and then leaving both looking like a deflated balloon”.¹¹⁶

Entrambe le opere sono state esposte all’interno della mostra *Maternal Metaphors. Artists/Mothers/Artwork*, curata da Myrel Chernick presso il Rochester Contemporary Art Centre nel 2004.

Il progetto dell’esposizione venne rifiutato da numerose gallerie prima di essere approvato, l’idea alla base è sempre la volontà di dare voce alle donne e diffondere i continui sentimenti di frustrazione e di isolamento della madre dopo aver dato alla luce il figlio.¹¹⁷

I bisogni e i desideri cambiano, soprattutto nell’arte, in quanto le artiste iniziano a rivivere l’esperienza della maternità per esprimere gli aspetti della nuova vita.

La svalutazione della madre equivale anche a quella della donna e viceversa, dal punto di vista della psicoanalisi, infatti, la donna vive sempre una perdita: ruolo sociale soggettività femminile, indipendenza, i propri figli quando iniziano a frequentare la scuola (istituzioni).

114 Poema *Dreaming the Breasts*, Anne Sexton.

115 J. Klein, in *Maternal Metaphors. Artists/Mothers/Artwork*, catalogo della mostra (The Rochester Contemporary Art Centre, 30 aprile – 23 maggio 2004), a cura di Myrel Chernick, Aardvark Global Publishing Company, Utah, 2004, pp. 5-21, qui p. 14.

116 Ibidem.

117 *Maternal Metaphors. Artists/Mothers/Artwork...*, op. cit., pp. 3-4.

L'eccezione di questa perdita viene fatta ricadere proprio nel momento della gravidanza perché la donna-madre ottiene uno status privilegiato, vengono riconosciute le sue abilità naturali di cura e la potenza per essere predisposta ad accogliere una nuova vita. Perde immediatamente il privilegio nello stato post-partum perché ritorna a essere una donna, adesso anche madre, senza "poteri".

Nonostante la differenza temporale delle due opere, *PPD* del 1973 e *milk and tears* del 2001, l'opera di Mary Kelly continua a essere citata ed è ancora fonte di ispirazione ogni qual volta si tocchi il tema della maternità.



Figura 3: Louise Bourgeois, *Cumul I*,
1968

Figura 4: Louise Bourgeois, *He
Disappeared into Complete
Silence* (Tavola 9), 1947

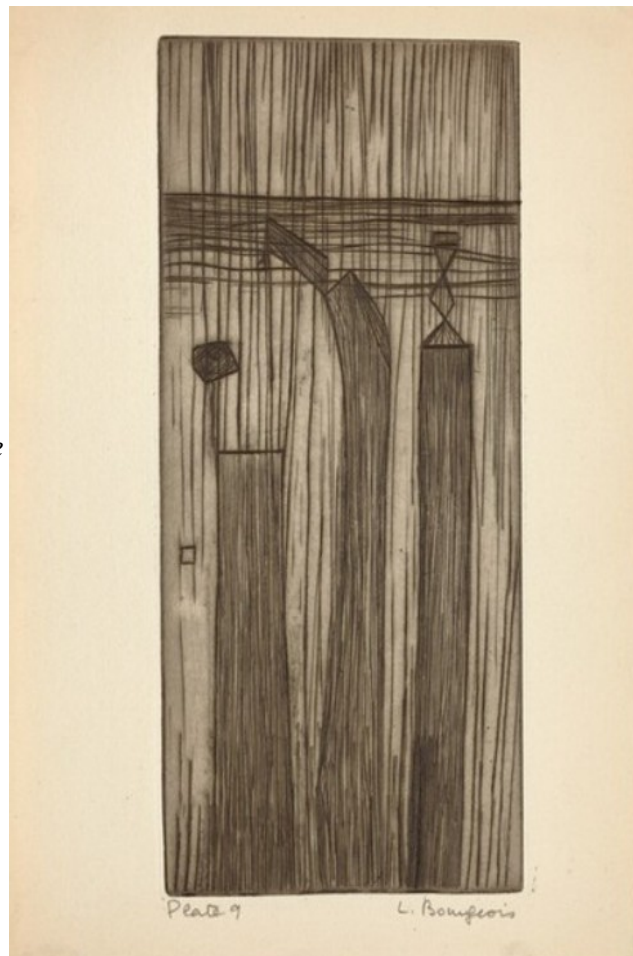




Figura 5. Louise Bourgeois, *Femme Maison*,
1946-47



Figura 6: Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994



Figura 7: Louise Bourgeois, *Maman*, 1999 (con dettaglio)



Figura 8: Mary Kelly, *Antepartum*, 1973

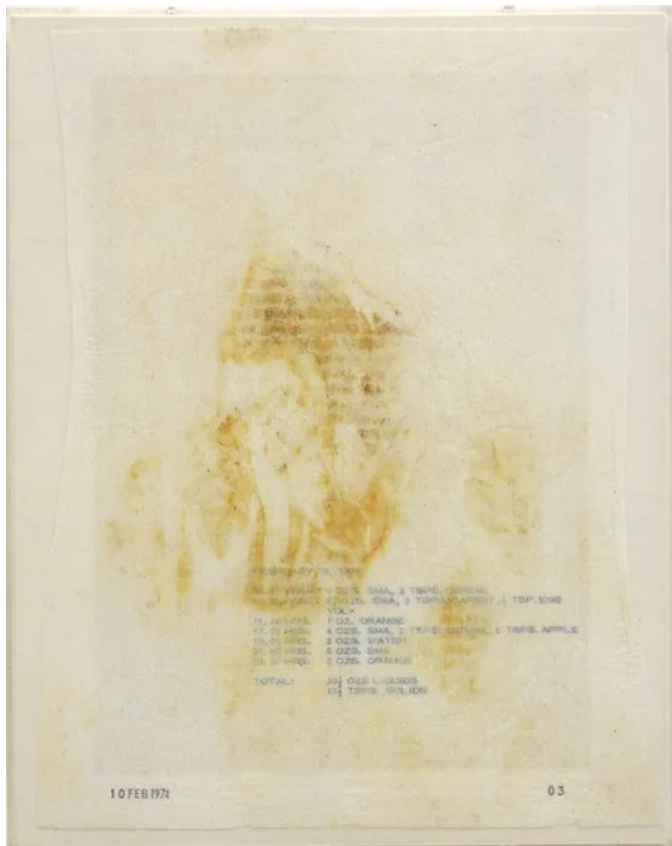


Figura 9: Mary Kelly, *Post Partum Document (Documentation I)*, 1974

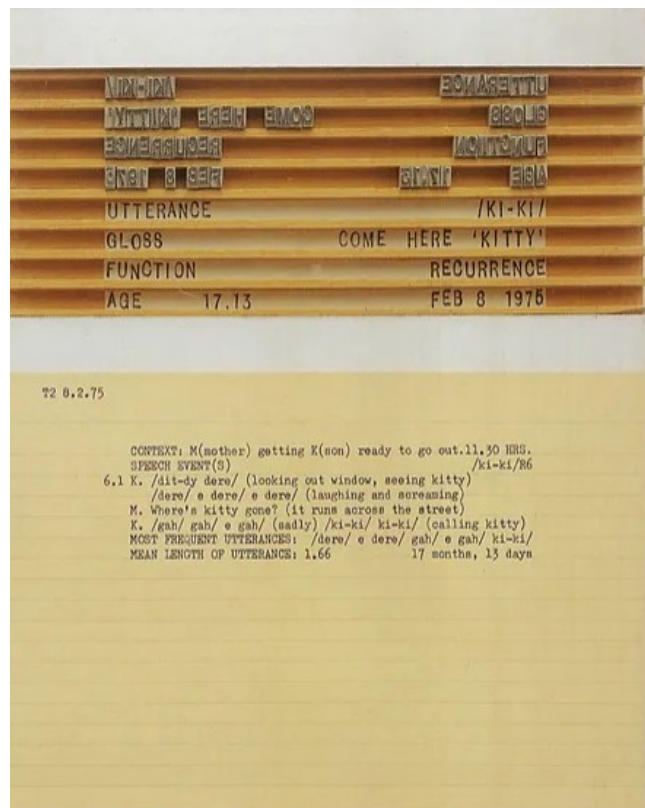


Figura 10: Mary Kelly, *Post Partum Document (Documentation II)*, 1975

CAPITOLO II

2.1 Il corpo materno nell'arte

Il capitolo appena terminato espone un quadro generale delle esperienze delineatesi dagli inizi del Novecento e, nello specifico, intorno agli anni Sessanta e Settanta; al contempo analizza nel particolare il punto di vista del mondo femminista e femminile¹¹⁸ sulla maternità con artiste e teoriche che si sono contraddistinte nell'arte e nella critica grazie all'attenzione rivolta a questa tematica. Un argomento che non si è eclissato con le evoluzioni sociali e artistiche, ma al contrario rafforzato dall'acquisizione di maggiore intensità emotiva.

Le artiste continuano a pensare alla maternità e proseguono la lotta cominciata dalle loro "madri", affermando che la donna è capace di decidere per il proprio corpo e la propria vita.

Il soggetto femminile diventa consapevole e assume un ruolo attivo per agire sul proprio destino biologico, perciò le opere realizzate in questi anni non forniscono più "immagini positive delle donne", ma si propongono di lavorare criticamente sull'esistente¹¹⁹, pertanto sulle immagini stereotipate femminili, tra cui la maternità che può essere rifiutata.

È possibile ribadire il pensiero dell'artista Marina Abramović che considera il divenire madre un disastro per la carriera artistica:

hai solo così tanta energia nel tuo corpo, e avrei dovuto dividerla. Questo, a mio parere, è il motivo per cui le donne non hanno lo stesso successo degli uomini nel mondo dell'arte. Ci sono tonnellate di donne di talento là fuori. Perché gli uomini assumono le posizioni importanti?

118 Alcune artiste non si dichiarano femministe, come Louise Bourgeois, ma operano comunque all'interno della sfera del femminile. Il termine "femminile" si riferisce in particolar modo al modo di concepire la donna, cioè il suo essere sessuata, pertanto l'affermazione all'interno della sfera socio-politica e culturale. Il termine "femminista" ingloba questa consapevolezza che le donne iniziano ad avere con i primi movimenti e le prime teoriche. Insieme si battono per tutte le questioni che subordinano la donna, tra cui la maternità. Cfr. Fasoli, A., *La differenza di Haraway: la spaccatura nel dibattito femminista*, in "Etica & Politica", XXIII, 2021, pp. 565-588.

119 H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e Femminismo*, op. cit., p. 110.

Molto semplicemente: amore, famiglia, figli – una donna non vuole sacrificare tutto questo.¹²⁰

Louise Bourgeois, con i suoi riferimenti a sua madre, Joséphine Valérie Fauriaux, continua a essere una fonte di ispirazione grazie al percorso artistico-culturale intrapreso, in cui il corpo appare come soggetto principale delle opere: dipinto e scolpito, sia in termini di avvicinamento formale alla realtà, sia in maniera metaforica.

Pochi anni dopo gli esordi della Bourgeois, anche Mary Kelly interpretò la maternità nella sua arte, focalizzando la sua attenzione sugli aspetti psicologici di tale esperienza.

Ad esempio, nel progetto *Post Partum Document* (1973-79) non compare alcuna rappresentazione figurativa del corpo materno, seppure la sua specificità e il suo linguaggio vengano continuamente evocati e richiamati attraverso elementi testuali e grafici. L'artista, infatti, sostiene che:

aver esibito o esposto il corpo (e continuare in questa direzione) abbia rappresentato soltanto l'incrementare la medesima modalità di uno sguardo tradizionale (maschile) sul corpo femminile, con in più la riproposizione di un feticismo sia del corpo che della visione.¹²¹

L'artista decise di adottare l'utilizzo dei cosiddetti "oggetti parziali", introdotti dalla psicoanalista Melanie Klein in relazione agli studi comportamentali del neonato nei confronti della propria madre¹²².

L'oggetto "parziale" per eccellenza individuato dalla Klein è il seno, in quanto nei primi anni di vita del bambino esso diventa l'immagine intera della figura materna. La critica e studiosa Rosalind Krauss¹²³ amplia tale concetto per spiegare come

120 S. Kippenberger, *Intervista a Marina Abramovic: A 70 anni bisogna smetterla con le stronzate*, in "Tagesspiegel", novembre 2016, <<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/mit-70-muss-manden-bullshit-reduzieren-4892326.html>> (25/11/2023).

121 C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo...*, op. cit., p. 34. Si confronti anche N. Loveless, M. Kelly, *Feminist intergenerational inheritance. A conversation*, in *The Maternal in Creative Work...*, op. Cit., pp. 13-25.

122 M. Klein, *La psicoanalisi dei bambini*, Giunti Editore, Firenze, 2014.

123 Cfr. *La forma della seduzione...*, op. cit., p. 36.

diversi oggetti acquisiscano un valore simbolico connesso con il corpo. Essi vengono definiti come:

oggetti che non si distaccano dalla matrice più ampia del corpo materno se non per produrre scenari più complessi delle posizioni paranoide e depressiva secondo cui il neonato realizza contemporaneamente il suo desiderio della figura globale della madre, a cui questi diversi organi rimandano, e la sua rabbia contro di lei.¹²⁴

Mary Kelly nel suo progetto non si rifà direttamente agli oggetti “parziali” principali, quali il seno o la vagina, bensì utilizza oggetti che evocano tutti i collegamenti simbolici espressi dalle due studiose sopracitate, come i pannolini che diventano metafora del nutrimento da parte della madre, dato che avviene proprio attraverso il seno nei primi mesi di vita.

Il corpo però è sempre stato uno dei soggetti più rappresentati e apprezzati nella storia dell’arte, come ad esempio nel passato, dove per diventare un buon maestro era fondamentale partecipare alle lezioni di nudo, in cui l’anatomia veniva studiata e verificata completamente nella realtà.

È solo durante la seconda metà del Novecento che il corpo inizia a essere associato a nuove pratiche e diventa il soggetto-oggetto principale preferito dagli artisti (*Body Art, performance, installazioni...*). Contemporaneamente alla definizione del nuovo modo di fare arte, le artiste rivendicano le loro posizioni e la loro femminilità viene esposta al pubblico in maniera differente rispetto a ciò che era abituato a contemplare: dalla passività e dalla resa della donna come oggetto attraente e seducente, capace di suscitare soltanto desideri voyeuristici e sessuali nello spettatore maschile, si giunge al voler essere presente in carne e ossa di fronte al pubblico, decidendo in maniera autonoma se sedurlo o tenerlo a distanza, spesso con l’uso della violenza.¹²⁵

Le artiste si servono del corpo come strumento per rivendicare gli stereotipi di genere subiti fino a quel momento; molto spesso scelgono di auto rappresentarsi,

124 R. Krauss, *Oggetto parziale*, in Yve-Alain Bois, Rosalind Krauss, Mondadori, Milano, 2003, pp. 148-157, qui p. 152.

125 Cfr. C. Subrizi, *Azioni che cambiano il mondo*, op. cit. pp. 17-18.

fotografarsi e/o compiere performance il cui scopo principale è quello di attrarre l'attenzione con fare scandaloso. Solo in questo modo avrebbero acquisito una posizione nell'arte oltre che nella società.

I cambiamenti artistici seguono l'andamento dei movimenti femministi e proprio gli anni Sessanta e Settanta portano con sé azioni più violente, mettendo a rischio il corpo attraverso il dolore, sia auto inflitto che provocato dalla stessa persona che osserva. Ne è un esempio l'atto performativo di Yoko Ono intitolato *Cut Piece* (1964), in cui lasciò una forbice di fronte a sé e attese che il pubblico si avvicinasse per compiere tagli sui suoi vestiti, sfidando la consapevolezza dello spettatore di fronte all'oggetto artistico reale, identificato con l'artista.¹²⁶

Dopo questi anni, determinati da un sentimento di rabbia, le artiste iniziarono a rivolgere la loro attenzione verso rappresentazioni di sé stesse nei ruoli di casalinga o madre, utilizzando la "quotidianità come provocazione".¹²⁷

Fotografie di donne all'interno delle loro abitazioni impegnate a cucinare, come Martha Rosler con la performance *Semiotics of the Kitchen* (1975), in cui elenca l'alfabeto utilizzando oggetti che appartengono alla sfera femminile secondo la società e costringono la donna a una schiavitù domestica.¹²⁸

Oppure video-performance in cui il corpo viene modificato per rispecchiare i canoni estetici imposti sempre dalla sfera maschile. L'artista Orlan con *Omniprésence* (1993) realizzò una performance trasmessa in contemporaneo a New York, Parigi e Toronto in cui si sottopose a interventi chirurgici per modificare la sua immagine secondo modelli artistici del passato, ad esempio la Venere dipinta da Botticelli o la Monna Lisa per "rivendicare la propria unicità, la propria capacità decisionale".¹²⁹

Iniziarono a essere frequenti anche le immagini di donne incinte e del loro corpo messo a nudo per focalizzare l'attenzione sulle trasformazioni causate dalla gravidanza, momento di massima felicità ma anche di paura e disprezzo.

126 Cfr. H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e Femminismo*, op. cit., p. 60. Si confronti anche G. Lacedra, *Yoko Ono. La bambina dell'oceano diventa una performer*, in "Meer Arte", giugno 2014, <<https://www.meer.com/it/9556-yoko-ono>> (16/01/2024).

127 *Io, Lei, L'altra...*, op. cit., p. 114.

128 Cfr. Ivi, p. 87

129 F. Fontana, *Uno non è mai ciò che ha: la chirurgia barocca di Orlan*, in "Inanimanti", 23 giugno 2015, <<https://inanimanti.com/2015/06/23/chirurgia-orlan/>>, (31/01/2024).

Le immagini tradizionali vennero decostruite e rapportate all'aspetto reale del femminile, di cui solo le donne detengono le capacità di esprimere in maniera soggettiva oltre che oggettiva.

Tutti questi cambiamenti cominciarono ad avere una enorme risonanza all'interno dell'arte, estendendosi anche a un pubblico universale, non solo ai soggetti femminili o ai gruppi emergenti.

Lo scatto realizzato dalla fotografa statunitense Annie Leibovitz nel 1991 e apparso nella copertina della rivista *Vanity Fair* nella pubblicazione del mese di agosto può esserne considerata la prova, perché mostra l'immagine di una donna completamente nuda e incinta, facendo apparire la gravidanza come il soggetto principale della fotografia. La donna però copre e nasconde le zone erotiche con le mani, sollevando il ventre pronunciato, in quanto la liberazione del corpo dai giudizi sociali era ancora motivo di lotta femminista.¹³⁰

La donna protagonista di questo famoso scatto è l'attrice Demi Moore, nominata anche nel testo che accompagna l'immagine, ovvero *More Demi Moore* (Fig. 11) scritto da Nancy Collins, in cui è presente un gioco di parole con il suo cognome. Il titolo può essere considerato sia una affermazione che un invito, con lo scopo di proseguire la liberazione delle donne nell'ambito materno.

L'immagine provocò un forte scandalo perché l'attrice qui è incinta in un periodo in cui la gravidanza e la maternità continuavano a essere un tabù e faceva fatica a essere accettata dal mondo maschile e maschilista.¹³¹ Infatti, "the picture was by no means pornographic; its only crime being that it portrayed attractive woman late in the gestation period".¹³²

Nonostante ciò, artiste e studiose durante questi anni si impegnano a cambiare le visioni stereotipate, cercando di trasmettere e rendere comprensibile l'esperienza della maternità. Nel 2000 Sandra Matthews e Laura Wexler pubblicano *Pregnant*

130 Cfr. I. Losapio, *La foto di Demi Moore con il pancione che fece scandalo nel 1991 e oggi è normale*, in "Roba da Donne", agosto 2023, <<https://news.robadaadonne.it/la-foto-di-demi-moore-con-il-pancione-1991/>> (08/12/2021).

131 Cfr. L. Wexler (2011), *More Pregnant Pictures*, in *Photography and Culture*, vol. 4, pp. 309-320, <<https://doi.org/10.2752/175145211X13068409556763>> (23/01/2024).

132 S. R. Martin, *An Investigation into imagery of the pregnant female figure and the reason for the disregard thereof in western contemporary fine art*, 1997, p. 6.

*Pictures*¹³³ in cui raccolgono numerose immagini di donne incinte, proprio per dimostrare come il discorso artistico sia al centro di questo dibattito.

La stessa attrice afferma: “I want to see great change take place for women, and I want to be part of the solution”.¹³⁴

La copertina divenne da un lato una dichiarazione femminista, dall’altro la tipologia dello scatto entrò a far parte della fotografia di moda, in cui diverse celebrità importanti iniziarono a mostrarsi di fronte al dispositivo con il loro corpo gravido con totale libertà, sentendosi a proprio agio.¹³⁵

Inoltre l’immagine di Demi Moore viene considerata come uno statuto femminista, in quanto le fotografie pubblicate all’interno di riviste come *Vanity Fair* rendevano desiderabile l’oggetto proposto con lo scopo di suscitare curiosità nel consumatore e arrivare all’acquisto finale.¹³⁶ In questo caso la decisione di pubblicare sulla copertina la fotografia di una donna incinta che ricambia lo sguardo del pubblico rivendica la proprietà del corpo e “persuade us that Demi Moore when pregnant is still desirable”.¹³⁷

Il progresso apportato da questa iconografia è da riconoscersi fondamentale, dato che le donne in quanto soggetti femminili iniziarono a condividere e supportare le proposte di rivendicazioni dapprima condotte dalle artiste, filosofe e teoriche (oramai madri di questi pensieri). È però da considerare come queste fotografie siano state realizzate con lo scopo in particolare di documentare la maternità, anche con valori e scopi affettivi, mnemonici.

133 S. Matthews, L. Wexler, *Pregnant Pictures*, Routledge, Londra, 2000.

134 L. Wexler (2011), *More Pregnant Pictures...*, op. cit., p. 309.

135 Nel 2017 Beyoncé si fece fotografare dall’artista Awol Erizku semi nuda per annunciare la gravidanza di due gemelli. Le pose idilliache e sensuali si legano al mondo artistico grazie alle pose che si riferiscono al passato (*Paolina Borghese* di Canova, 1804-1808; *La nascita di Venere* di Botticelli, 1485). Con la nascita dei figli la cantante proseguì nella sua documentazione artistica, facendosi riprendere insieme ai neonati in una posa assomigliante alla Madonna con il proprio Bambino, amorevole e dolce. Cfr. M. Manfredi, *Beyoncé, l’album di gravidanza di una Venere nera moderna*, in “Vogue”, febbraio 2017, <https://beauty.vogue.it/notizie/eventi/2017/02/03/beyonce-lalbum-gravidanza-venere-nera-moderna/?refresh_ce=> (24/01/2024).

136 B. Dickson, *Reading Maternity Materially. The Case of Demi Moore*, in *Rhetorical Bodies*, a cura di J. Selzer, S. Crowley, The University of Wisconsin Press, Wisconsin, 1999, pp. 297-313, qui p. 299.

137 Ivi, p. 300.

Pertanto, elementi come la scena ricreata sullo sfondo nel caso di personaggi famosi, la posa o lo sguardo sensuale di Demi Moore sono stati studiati precedentemente allo scatto. Ciò equivale a una rappresentazione veritiera e al contempo fittizia della maternità. Il corpo della donna qui continua a essere perfetto, attraente e seduttivo (in quanto nudo), fondamenti per cui le artiste contemporanee si stavano battendo. La loro volontà era portare nella scena artistica, nonché nella vita reale, la rappresentazione del corpo femminile in tutte le sue sfaccettature e, soprattutto con la maternità, avvalersi delle trasformazioni.

2.1 Il corpo si trasforma: la vera rappresentazione della gravidanza

Basically three main things are happening during pregnancy: 1) Something is growing in the body, 2) Our bodies change physically both to make this growing possible and as a result of this growth, and 3) We go through all kinds of psychological and emotional changes during this time.¹³⁸
(*Women and Their Bodies*)

La maternità come evento femminile continua a essere analizzato e trasformato in soggetto principale all'interno delle opere di artiste contemporanee. Negli anni Ottanta e Novanta il femminismo è oramai un movimento consolidato, acquisisce sempre più forza e i dibattiti vengono integrati da ulteriori problematiche che affliggono la donna. In questi anni l'impegno si rivolge verso le disuguaglianze etniche, ad esempio nei Paesi non occidentali dove le donne e la loro segregazione è maggiore, e le molestie sessuali rivolte sul corpo femminile.¹³⁹ Non manca l'attenzione rivolta alla maternità, ancora troppo sottovalutata dal punto di vista socioculturale.

Il corpo continua quindi a essere il mezzo più potente con cui diffondere pensieri e rivendicare esperienze appartenenti alla sfera del femminile, proseguendo sulla base dei discorsi critici delineati negli anni Settanta. La liberazione è l'obiettivo

¹³⁸ Boston Women's Health Collective, *Women and their Bodies: A course*, (digitale), 1970, p. 111, <<https://guides.library.harvard.edu/c.php?g=310923&p=2081806>>, (12/12/2023).

¹³⁹ Cfr. H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e femminismo*, op. cit. p. 134.

principale, così come scriveva Carla Lonzi nel suo diario elaborato tra il 1972 e il 1977, intitolato *Taci, anzi parla: Diario di una femminista*:

per la donna non c'è che una soluzione: liberarsi. In ogni altro stadio essa sarà o paralizzata dalla castrazione o cercherà la sua completezza, a similitudine dell'uomo, in un prodotto. [...]. L'uomo si identifica nel pene (fallo); la donna, finalmente liberata, si identifica in se stessa.¹⁴⁰

La liberazione imposta dalla Lonzi non solo ha a che fare con il soggetto-donna rispetto al soggetto-uomo, ma comprende anche la maternità. Liberarsi dal proprio destino biologico che vuole a tutti i costi che la donna diventi una madre, molto spesso vissuto come una sofferenza.

Harald Szeemann nelle due mostre della trilogia *Le Macchine Celibi* e *La Mamma* (1975) aveva già compreso ed esposto il comportamento ostile delle artiste nei confronti di questa tematica.

Ad esempio, *L'Angelo Sterminatore* (1931) dipinto votivo di Meret Oppenheim (1913-1985) conferisce proprio una visione cruenta della maternità: la donna-angelo sorregge a malapena il figlio esanime e decapitato da lei stessa, dalla cui testa cola il sangue. La madre ha appena compiuto questo gesto estremo come simbolo di lotta nei confronti della società dominante. L'artista, infatti, si scaglia contro il ruolo predeterminato della donna, cioè l'essere prima una moglie e poi una madre. Considera la sua opera un "amuleto contro la fertilità"¹⁴¹ e in una lettera indirizzata allo stesso Szeemann spiega che "ha a che fare con la magia nera, in un tempo in cui la pillola non esisteva. Altrimenti non sarebbe necessario realizzarlo".¹⁴²

Al contrario degli Stati Uniti, dove le attiviste iniziarono a muovere i primi passi già all'inizio del Novecento, in Italia solamente il 10 marzo 1971 è stata approvata la contraccezione legale, dando così alle donne la possibilità di scegliere autonomamente se accogliere o rifiutare la maternità nella loro vita.¹⁴³

140 C. Lonzi, *Taci, anzi parla: Diario di una femminista*, Et. Al. Edizioni, Milano, 2010, p. 713.

141 P. Rigolo, *La Mamma. Una mostra di Harald Szeemann mai realizzata*, Johan & Levi Editore, Milano, 2014, p. 12.

142 Ibidem.

143 Cfr. S. Sirianni, *50 anni di contraccezione legale: il 10 marzo 1971 la maternità diventò una scelta*, in "Io Donna", 5 marzo 2021,

<<https://www.iodonna.it/attualita/costume-e-societa/2021/03/05/50-anni-di-contraccezione-legale-il-10-marzo-1971-la-maternita-divento-una-scelta/>>, (26/11/2023).

La maternità, quindi, viene interpretata come un impedimento, una costrizione entro cui evitare che la donna si esprima come soggetto autonomo.

Di questi anni si ricordano anche i testi di carattere sociologico, poi ripresi all'interno del mondo artistico perché affini alle pratiche fino a ora citate, come quello scritto da Adrienne Rich intitolato *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution* (1976) e Dorothy Dinnerstein con *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangement and Human Malaise* (1977)¹⁴⁴.

Adrienne Rich individua due tipologie di maternità: la prima si lega alla funzione biologica delle donne, costantemente messa in risalto, motivo di imposizione alla procreazione e all'attenzione dei figli; la seconda si lega all'istituzione della maternità, fondata dal mondo maschile per controllare tale esperienza.

La visione delle donne, sia artiste che studiose, iniziò quindi a cambiare, ragionando sui concetti di libertà, soprattutto come soggetti politici.¹⁴⁵

La sua analisi prosegue attraverso l'idea che:

La giovane donna del nostro secolo, che ha studiato, che forse ha osservato la vita della propria madre, o cerca di vivere come essere autonomo in una società che insiste nel vederla soprattutto come mezzo di riproduzione, ritiene con buone ragioni di essere di fronte un aut-aut: maternità o individualità, maternità o creatività, maternità o libertà.¹⁴⁶

Dorothy Dinnerstein invece nel suo testo propone il metodo *dual-parenting*: l'accudimento dei figli non avviene più solo attraverso la figura della madre, prevede invece la figura costante del padre, in modo tale da ribaltare i ruoli tratteggiati precedentemente.¹⁴⁷

La rivendicazione della libertà come unica soluzione per il divenire femminile viene continuamente inseguita dalle attiviste che si impegnano a ristabilire dignità alla

144 D. Dinnerstein, *The Mermaid and The Minotaur. Sexual Arrangement and Human Malaise*, Harper Colophon Books, New York, 1977.

145 A. Rich, *Of Woman Born...*, op. cit., p. 8.

146 A. Rich, A., *Nato di donna. Cosa significa per gli uomini essere nati da un corpo di donna*, tr. it. I ed. di M. T. Marengo, Garzanti Editore, 1977, Milano, p. 167.

147 Cfr. L. D'Inca (2013), "Soggetti Nomadi". *Identità artistiche e di genere negli anni Novanta*, [Tesi di laurea magistrale, Università Ca' Foscari, Venezia]. Dspace, <<http://dspace.unive.it/handle/10579/3642>> (19/11/2023).

donna. Durante la seconda metà degli anni Ottanta negli Stati Uniti si delineò un nuovo movimento femminista, dal carattere forte e aggressivo. La forza diventa il loro metodo di ribellione per combattere le disuguaglianze di genere. Il gruppo stesso si descrive in questo modo:

Siamo le ragazze della guerra, ragazze in lotta, ragazze cattive. Noi, le Riot Grrrls che siamo state perseguitate, molestate e represses dalla Grande Madre per tutta la nostra vita; noi che abbiamo dovuto scrollarci la Grande Madre di dosso e cacciarla dai recessi oscuri della nostra psiche: noi abbiamo una storia diversa da raccontare.¹⁴⁸

La maternità non desiderata o vissuta quasi come una costrizione è un sentimento condiviso dalle artiste che lavorano sulla scena culturale dai primi anni Ottanta fino a raggiungere il nuovo secolo. Le rivendicazioni più intense, l'organizzazione di mostre dedicate solamente alle donne e la scrittura di testi critici che riguardano il soggetto femminile in quanto tale, dipendono soprattutto da esperienze al di fuori dell'Italia, le cui artiste rimasero invece più "silenziose" e nascoste. Infatti, "a differenza di altri Paesi, sono solo da pochi anni diventate oggetto di interesse della storia dell'arte".¹⁴⁹

Nonostante ciò, è possibile menzionare alcune donne attive nel campo della militanza femminista italiana, come la sopracitata Carla Lonzi o Carla Accardi, e alcuni movimenti legati alle rivendicazioni (*Movimento della liberazione della donna*), tra cui il *Gruppo Femminista Immagine* di Varese.

Si tratta di un movimento fondato negli anni Settanta da Milli Gandini e Mariuccia Secol, a cui poi si aggiunsero altre artiste che condividevano i medesimi concetti. La carriera artistica del gruppo però acquisì una risonanza maggiore solo nel 1978, grazie all'invito per la partecipazione alla Biennale di Venezia.

Per l'occasione decisero di presentare opere che si rifacevano alle richieste delle voci femminili di quegli anni, ovverossia il salario uguale per le donne, il riconoscimento del lavoro domestico e la ribellione contro la segregazione della donna all'interno

148 R. Braidotti, *La bellezza dissonante*, articolo online, 16 agosto 2011, <https://issuu.com/rosibraidotti/docs/lbd_20110817_063727> (16/12/2023).

149 Cfr. M. Seravalli, *Arte e Femminismo...*, op. cit., p. 9.

delle mura di casa. Infatti, “alla base delle riunioni c’era l’analisi dei comportamenti, dei tabù e di tutto il peso della cultura patriarcale”¹⁵⁰.

Le artiste indirizzarono le loro attività anche attorno alla tematica della maternità, stilando un manifesto politico intitolato *La Mamma è uscita*. Il titolo venne poi ripreso per la mostra organizzata dal gruppo nel marzo 1980 a Varese, luogo di provenienza.

Il progetto presentato alla Biennale è intitolato *Dalla creatività femminile come maternità-natura al controllo (controruolo) della natura* e riguarda proprio l’essere una madre; al centro dello spazio espositivo venne posizionata una vasca di cinque centimetri realizzata con materiale plastico e riempita quasi completamente d’acqua. Il rimando qui è esplicito: l’acqua materna è necessaria alla protezione del bambino e alla sua crescita all’interno del grembo, diviene metafora della potenza generatrice che sola la donna detiene, in quanto “per l’umanità primitiva il segno più impressionante della forza creatrice è stato la nascita, avvenimento quasi miracoloso e legato per analogia alla crescita della vegetazione terrestre”.¹⁵¹

La connessione con la natura viene messa in rilievo anche dal titolo della totale installazione: la donna è potente grazie al suo destino biologico, motivo per cui è fondamentale per la vita del pianeta, così come lo è la vegetazione.

La maternità interpretata dal *Gruppo Immagine* non intende conferire una rappresentazione ideale di questa esperienza, anzi viene negata completamente con il fine di ristabilire il vero ruolo della madre all’interno della società. Il rifiuto è un gesto di forza perché il desiderio di maternità esiste comunque per le donne; le stesse artiste del gruppo sono madri, ma intendono pronunciarsi in maniera negativa, scagliandosi contro la società patriarcale imperante che permette alla donna di rifiutare la maternità solo se “aggiunge di essere nevrotica, anormale, di odiare i bambini e di essere “inadatta””.¹⁵²

150 M. Gandini, M. Secol, *La mamma è uscita. Una storia di arte e femminismo*, DeriveApprodi Srl, Roma, 2021, p. 21.

151 Ivi, p. 69.

152 Ivi, p. 71.

La vasca che simboleggia il grembo materno diventa anche metafora di capacità creativa, non riconosciuta alle donne, soprattutto se sono delle madri perché costrette a svolgere soltanto questo “lavoro” naturale.¹⁵³

Clemen (Clementina) Parrocchetti (1956) è una artista appartenente al *Gruppo Immagine* di Varese, al quale diede il suo contributo attraverso una ricerca artistica e interiore; in occasione della Biennale del 1978 decise di presentare l'opera *Urlo verso la speranza*: utilizza materiali appartenenti alla sfera dell'artigianato, minimizzato dall'arte “maschile” perché relazionato al lavoro domestico delle donne. La Parrocchetti quindi decise di reagire in maniera attiva, in quanto:

la rabbia dell'emarginazione, accumulata da anni, è servita a far scaturire in me la molla di una ricerca più analitica, minuta, serrata che mi ha liberata di molta parte della cultura maschile, da cui ero soffocata finora e dalla sofferenza dell'emarginazione.¹⁵⁴

Le opere realizzate dalle artiste del *Gruppo Immagine* vengono spesso citate per esaminare l'evoluzione culturale e sociale in Italia. Proprio perché le voci delle donne italiane erano minori rispetto al resto del mondo occidentale, oppure le loro opere, sia artistiche che teoriche, non vedevano un riconoscimento immediato nel pubblico, Milli Gandini e Mariuccia Secol cercarono di superare il concetto di inferiorità stabilito definito nei confronti della situazione italiana.

Le loro ricerche riguardo la condizione femminile vengono però espresse con performance, collage o installazioni attraverso una forma metaforica, perciò il riferimento diretto del corpo viene meno.

Al contrario, il ritratto e l'autoritratto realizzato da artiste donne è diventato uno degli strumenti più potenti per affermare la propria identità. Oltre alla nudità del corpo femminile, ai riferimenti continui delle zone erotiche, al sangue mestruale, le artiste focalizzano la loro attenzione sul corpo materno per parlare “about how it feels to be pregnant and describes what is happening to and within our bodies”.¹⁵⁵

153 Ivi, p. 79.

154 C. Iaquina, *Sovvertire il domestico. Femminismo e mitologia del femminile nell'arte di Clemen Parrocchetti*, Palinsesto Editore, Latina, 2019, p. 65.

155 Boston Women's Health Collective, *Women and their bodies...*, op. cit., p. 108, <<https://guides.library.harvard.edu/c.php?g=310923&p=2081806>>, (12/12/2023).

La donna incinta molto spesso non viene accettata con naturalezza, anzi viene vissuta come “motivo di «ansia culturale»”.¹⁵⁶ il grembo materno diventa matrice di desideri e paure. Da una parte la donna diviene affascinante perché le viene attribuito un potere magico e divino, al quale non si riuscirà mai ad avere una risposta esaustiva; dall'altra diviene spaventosa poiché il potere di generare la vita è strettamente collegato alla morte, fine comune a tutti gli umani, di cui la donna ne diviene portatrice.

2.2 Il corpo materno come trappola

Tra le artiste che hanno portato la rappresentazione della maternità in relazione al corpo femminile, si ricorda Rineke Dijkstra¹⁵⁷, fotografa olandese classe '59, il cui stile è basato sulla serie di ritratti che l'hanno portata a essere riconosciuta internazionalmente e a ricevere diversi premi, tra cui il *Citibank Private Bank Photography Prize* (1999) e l'*Hasselblad Award* nel 2017.

Charlotte Cotton nel saggio *The Photography as Contemporary Art* (2004) espone le pratiche artistiche contemporanee all'interno dell'ambito fotografico. Il terzo capitolo è intitolato “Impassibilità”, nel quale analizza lo stile fotografico predominante degli anni Novanta ed è possibile approfondire il lavoro della Dijkstra. Infatti, in questa sezione rientrano immagini i cui soggetti emanano empatia e in cui le emozioni sono palpabili, nonostante l'artista scatti una fotografia semplice, senza l'obiettivo di accentuare determinate sensazioni da trasmettere al pubblico. La stessa Cotton elenca le caratteristiche principali di: “queste fotografie così ben realizzate

156 C. Tinonin, Il corpo della madre, in “Il Giornale delle Fondazioni”, 14 febbraio 2016, <<http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/il-corpo-della-madre>>, (23/12/2023). Chiara Tinonin si riferisce alle parole utilizzate dalle autrici Sandra Matthews e Laura Wexler in *Pregnant Pictures* (2000).

157 Cfr. S. Simoni, *Nel nome della madre. Breve storia per immagini*, in *Ambiguo materno*, a cura di P. Nobili, P. M. Patuelli, Fernandel, Ravenna 2017, pp. 65-110, qui p. 98.

dal punto di vista tecnico, così immacolate nel loro aspetto, ricche di informazioni visive e dalla presenza impotente”.¹⁵⁸

È così che la serie *Mothers* (1994) rientra all’interno di questa sfera artistica, così come quasi l’intero reportage fotografico condotto dalla Dijkstra. Le tre fotografie ritraggono tre donne differenti: Julie (Fig. 12), Tecla (Fig. 13) e Saskia (Fig. 14), catturate dal dispositivo rispettivamente un’ora, un giorno e una settimana dopo la nascita dei loro figli. Le nuove madri vengono colte nella loro intimità attraverso “the surfaces of skin and the pregnant or maternal body”.¹⁵⁹

Rineke Dijkstra per tutti i suoi ritratti non studia la scena artistica in precedenza, nella serie *Mothers* infatti le donne si trovano in piedi al centro contro una parete bianca della loro casa.¹⁶⁰ L’uniformità delle immagini e la frontalità sono ulteriori caratteristiche delle immagini dell’artista (insieme predilige anche la posizione a tre quarti), i volti sono quindi diretti e fissi verso la camera, nonché lo spettatore, determinando una connessione sentimentale che permette di scrutare le emozioni di dolore, felicità e orgoglio nei loro occhi.

La critica e scrittrice Sally O’Reilly nel saggio *The Body in Contemporary Art*¹⁶¹, nel quale analizza le nuove forme di espressione corporea a partire dalla seconda metà del Novecento, descrive le opere di Rineke Dijkstra e in particolare riguardo la serie *Mothers* sostiene che “la figura umana non può fare a meno di trasmettere emozioni. Anche se i suoi soggetti tentano di assumere pose formali [...], sul loro volto si rinvergono tracce della tensione”.¹⁶²

L’artista nel suo lavoro è spinta dalla volontà di scoprire “what is left of the mask behind which every person hides, after physical exhaustion, after an intense experience?”.¹⁶³

158 C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, tr. it. IV ed. (2020) di M. Viridis, S. Bourlot, Einaudi Editore, Torino, 2021, p. 85.

159 A. Dean, *Intimacy at Work: Nan Goldin and Rineke Dijkstra*, in *History of Photography*, 39:2, 1 giugno 2015, pp. 177-193, qui p. 178, <<https://doi.org/10.1080/03087298.2015.1038109>>, (31/01/2024).

160 Cfr. E. E. Dunn, *Rites of Passage: Rineke Dijkstra’s New Mothers and Bullfighters Photographs* [Tesi di Laurea], University of Georgia, 2014, p. 3 <<https://exploro.libs.uga.edu/esploro/outputs/9949334670202959>>, (12/12/2023).

161 Cfr. S. O’Reilly, *The Body in Contemporary Art*, Thames & Hudson, New York, 2009.

162 S. O’Reilly, *Il corpo nell’arte contemporanea*, tr. it. I ed. (2009) di E. Sala, Einaudi, Torino, 2011, p. 24.

Il punto di partenza è un particolare evento che Rineke Dijkstra considera carico di intensità emotiva e come tale deve essere catturato; nella serie delle madri è il corpo dopo il parto, perciò la nuova creatura messa al mondo, oppure nella serie fotografica dei toreri (*Los Toreros*, 1994, Portogallo) ritrae i giovani subito dopo la corrida.

La vulnerabilità è il cardine delle sue opere¹⁶⁴, in quanto si viene a creare una profonda connessione con il soggetto rappresentato. Lo stesso concetto del corpo materno vulnerabile viene espresso anche da Adrienne Rich all'interno del suo saggio: "Women are powerfully and vulnerably attuned to both "inner" and "outer" because for us the two are continuous, not polar".¹⁶⁵

Infatti, le immagini di Julie, Tecla e Saskia si concentrano sul corpo trasformato, non è più come quello precedente alla gravidanza; Rineke Dijkstra ritrae la consapevolezza delle madri di portare il peso del cambiamento sia corporeo che interiore.

Julie viene immortalata un'ora dopo il parto: il suo volto, seppur esausto, è sorridente, la parte superiore del corpo è nascosta dal neonato appoggiato dolcemente, mentre nella parte inferiore indossa solo le mutandine-assorbente che le donne possono indossare dopo questa esperienza.¹⁶⁶ "The fact that Julie is made to stand one hour afterbirth shows Dijkstra's interest in aestheticising the postpartum state".¹⁶⁷

Tecla e Saskia invece vengono ritratte un giorno e una settimana dopo il parto, il loro volto risulta differente rispetto a quello di Julie, si evince maggiormente la fatica provocata dall'accudimento e al contempo si osserva un corpo ancora trasformato e nuovo per la donna. Nella fotografia "*Tecla*" si può riscontrare un rivolo di sangue che cola dalla gamba sinistra, oltre che il ventre ancora pronunciato dalla gravidanza.

163 H. Visser, R. Dijkstra, *Rineke Dijkstra: Portraits*, catalogo di mostra (Parigi, Jeu de Paume, Winterthur, Fotomuseum Winterthur, Barcellona, Fundació La Caixa d'Estalvis i Pensions de Barcelona, Amsterdam, Stedelijk Museum CS, 2004-2006), New York, 2004, p. 9.

164 Cfr. M. Rosen, *The Elegant Vulnerability of Rineke Dijkstra's Portraits*, in "feature shoot", 23 giugno 2018, <<https://www.featureshoot.com/2018/07/the-elegant-vulnerability-of-rineke-dijkstras-portraits/>>, (25/11/2024).

165 A Rich, *Of Woman Born...*, op. cit., p. 63.

166 Descrizione dell'opera all'interno del sito della Tate di Londra, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-julie-den-haag-netherlands-february-29-1994-p78097>>, (01/02/2024).

167 A. Dean, *Intimacy at Work...*, op. cit., p. 189.

Saskia porta con sé ancora la cicatrice del parto cesareo, segno che rimarrà impresso sul suo corpo per sempre.¹⁶⁸

Tutte tre le madri “tengono i loro neonati girati lontano dalla telecamera, premuti protettivamente contro i loro corpi”.¹⁶⁹

Charlotte Cotton spiega il modo in cui “queste fotografie visualizzano il profondo cambiamento nella relazione delle donne con il loro corpo e l’istintiva protezione che dimostrano nei confronti dei loro neonati”.¹⁷⁰ Tale pensiero è condiviso dall’intera generazione di artiste e teoriche che portano al centro delle pratiche contemporanee il focus sul corpo femminile in tutti i suoi momenti importanti. In relazione al corpo materno la visione non è sempre accompagnata da sentimenti allegri, anzi il nuovo modo di essere e di mostrarsi agli altri viene vissuto come una trappola. Infatti:

In the context of postpartum photographs, the woman’s segregation from the father of the child also highlights the isolation of the woman within the experience of pregnancy and labour, rather than simply the remoteness of the middle-class mother from the rest of society.¹⁷¹

Le donne, quindi, vivono l’esperienza della maternità sole e per la società in cui vivono devono mostrarsi sempre al meglio, soprattutto dal punto di vista estetico. Per questo motivo il corpo nudo delle fotografie della Dijkstra diventa “a kind of uniform. It becomes their battle dress, factual and depersonalised, pushing the viewer to compare the intimate details of their bodies in a fairly detached way”.¹⁷²

Rineke Dijkstra, nello stesso anno della serie *Mothers* (1994), realizzò due fotografie, intitolate *Tia*: la prima scattata subito dopo la nascita del figlio della donna, la seconda cinque mesi dopo. Rispetto alle immagini analizzate precedentemente, qui il taglio fotografico ricade solo su una parte del corpo, ovvero il volto. L’attenzione conduce alle differenze di espressione: l’immagine a sinistra,

168 Descrizione delle opere all’interno del sito della Tate di Londra, <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/dijkstra-julie-den-haag-netherlands-february-29-1994-p78097>>, (01/02/2024).

169 Ibidem.

170 C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea*, op. cit., p. 123.

171 A. Dean, *Intimacy at Work...*, op. cit., pp. 189-190.

172 Ibidem.

coglie Tia nel momento in cui “she spurns the viewer in a state of complete exhaustion”¹⁷³; mentre l’immagine a destra mostra un volto più sorridente e orgoglioso. Così come Julie, Tecla e Saskia, anche Tia trasmette la vulnerabilità dell’animo umano in relazione alla maternità.

Il curatore Hripsime Visser all’interno della monografia dell’artista pubblicata in occasione della mostra itinerante (*Rineke Dijkstra*, Parigi, Svizzera, Barcellona, Amsterdam, 2004-2006)¹⁷⁴ interpreta così la sua arte: “She creates portraits that are not confirmatory ritual but which represents a balance between the individual, the group (the mothers) and universal human existence in general”.¹⁷⁵

La stessa Dijkstra afferma che:

Per me è essenziale capire che tutti siamo soli. Non nel senso di solitudine, ma piuttosto nel senso d’impossibilità di capire completamente qualcun altro. Cerco di catturare qualcosa della personalità di queste persone, ma allo stesso tempo estrapolare qualcosa di universale che riguarda l’umanità in generale.¹⁷⁶

Tra le artiste che hanno influenzato la fotografia di Rineke Dijkstra è importante citare Diane Arbus (1923-1971) per un’affinità non solo dal punto di vista stilistico, ma anche tematico grazie all’attenzione riservata al corpo umano.

Nel 1945 realizza l’autoritratto *Self Portrait Pregnant* (Fig. 15), fotografia poco conosciuta e valorizzata, rispetto ai soggetti non “conformi” alla realtà ai quali dedica la sua totale attenzione.

Infatti, Andrea Liss nel 2017 scrisse un articolo intitolato *A Revolutionary Promise of Justice: Diane Arbus’ Self-Portrait, Pregnant, 1945* in cui si impegna a riconsiderare il significato dell’opera:

My critical musings on this little-known maternal self-portrait are meant to reconceive its meaning as an uncanny predecessor to contemporary

173 Descrizione dell’opera *Tia* all’interno del sito del Fotomuseum Winterthur, <<https://www.fotomuseum.ch/en/collection-post/tia/>>, (01/02/2024).

174 Cfr. H. Visser, R. Dijkstra, *Rineke Dijkstra: Portraits*, op. cit.

175 Ivi, 152.

176 A. Cortese, *L’estetica dell’impassibilità, la fotografia di ritratto di Rineke Dijkstra*, in “OBJECTS” (rivista online), <[L’estetica dell’impassibilità, la fotografia di ritratto di Rineke Dijkstra \(objectsmag.it\)](https://www.objectsmag.it/)>.

feminist embodied knowledge. This knowledge holds the potential for articulating new strategies of respect for the maternal and for the real mother, in other words for thinking m(o)therwise.¹⁷⁷

L'autoritratto non nasce come opera artistica, l'intenzione di Diane Arbus era quella di mostrare il proprio stato di gravidanza al marito Allan Arbus, impegnato a combattere durante la Seconda Guerra Mondiale.

Dopo il suicidio dell'artista, a causa di una forte sofferenza di depressione, le sue opere e i suoi documenti bibliografici furono riesaminati ed esposti in grandi retrospettive, tra cui *Diane Arbus Revelations* del 2004 presso il MoMA di San Francisco. Grazie a questi nuovi studi è stato possibile comprendere l'importante significato della fotografia *Self Portrait Pregnant*: nel 1945 la gravidanza e il corpo materno della donna erano ancora argomenti tabù, perciò l'artista "sfida i cliché della donna sottomessa e passiva, autoritraendosi nuda e gravida, madre e artista, soggetto e oggetto della fotografia, corpo fenomenico e simbolico".¹⁷⁸

Per questo motivo Diane Arbus, così come Louise Bourgeois, è considerata una delle pioniere che pone le basi per affrontare tematiche inerenti al mondo femminile, tra cui la maternità (*maternal thinking*).

L'autoritratto mostra l'artista mentre osserva il suo corpo allo specchio con un'espressione curiosa e incerta, provocata dalla graduale trasformazione che scruta sul suo corpo. La posa che assume permette all'artista di raffigurare "herself as a complex subject: nubile, child-like, erotic, just barely, wistfully with child".¹⁷⁹

Lo spettatore viene così sedotto dalla semi nudità che enfatizza il seno prosperoso e rende l'immagine "a visual sign of fecundity and sexuality".¹⁸⁰ Il rapporto che si viene a creare "apre l'identità del soggetto rappresentato allo sguardo dell'altro, liberandolo dalla prigione dei ruoli assegnati"¹⁸¹, ovvero il ruolo materno.

Inoltre, *Self Portrait Pregnant* potrebbe rientrare all'interno del lavoro principale della Arbus, ovvero rappresentare soggetti diversi e inquietanti, legati alla tematica

177 A. Liss, *A Revolutionary Promise of Justice: Diane Arbus' Self-Portrait, Pregnant, 1945, NYC*, in "Studies in the Maternal", volume 9, 2017, <<https://doi.org/10.16995/sim.243>> (12/10/2023).

178 *Io, Lei, L'Altra...*, op. cit., p. 25.

179 A. Liss, *A Revolutionary Promise of Justice...*, op. cit., p. 3.

180 Ivi, p. 4.

181 N. Leonardi (a cura di), *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Agorà, Torino, 1998, p. 103.

dei *freaks* che si sviluppò a partire dagli anni Trenta. Il corpo della donna, soprattutto materno, era ancora un argomento tabù all'interno della società, ma l'artista "made no distinction between what was considered proper and normal from what she considered valid and beautiful. She perceived and imaginistically interpreted the world close to her in New York City".¹⁸²

Diane Arbus continuò a indagare prospettive segrete e perturbanti dell'umanità e l'autoritratto in gravidanza rientra tra le opere rivoluzionarie che hanno ispirato le artiste degli anni successivi, tra cui appunto Rineke Dijkstra.

Il National Museum of Woman in the Arts (NMWA), il solo museo al mondo che espone artiste donne per testimoniare la creatività femminile, ha come direttrice Susan Fisher Sterling, la quale ha dichiarato:

Mentre ci fermiamo a riflettere e ad apprezzare le madri nelle nostre vite o nei nostri ricordi, trovo che le rappresentazioni artistiche a loro dedicate siano un accompagnamento perfetto. Sia che si celebrino madri, nonne, zie, prozie, madrine, mentori o amiche, invitiamo tutti a unirsi a noi online.¹⁸³

Nella maggior parte dei casi il corpo femminile è stato decostruito, rivoluzionato e messo a dura prova dalle artiste, utilizzando i nuovi medium a disposizione, soprattutto le installazioni e le performance che ancora non erano proprietà controllata dagli uomini ed era possibile "invadere" questo spazio artistico. Gli strumenti tradizionali, quali la pittura, il disegno e la scultura non scompaiono definitivamente, sebbene diventi più complicato sovvertire la tradizione iconografica. L'artista britannica Jenny Saville (7 maggio 1970), con il suo straordinario talento pittorico e la sua libertà espressiva è stata capace, e lo è ancora, di portare al centro della scena il corpo femminile reale, vero in maniera "potentemente contemporanea".¹⁸⁴ La sua arte si lega agli aspetti che colpiscono le donne durante

182 A. Liss, *A Revolutionary Promise of Justice...*, op. cit., p. 5.

183 *Da Louise Bourgeois a Frida Kahlo: la maternità secondo le artiste*, Sky Arte, 10 maggio 2020, <<https://arte.sky.it/news/festa-mamma-artiste-mostra-online>> (23/10/2023).

184 P. Ugolini, *Jenny Saville: il corpo femminile e la sua imperfezione sublime buttata in faccia a chi la guarda*, in "DonneXDiritti Network", 7 febbraio 2022, <<https://donnexdiritti.com/2022/02/07/jenny-saville-il-corpo-femminile-e-la-sua-imperfezione-sublime-buttata-in-faccia-a-chi-la-guarda/>>, (24/11/2023).

questi anni: l'idea di un corpo perfetto nelle linee e nelle forme e la maternità circondata da un'atmosfera sacrale. Per questo motivo privilegia la rappresentazione di corpi crudi e viscerali, "schiacciati vicino alla tela, adagiati uno sopra l'altro o in equilibrio precario nello spazio"¹⁸⁵, anche nei soggetti delle madri con i propri figli. L'artista sfida il rischio di cadere nell'oblio a causa della sua propensione alla pratica pittorica, le sue opere sono cariche di strati di colore e trasmettono le sensazioni di abbondanza corporea evocate dal soggetto rappresentato. Il suo stile viene consacrato dalla critica proprio perché caratterizzato "dall'antica magia della pittura, qualcosa che trascende la piacevolezza del mimetismo narrativo per accarezzare l'emozione struggente e l'incanto".¹⁸⁶

Di anni recenti appartengono le opere *The Mothers* (2011) e *In The Realm of The Mothers* (2014), entrambe parte dell'esperienza della maternità, in cui l'artista focalizza la sua attenzione sulla carne e sulla trasformazione del corpo che genera sentimenti opposti nella donna, dalla gioia al dolore, fino a raggiungere la vergogna. La stessa Saville afferma che: "la maternità è il corpo stravolto nei suoi confini da nove mesi di gestazione, necessari per trasformare un feto in essere umano".¹⁸⁷

Il dipinto *The Mothers* (Fig. 16) è accompagnato da diversi studi preparatori che prendono il nome di *Studies for Pentimenti I, II, III* (2011) (Fig. 17) in cui il corpo sontuoso della madre sorregge e stringe con forza il bambino o i bambini per non farli cadere.

In questa serie l'artista non vuole soffermare l'attenzione sul rapporto madre-figlio, bensì sul corpo della madre, ancora segnato dalla gravidanza. In alcuni disegni il ventre è ancora pronunciato, non è più definito perché la carne si è allargata e non è più elastica. In altri la donna è nuovamente incinta, con un'enfasi posta sulla maternità dal punto di vista del percorso di nove mesi e del ruolo di madre che arriva con la nascita.

185 R. Lesso, *Wild and Free: Jenny Saville on Motherhood*, in "The-Thread", 21 agosto 2022, <<https://blog.fabrics-store.com/2022/08/21/wild-and-free-jenny-saville-on-motherhood/>>, (30/11/2023).

186 *Jenny Saville*, catalogo di mostra (Roma, MACRO Museo d'Arte Contemporanea, 22 gennaio – 1 maggio 2005), a cura di D. Eccher, Mondadori Electa, Milano, 2005, p. 9.

187 P. Ugolini, *Jenny Saville: il corpo femminile e la sua sublime imperfezione buttata in faccia a chi la guarda*, in "DonneXdiritti Network", 7 febbraio 2022, <[Jenny Saville: il corpo femminile e la sua imperfezione sublime buttata in faccia a chi la guarda – DonnexDiritti](#)>, (24/11/2023).

“Le sue opere sono un inno alla vita, proprio perché le imperfezioni della vita stessa permeano di verità i suoi corpi nudi rendendoli indimenticabili”.¹⁸⁸

La riflessione che riguarda il tema della maternità ebbe inizio con la propria personale esperienza quando, nel 2007 e nel 2008, diede alla luce prima un maschio e poi una femmina, eventi personali da cui elaborò la serie *In The Realm of The Mothers*. La Saville era già un’artista affermata all’epoca: le sue opere pittoriche illustravano corpi imperfetti, con forme arrotondate che risultavano ripugnanti per la società occidentale, basata sull’ideale di perfezione del corpo magro, sano e bello.

In occasione della mostra organizzata presso il MACRO di Roma nel 2005, il curatore Danilo Eccher introduce l’artista all’interno del catalogo, affermando che: l’opera di Jenny Saville come non può in alcun modo lasciare indifferenti, può infastidire, scandalizzare, turbare. Ma anche attrarre, provocare, suscitare sentimenti contrapposti, può anche venir rifiutata, comunque sia, non può mai risultare trasparente, superficiale.¹⁸⁹

Con la nascita dei suoi figli, oltre che allargare il suo campo di indagine, si trovò ad affrontare un nuovo ostacolo: il suo nuovo ruolo di madre le impone di dedicarsi completamente alla cura della famiglia, perciò l’artista avrebbe dovuto abbandonare la carriera artistica.¹⁹⁰ Il suo carattere intraprendente e rivoluzionario però le permise di continuare i suoi studi legati all’identità femminile in maniera ancora più provocatoria e sconcertante per il pubblico. La stessa artista in un’intervista afferma: “I enjoy work 10 times more now. It’s still a necessity to me, something I have to do”.¹⁹¹

In questo caso l’artista non si lascia intrappolare dal suo nuovo stato di madre, anzi utilizza la sua nuova identità per ampliare i suoi temi pittorici e al contempo cerca di rivoluzionare i canoni femminili ancora prestabiliti.

188 *Jenny Saville*, catalogo di mostra..., op. cit., p. 9.

189 *Jenny Saville*, catalogo di mostra, op. cit., p. 9.

190 Cfr. R. Lesso, *Wild and Free*, op. cit., <<https://blog.fabrics-store.com/2022/08/21/wild-and-free-jenny-saville-on-motherhood/>>, (30/11/2023).

191 *Ibidem*.

Le donne, infatti, “hanno una sensibilità particolare nei confronti della narrazione, una memoria personale che viene utilizzata come una sorta di filtro in relazione al passato, una grande sensibilità nei confronti della fisicità e del corpo”.¹⁹²

La trappola qui può essere paragonata al corpo che diviene soggetto delle sue opere, un corpo che la donna potrebbe non sentire proprio perché la società in cui vive lo giudica.

Le artiste proseguono le rivendicazioni dei movimenti femministi cominciate pochi anni prima e si impegnano a presentare la corporeità materna all'interno della storia dell'arte. Rispetto alle azioni della prima ondata (1960-70), caratterizzate da violenza, accostamento di parole e immagini trasgressive e provocatorie, le giovani artiste utilizzano un mezzo espressivo differente. Rineke Dijkstra, ad esempio, per le sue fotografie privilegia una “aggressiva semplicità” o “impassibilità”, come la definisce Charlotte Cotton.

Nonostante ciò, Laura Cottingham sostiene che:

Se le loro opere non somigliano dal punto di vista formale alle pratiche crude, viscerali, emotive in genere ricondotte all'arte femminista degli anni '70, le loro strategie sono comunque derivate da motivi intellettuali ed estetici propri delle artiste femministe di prima generazione.¹⁹³

Le opere della Dijkstra con *Mother Series* (1994), Larry Clark con *Untitled. Pregnant Woman* (1981) e Annette Messager con *La femme et l'opération* (1975) sono state scelte da Massimiliano Gioni per il percorso de *La Grande Madre* (2015) e inserite nella sezione in cui vengono analizzate le artiste emergenti degli anni Ottanta e Novanta, le cui opere aprono a nuove possibilità di pensare e rappresentare il corpo materno.

192 *Partorire con l'Arte ovvero L'Arte di Partorire*, Atti del convegno, Fondazione Bracco, Milano, gennaio-marzo 2015, p. 45

193 L. Cottingham, *The Feminist Continuum: Art After 1970*, in *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s, History and Impact*, a cura di N. Broude, M. Garrad, H. N. Abrams, 1996, p. 278.

2.3 Le artiste superano i confini: la rappresentazione del parto

Nel 1968 l'artista svedese Monica Sjöö (1938-2005) provocò un enorme scandalo con la sua opera *God Giving Birth*, presentata per la prima volta nel 1970 nel Regno Unito. Il titolo tradotto letteralmente significa “Dio che dà vita”, sebbene il soggetto dell'opera sia una donna; la decisione di utilizzare il maschile riguarda l'intenzione di scatenare il maggior impatto possibile.

L'opera venne esposta all'interno della mostra *Five Women Artists: Images of Womanpower* organizzata dal collettivo *Women's Liberation Art Group* nel 1971 presso la Woodstock Gallery a Londra provocando una forte controversia attorno all'artista.¹⁹⁴

Il motivo scatenante le critiche dell'opera riguarda l'accusa manifestata dalla chiesa perché i cristiani ritenevano che l'opera peccasse di blasfemia; in realtà la sensazione di disagio proviene dall'idea che “In all patriarchies, women are de-sacralised and diminished and medicine and religion have been taken over by men who envy women's creative sexual powers”.¹⁹⁵

God Giving Birth (Fig. 18) mostra proprio la nudità femminile in un momento particolare, ovvero il parto, un nuovo soggetto che viene introdotto nella storia dell'arte, causa di nuovi turbamenti sociali, come nei paragrafi precedenti è stato esemplificato.

Il dipinto nasce da una visione interiore dell'artista che si scatenò durante la nascita del secondo figlio, Tovia, nel 1961. Il momento di connessione spirituale venne enfatizzato dall'esperienza del parto naturale svolto nella propria casa, a differenza del primogenito, dato alla luce in un ospedale di Stoccolma con l'aiuto dei medici, vissuto come un disastro dalla Sjöö. La seconda nascita, all'interno del suo luogo

194 Cfr. S. R. Martin, *An Investigation into Imagery of the Pregnant Female Figure and the Reason for the Disregard Thereof in Western Contemporary Fine Art*, p. 41.

195 Descrizione dell'opera *God Giving Birth* dall'artista all'interno del sito, <<https://www.monicasjoo.net/art-gallery?pgid=khf1714p-ad8c3381-5dcd-4335-9237-b000c56804ea>>, (02/12/2023).

intimo, da sola e a contatto con il proprio corpo le ha permesso di scoprire l'energia femminile.¹⁹⁶

L'artista stessa dichiara che:

per la prima volta ho sperimentato l'enorme potere del mio corpo di donna, doloroso e allo stesso tempo cosmico, e ho "visto" con gli occhi della mente grandi masse luminose di oscurità e masse di luce radiosa. [...] La Dea dell'universo nel suo corpo di pura energia.¹⁹⁷

La visione luminosa e tenebrosa viene rappresentata nell'opera nel volto della donna, metà scuro e metà chiaro, differenza che scaturisce dal riferimento alla doppia natura della madre, Grande e Terribile allo stesso tempo. La dualità venne introdotta dallo psicologo Erich Neumann nella prima metà del Novecento¹⁹⁸: la Grande Madre assume una valenza positiva perché detiene il potere di dare origine alla vita, senza di lei niente esisterebbe; viceversa, la Madre diventa Terribile perché ha la capacità di autodistruggere ciò che crea, seminando la paura della morte e della castrazione. Non a caso Monica Sjöö fu un'attivista femminista della seconda ondata e fu la fondatrice del movimento religioso-neopagano, in cui veniva venerata la Dea femminile come potenza creatrice dell'universo. Si impegnò per ristabilire il ruolo delle donne all'interno della società, rivendicando la "cultura patriarcale e le sue religioni che negano il potere delle madri e della Grande Madre di creare la vita".¹⁹⁹

God Giving Birth divise il pubblico nella sua interpretazione: se da una parte l'opera è stata considerata importante per la tematica della maternità allargata anche alla rappresentazione del parto (fino a questi anni inesistente), dall'altra suscitò le critiche, non solo di un pubblico maschile, ma anche di altre donne e artiste attiviste, ad esempio Amy Mullin, a causa della trasformazione del parto in chiave spirituale-

196 Cfr. N. Moura, *God Giving Birth by Monica Sjöö*, in "Women'n Art", 16 gennaio 2019, <<https://womennart.com/2019/01/16/god-giving-birth-by-monica-sjoo/>>, (02/02/2024).

197 La descrizione dell'opera è stata fatta dalla stessa artista e pubblicata nel suo sito ufficiale. <<https://www.monicasjoo.net/art-gallery/>>, (02/12/2023).

198 E. Neumann, *La grande madre : fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, tr. it. di Vitolo, A., Astrolabio-Ubaldini Editore, Roma, 1981.

199 Ibidem.

religiosa, tralasciando le trasformazioni fisiche e psicologiche.²⁰⁰ La critica d'arte prosegue nell'analisi dell'opera, sostenendo che:

given that the pregnant woman depicted is God, it becomes more difficult to imagine a God transformed by her experiences or challenged by the kinds of physical, emotional and intellectual change that mortal women often associate with pregnancy. Ironically, while her writings on the Goddess make it clear that Sjöo means to suggest that her female God and actual women giving birth share much in common, the way in which she presents God giving birth undercuts this assumption of a common female essence.²⁰¹

Nonostante ciò, l'opera *God Giving Birth* è da considerare un tassello fondamentale per la storia dei femminismi²⁰², perché ha permesso l'introduzione di un nuovo modo per rivendicare la maternità nell'arte contemporanea. Infatti, il lavoro della Sjöo ha allargato la rappresentazione dell'esperienza materna con un nuovo soggetto, ovvero la donna-madre mentre partorisce; le artiste prediligono la fotografia, grazie all'oggettività dello strumento, per catturare la trasformazione del corpo della madre durante la nascita.

La curatrice e studiosa femminista Helena Reckitt sostiene che “le artiste che esplorano il tema dell'appropriazione non mirano più a fornire “immagini positive delle donne”, ma si propongono di lavorare criticamente sull'esistente”.²⁰³ L'esistente a cui fa riferimento riguarda la continua svalutazione del femminile e la conseguente attenzione al corpo (materno) come rivendicazione, attraverso un lavoro che analizza la realtà in maniera diretta e profonda.

200 M. Ravio, *Transforming Reality or Reinforcing Stereotypes? On the Use of Birth-Giving as Metaphor in a Spiritual Ecofeminist Context*, in “Journal of the European Society of Women in Theological Research”, vol. 15, 2007, pp. 141-152, qui p. 148,

<<https://poj.peeters-leuven.be/content.php?url=article&id=2022774>>, (01/02/2024).

201 A. Mullin, *Pregnant Bodies, Pregnant Minds*, in “Feminist Theory, 3(1), pp. 27-44, qui p. 34, <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1460012002003001064>>, (23/12/2023).

202 All'interno del movimento universale del femminismo si sono declinate diverse modalità per affrontare la continua oppressione della donna e nel corso degli anni l'impegno si è allargato anche in ambiti più ampi e diversi. Negli anni Sessanta e Settanta le artiste esprimono la loro contrarietà nei confronti delle ingiustizie femminili con un carattere forte e aggressivo; negli anni Ottanta le artiste si esprimono in maniera più articolata, prendendo in considerazione testi psicologici e filosofici. Infine, negli anni Novanta gli studi, oltre che ampliare l'accusa verso le differenze di genere, si estendono alle disuguaglianze razziali e sessuali.

203 H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e Femminismo*, op. cit, p. 110.

La maternità è formata da diversi momenti fondamentali: il periodo di gestazione, in cui la donna modifica il proprio corpo in funzione della crescita del futuro figlio (Jenny Saville), la successiva crescita dei figli (Mary Kelly), senza escludere il parto, esperienza in cui la donna, sempre protagonista, dimostra ancora tutta la sua forza. Segue subito dopo l'allattamento, soprattutto per il primo anno di vita del figlio, in cui il seno diventa metafora di sostentamento.

Gli esempi delle artiste citate precedentemente catturano l'immagine della donna incinta, mostrando le varie sfaccettature del corpo e la connessione fisico-mentale che si viene a stabilire tra nuova madre, ventre gravido e feto. Con il nuovo secolo altre giovani artiste procedono nella medesima direzione, apportando cambiamenti nel modo di esprimersi e innovazioni, come la rappresentazione della nascita.

Simone De Beauvoir nel saggio *Il secondo sesso* (1949) riporta parte della descrizione di Colette Audry per enfatizzare i sentimenti contrastanti riguardo questa esperienza:

L'autore descriveva il parto con un brusco e crudo lusso di particolari, una minuzia anatomica, una compiacenza nel colore, l'atteggiamento, il grido, in cui io nulla riconobbi della mia tranquilla competenza di fanciulla campagnola. Mi sentii credula, sgomenta, minacciata nel mio destino di piccola femmina... Altre parole nel libro dipingevano la carne squartata, gli escrementi, il sangue torbido... Il parto mi accolse torpida e molle come una di quelle piccole lepri che i bracconieri portavano, appena uccise, in cucina.²⁰⁴

Queste parole possono essere ricercate all'interno dei suoi ricordi, intitolati *Aux yeux du souvenir*, in cui racconta l'attimo in cui vide la madre svenuta a causa del romanzo di Émile Zola in cui descrive come avviene il parto. Le caratteristiche esposte, come il grido, il terrore e il sanguinamento diventano anche i soggetti di fotografie, video e performance di artiste attive nel campo femminile e femminista.

Uno dei progetti più importanti che introducono nuove tematiche artistiche alla maternità venne realizzato dall'artista Carmen Winant (1983), presentato nel 2018 al

204 C. Audry, *Aux yeux du souvenir*, in S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, tr. it. di R. Cantini, M. Andreose, il Saggiatore, Milano, 2016, p. 296.

MoMA di New York in occasione della mostra *Being: New Photography 2018* consistente in una serie di esposizioni realizzate all'interno del museo per presentare le nuove immagini fotografiche che si delineano sulla scena artistica.

L'installazione di Carmen Winant è intitolata *My Birth* (Fig. 19) e comprende duemila immagini raccolte dall'artista stessa e posizionate sulle pareti del MoMA ricoprendole interamente. Il soggetto delle fotografie, come si evince dal titolo, è proprio il parto, compreso anche quello della Winant e dei suoi figli.

Le fotografie esposte al MoMA non sono state realizzate direttamente dall'artista, che decise invece di compiere un lavoro di ricerca minuziosa, sia personale che artistica, all'interno di riviste, cataloghi e giornali dedicati al mondo femminile²⁰⁵, in cui si distinguevano anche immagini di donne mentre partoriscono. Quindi, il progetto assume una valenza politica e sociale, è necessario per dare la possibilità al pubblico di osservare e contemplare questa tipologia di immagini, fino a ora sconosciute. Infatti, l'artista dichiara che: "I'm also interested in how these photographs can act – or I should say, did act – as sort of agents themselves of political change".²⁰⁶

Le immagini sono organizzate attraverso categorie legate al vissuto delle donne che è sempre differente, perciò sarebbe più corretto parlare di un progetto che indaga le differenti modalità di nascita al plurale. Tutte le nuove madri fotografate posseggono la medesima energia, individuata dall'artista per realizzare il progetto. Vi sono donne che partoriscono in casa, nel loro luogo intimo, dove sono in compagnia del loro partner, impegnato ad aiutarle e supportarle in questa fase; altre donne decidono di recarsi in ospedale e vengono assistite da medici e infermieri. Alcune vengono fotografate nel momento di massima concentrazione, dunque il volto appare teso; altre durante il travaglio, la cui durata varia per ognuna di loro, mostrando un aspetto sofferente; altre ancora vengono riprese subito dopo aver messo al mondo il figlio, con un volto più radioso, infatti in alcune immagini sorridono.

205 Cfr. Descrizione dell'opera *My Birth* all'interno del sito del Museum of Modern Art, New York, <<https://www.moma.org/collection/works/222741>>, (10/11/2023).

206 L. Regensdorf, *Artist Carmen Winant on Why 2,000 Images of Childbirth Belong at MoMA*, in "VOGUE", 19 marzo 2018, <<https://www.vogue.com/article/carmen-winant-my-birth-being-photography-exhibition-museum-of-modern-art-moma-womens-health-feminism>>, (03/12/2023).

In passato agli uomini non era permesso assistere al parto, di conseguenza non avevano modo di capire e scoprire cosa accadesse al corpo della donna durante la nascita; inoltre, come è stato ribadito nel capitolo precedente, l'arte era in possesso degli uomini, abili nella rappresentazione della maternità perché vissuta direttamente con i loro occhi. Il parto invece non era accessibile a loro e l'immaginazione non poteva raggiungere gradi così elevati, come lo è questa esperienza.

Il progetto *My Birth* tenta di turbare profondamente la visione patriarcale, limitata e chiusa, con lo scopo di raffigurare l'esperienza corporea femminile nella sua totalità, trasformando un'esperienza individuale in un momento condiviso universalmente.²⁰⁷

Riferendosi all'installazione, Carmen Winant si rivolge allo spettatore, comunicando che: "By the time you are reading this, I cracked open and flimsy, I have birthed again".²⁰⁸ Il modo in cui descrive se stessa, fragile e debole, fa eco alla sua personale esperienza di travaglio durata trenta ore; parallelamente sottintende la forza che le ha permesso di portare a termine il parto.

Una testimonianza analoga venne portata all'interno della sfera culturale dall'artista italiana Lisetta (Annalisa) Carmi (1924-2022) con la serie fotografica *Il Parto* (1968). L'opera, però, venne "riscoperta" e rivalutata soltanto nel 2019 grazie alla mostra *Il soggetto imprevisto. 1978 Arte e femminismo in Italia*, curata da Marco Scotini e Raffaella Perna a Milano, presso il Centro per l'Arte Contemporanea (FM), dedicata all'arte femminista degli anni Settanta. Il titolo fa riferimento alle azioni delle donne organizzate nell'ambito sociale e culturale: i cambiamenti apportati hanno permesso di inserire un nuovo soggetto artistico, imprevisto, in cui la donna emerge in modo consapevole. Si assiste a una "nuova maniera di vivere il corpo, di pensare il tempo, di creare concatenamenti, di sviluppare desideri".²⁰⁹

207 Cfr. M. Steelman, *My Birth: An Installation by Carmen Winant*, in "Princeton University Art Museum Student Advisory Board", 29 giugno 2018, <<https://puamsab.princeton.edu/2018/06/my-birth-an-installation-by-carmen-winant-morgan-steelman-20/>>, (03/02/2024).

208 L. Regensdorf, *Artist Carmen Winant...*, op. cit. <<https://www.vogue.com/article/carmen-winant-my-birth-being-photography-exhibition-museum-of-modern-art-moma-womens-health-feminism>>, (03/12/2023).

209 *The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy*, catalogo di mostra (Milano, FM Centro per l'Arte Contemporanea, 4 aprile – 26 maggio 2019), a cura di M. Scotini, R. Perna, Flash Art srl, Milano, 2019, p. 195.

Le dodici fotografie della Carmi presentate nella sala hanno un impatto ancora più decisivo agli occhi del pubblico, in quanto colgono soltanto la fase principale: la nascita del figlio. Attraverso la posizione frontale di fronte alle gambe allargate della madre, l'artista riesce a scattare “una vera scansione in dodici fotogrammi dei momenti precedenti e immediatamente successivi all'uscita del neonato dal ventre della donna”.²¹⁰

Simone De Beauvoir all'interno del saggio *Il secondo sesso* (1949) dedica il sesto capitolo alla “Madre”, alludendo al destino biologico e alla vocazione naturale delle donne. Questo approfondimento sulla maternità in generale e la fase di gestazione è molto importante se si considera l'anno in cui venne pubblicato; già negli anni Cinquanta la scrittrice e filosofa è riuscita a esporre in maniera chiara e lucida la costrizione e il ruolo delle donne all'interno della società, sia presenti che passate.

In particolare, per la descrizione dell'ultimo trimestre di gravidanza si serve di termini forti, eppure reali: “l'unione del feto e del corpo materno si altera: l'utero discende, la donna ha una sensazione di pressione, di tensione, di difficoltà respiratorie. Il parto si fa spaventoso”.²¹¹

Il sentimento di terrore nei confronti del parto era condiviso dalle donne che vivevano la maternità, in quanto, come riportato in precedenza, il parto non veniva rappresentato o descritto in forma esplicita. Gli esempi sono rari e poco conosciuti, soprattutto se a essere protagonista era una donna.

Quindi, Lisetta Carmi con la serie *Il parto* avvia il percorso per colmare questa mancanza: fotografa le donne con le gambe aperte e la zona intima ben visibile nelle prime immagini, la piccola testa del neonato che inizia a fuoriuscire, fino a raggiungere il completo distacco dal corpo materno, visibilmente trasformato, a conclusione della serie.

Un'altra artista che ha dedicato e dedica tutt'ora i suoi progetti artistici alle donne e alla maternità è l'argentina Ana Álvarez-Errecalde (1973), la quale sostiene che:

210 C. Allemandi, *Lisetta Carmi – Suonare Forte*, in “Doppiozero”, 23 novembre 2022, <<https://www.doppiozero.com/lisetta-carmi-suonare-forte>>, (02/02/2024).

211 S. De Beauvoir, *Il secondo sesso*, op. cit., p. 508.

Non penso che dobbiamo liberarci di una cosa per l'altra. Il problema che vedo è che viene raccontata solo questa storia singolare e penso che dobbiamo essere il più plurali possibile. La maggior parte dell'immaginario popolare che vediamo sulle donne proviene da una prospettiva maschile, eterosessuale, occidentale e patriarcale.²¹²

Con queste affermazioni l'artista espone il proprio pensiero e prosegue il percorso complicato iniziato dalle artiste e critiche del passato per raggiungere una posizione sociale e culturale nella società, oltre a dare voce alle donne (Lea Vergine con la mostra *L'altra metà dell'avanguardia*, Linda Nochlin con la mostra provocatoria *Perché non ci sono stati grandi artiste?*, Carla Lonzi con i suoi scritti e la partecipazione al Manifesto di Rivolta Femminile...).

Così come le colleghe Carmen Winant e Lisetta Carmi, anche Álvarez-Errecalde rivolge l'attenzione alla maternità e in particolare al parto. Nel 2005 realizzò il progetto fotografico intitolato *El nacimiento de mi hija* (Fig. 20), in cui decide di farsi fotografare dal marito (artista) Jorge Rodríguez-Gerada subito dopo aver concepito la sua secondogenita. Rispetto alle opere analizzate precedentemente, le immagini della Álvarez-Errecalde aggiungono un particolare che fino a questo momento era rimasto trascurato. Infatti, l'artista decide di farsi ritrarre nuda, con il corpo sanguinante, la neonata in braccio ancora legata al corpo materno dal cordone ombelicale e la placenta di fronte a sé, organo che si forma nel corpo della donna per proteggere e nutrire il feto.

L'introduzione di queste parti corporee nelle fotografie permette di capire in profondità la mutazione della donna durante la maternità: non solo il cambiamento esteriore, ma anche la formazione di nuove parti corporee all'interno.

El nacimiento de mi hija non nasce come progetto artistico, Ana Álvarez-Errecalde dopo il parto chiese al marito di fotografare il suo corpo per scoprire le sue nuove forme, vedere con i propri occhi la maternità nella sua interezza. L'artista spiega che:

con queste foto ho voluto mostrare una maternità frutto della mia esperienza in cui partorendo mi apro, mi trasformo, sanguino, urlo e

212 S. MacLean, *Art/Photography: Ana Álvarez-Errecalde*, in "Flic Magazine", giugno 2014, <<https://www.guernicamag.com/female-gazing/>>.

sorrido. Sono in piedi, con la placenta ancora dentro di me, legata al mio bambino dal cordone ombelicale e decido quando fotografare il parto. Sono il protagonista. Sono un eroe.²¹³

Infatti, nel momento in cui l'artista vide il provino (gli scatti sono realizzati su pellicola) avvertì che non potevano rimanere chiuse nella sua intimità, sentì la necessità di condividerle al pubblico, rimuovendo il “velo culturale” che nasconde l'esperienza materna.

Le nascite a cui fa riferimento trasformano “la donna in una spettatrice e il medico in un eroe. Un parto in casa come il mio sovverte completamente l'ordine. La madre è l'eroe, il bambino è la motivazione che da senso all'esperienza e il medico [...] è un semplice spettatore”.²¹⁴

Come Carmen Winant, anche Ana Álvarez-Errecalde decise di partorire nella propria casa, senza recarsi in ospedale per vivere a pieno l'esperienza della maternità e sfidare i preconcetti radicati nella società, secondo cui le donne non possono agire senza un aiuto (dell'uomo).

Por una parte, al mostrarse altiva, embadurnada con sus propios flujos biológicos y unida físicamente al bebé, destruye el tabú de la representación de la maternidad en el momento del parto. Por otra parte, flirtea con la voluntad de situar la maternidad como estadio sexual del cuerpo.²¹⁵

“Voglio dire alle donne incinte che la nascita, con le sue esigenze intrinseche che ampliano i nostri limiti fisici e mentali, può essere un percorso assolutamente trasformativo, molto piacevole e che vale la pena di essere vissuto al massimo”.²¹⁶

Un altro progetto realizzato da Ana Álvarez-Errecalde è intitolato *Cesárea, más allá de la Herida* (Fig. 23), iniziato nel 2009 e ancora oggi in divenire. L'attenzione ricade sempre sulla tematica della maternità e in particolare sul momento del parto: si

213 Descrizione dell'opera *El nacimiento de mi hija* dell'artista stessa all'interno del suo sito, <<https://alvarezerecalde.com/portfolio/el-nacimiento-de-mi-hija/>>, (24/12/2023).

214 B. Angell, *Female Gazing. The artist on primal super identities, photographing migrants, and motherhood as a source of creative power*, in “GUERNICA”, febbraio 2016, <<https://www.guernicamag.com/female-gazing/>> (11/12/2023).

215 A. M. Palomo-Chinarro, *Ana Álvarez Errecalde. Un ejemplo de lo que acontece en la confluencia de la maternidad y la creación plástica*, p. 34.

216 B. Angell, *Female Gazing...*, op. cit., <<https://www.guernicamag.com/female-gazing/>> (11/12/2023).

compone di più di trenta fotografie di donne che hanno subito un taglio cesareo e possono essere seguite da brevi commenti personali.²¹⁷

Le immagini mostrano i corpi nudi delle madri per enfatizzare la grande trasformazione subita nel proprio corpo. Alcune portano ancora i punti del taglio inflitto sul grembo per far nascere il bambino, focalizzando l'attenzione sulla ferita sia fisica che emotiva.²¹⁸

Il lavoro della Álvarez-Errecalde si avvicina molto all'ultima fotografia della serie *Mothers* (1994) di Rineke Dijkstra, in cui la madre Saskia mostra alla camera il taglio cesareo.

Quindici anni dopo il corpo trasformato della donna continua a essere una tematica molto sentita dalle artiste, le quali si impegnano attivamente a stabilire una connessione con tutte le madri: “En todas las fotografías la cicatriz resulta una huella indeleble que queda marcada en la piel de la misma forma que ha quedado grabada en la historia de vida de la mujer que la muestra”.²¹⁹

All'interno del percorso dell'esposizione *La Grande Madre* di Massimiliano Gioni, non viene riservato uno spazio particolare con opere il cui soggetto affronta l'esperienza del parto, nonostante l'opera di Ana Álvarez-Errecalde, *El nacimiento de mi hija* (2005) fosse già conosciuta al pubblico.

La sola opera inserita nelle sale di Palazzo Reale venne realizzata da Louise Bourgeois ed è intitolata *Do not Abandon Me* (1999) (Fig. 22): scultura realizzata in tessuto e filo rosa. La donna è rappresentata sdraiata “nel momento in cui il bambino viene espulso dal corpo della madre e comincia il suo percorso individuale.”²²⁰

La connessione viscerale tra madre e figlio è rafforzata dal cordone ombelicale, qui cucito all'esterno del corpo della donna, parte dal suo ombelico fino ad arrivare a quello del neonato. La Bourgeois attua questo cambiamento per dare importanza al momento in cui il figlio si distacca completamente dal corpo materno per diventare

217 Descrizione dell'opera *Cesarea, más allá de la herida* fatta dall'artista stessa all'interno del suo sito, <<https://alvarezreccalde.com/portfolio/cesarea-mas-alla-de-la-herida/>>, (18/11/2023).

218 Ibidem.

219 A. M. Palomo-Chinarro, *Ana Álvarez Errecalde...*, op. cit., p. 35.

220 E. Del Drago, *Variazioni sulla maternità, l'ossessione di una vita*, in “Il Manifesto” (Cultura & Visioni), 02 giugno 2010, <https://www.alpclub.com/louise_bourgeois.htm>, (29/09/2023).

un individuo unico e autonomo. La madre vive un abbandono, come dichiara il titolo, una perdita di ciò che prima custodiva dentro di sé.

L'artista stessa scrive: “nascere significa essere espulsi”²²¹, perdendo quel rapporto viscerale.

Nel 2004 con *The Reticent Child* e nel 2007 con *The Birth*, Louise Bourgeois continua la sperimentazione della maternità e la rappresentazione del parto. In maniera analoga all'opera presentata alla mostra di Milano, anche questi disegni a tempera raffigurano l'esperienza della nascita con il neonato che abbandona il corpo della madre.

Questa serie è composta da tre incisioni realizzate con la tecnica a puntasecca: mostra “in succession an unborn child in the womb, a recumbent figure within a breast, and finally a baby being born.”²²²

Nonostante le opere della Bourgeois non attingano a esperienze reali come le immagini fotografiche di Lisetta Carmi o Ana Álvarez-Errecalde, è comunque considerevole che un'artista nata nel 1911 – anni in cui la donna viveva ancora una segregazione sociale e artistica – sia stata in grado di rivoluzionare l'arte femminile. Le sue opere dedicate alla maternità sono tra le prime a essere riconosciute e studiate dalle artiste successive, anche appartenenti alle nuove generazioni, come Tracey Emin, con la quale collaborò al progetto *Do Not Abandon me* (2009-2010) in cui i corpi gravidi si fondono con parole e sentimenti dell'artista.

Louise Bourgeois ha vissuto a pieno gli anni della sua lunga vita, ha visto con i propri occhi i cambiamenti generati dalle prime rivendicazioni femministe, espandendo i soggetti delle sue opere anche a momenti che fino a quest'epoca non esistevano, tra cui appunto il parto.

221 Phillips de Pury & Company, *Now Art of the 21st Century*, 6 marzo 2010, New York, <<https://issuu.com/phillipsdepur/docs/now>>, (27/12/2023).

222 T. Staehler, P. Jennings, *On Louise Bourgeois' The Reticent Child and Shame*, in “Art in Print”, vol. 9, no. 3, 2019, pp. 20–22, <<https://www.jstor.org/stable/27217503>>, (30/09/2023).

2.4 Il momento dell'allattamento

Subito dopo l'esperienza del parto, la donna sperimenta un'altra fase fondamentale della maternità: l'allattamento, il legame intimo che si instaura tra madre e figlio. La madre continua a essere la fonte di sostentamento principale, la nutrizione dall'interno del corpo materno si trasferisce all'esterno grazie al seno delle donne.

Il latte è da sempre l'alimento che si associa alla maternità. Nell'antichità, infatti, la madre veniva venerata come potenza superiore e si delineò l'iconografia cristiana della Madonna del Latte²²³: opere sia pittoriche che scultoree in cui veniva rappresentato il momento più simbolico del rapporto madre-figlio. Il seno della Vergine veniva denudato dalle vesti per nutrire il Figlio, in conseguenza di ciò le immagini generarono contrasti e venne richiesto un ritorno alla purezza; rappresentare il seno della donna veniva considerato un atto oltraggioso. Le artiste contemporanee che mostrarono le loro parti erotiche nude, tra cui ad esempio Carolee Schneemann con *Interior Scroll* del 1975, Martha Wilson con *Breast Forms Permutated* del 1972 oppure Marlene Dumas con *Porno Blues* del 1993, provocarono una reazione all'interno della società.

La donna, quindi, continua a vivere i pregiudizi legati al proprio corpo, nonostante gli studi di sociologi e filosofi stabiliscano la sua importanza all'interno della società. Ad esempio, Adrienne Rich con i suoi studi legati al matriarcato dichiara che “se un tempo le donne hanno avuto potere, allora esiste un precedente; se la biologia femminile è stata fonte di potere, allora non deve restare ciò che è diventata nel corso dei secoli: una causa di impotenza”.²²⁴

Grazie alle conquiste ottenute dai movimenti femministi, l'iconografia artistica connessa alla donna come soggetto si espande e lo scambio nutritivo tra madre e figlio diventa uno dei soggetti predominanti delle artiste.

223 I. Molinaro, *La Madonna del Latte. Storia ed evoluzione di una raffigurazione sacra*, in “Toscanalibri.it”, aprile 2020, <https://www.toscanalibri.it/it/scritti/la-madonna-del-latte-storia-ed-evoluzione-di-una-raffigurazione-sacra_2989.html>, (20/11/2023).

224 A. Rich, *Nato di donna...*, op. cit. pp. 141-142.

Nel corso del Novecento, secolo da cui inizia simbolicamente l'esposizione di Massimiliano Gioni, l'oppressione femminile provocata dal sistema politico-sociale continua, comunque, a essere un problema, così come la sorta di esilio all'interno delle mura di casa e l'impossibilità di avere una propria carriera. Le artiste, quindi, si ribellarono e dedicarono le loro opere a temi legati alla loro identità, nonché la maternità e nello specifico l'allattamento.

Ad esempio, nel 1972 Gina Pane eseguì l'azione intitolata *Le lait chaud*: utilizza il latte per indagare la relazione madre-figlio, in quanto l'artista stessa afferma che “è dalle tracce da cui bisogna partire per ricostruire il reale”.²²⁵ Il latte, qui utilizzato come fosse un “oggetto parziale”²²⁶, diventa quindi metafora per indicare l'esatto momento in cui la madre diventa la protagonista principale della vita del neonato.

Nelle ultime sale della mostra *La Grande Madre*, Massimiliano Gioni decise di includere la video-installazione dell'artista svizzera Pipilotti Rist (1962) intitolata *Mother, Son and the Holy Milanese Garden* (Fig. 23) realizzata nel 2003, in cui l'artista “trasforma i cliché femminili in potenti effetti allucinatori, [...], dove è possibile mischiare pittura, tecnologia, movimento, poesia, vita, sessualità”.²²⁷

L'opera proiettata sul soffitto si mescola con le pitture barocche di Palazzo Reale e immerge lo spettatore in un mondo quasi fantastico, trasformando l'atmosfera in un sogno.²²⁸ Nel video Pipilotti Rist rappresenta l'unione simbolica attraverso il nuovo linguaggio visivo dell'era contemporanea, caratterizzato da immagini modificate, effetti speciali, distorsioni e poca nitidezza. Queste alterazioni vengono svolte con consapevolezza dall'artista, la quale si avvicina alle immagini che il pubblico è abituato a vedere nella televisione, nel computer e nei mass media (estetica tipo MTV)²²⁹, perciò non prova il solito sentimento di disagio mentre osserva il corpo nudo della donna in primo piano.

225 G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Parigi, 2003, in C. Subrizi, *La donna, la performance, il corpo e le emozioni: un diverso punto di vista per una nuova estetica*, in *Europa e America 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Aracne, Roma, 2008, p. 30.

226 Riferimento a Melanie Klein e Rosalind Krauss.

227 E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia srl, Milano, 2002, p. 243.

228 Cfr. SIL - Società delle letterate, *Madri creative*, in “Società Italiana delle Letterate”, 27 ottobre 2015, <<https://www.societadelleletterate.it/2015/10/madri-creative/>>, (27/01/2024).

229 Cfr. E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee...*, op. cit., p. 245.

L'artista si dichiara femminista e privilegia la relazione diretta con il corpo femminile, combattendo contro i pregiudizi a cui le donne sono oramai abituate, affermando che:

Politicamente sono una femminista, ma personalmente non lo sono. Per me, l'immagine di una donna nella mia arte non rappresenta solo le donne: rappresenta tutti gli esseri umani. Spero che un ragazzo giovane possa prendere dalla mia arte tanto quanto qualunque donna.²³⁰

Da considerare è anche una delle fotografie più detestate e al contempo ammirate nella storia dell'arte, scattata dall'artista americana Catherine Opie (1961): *Self Portrait/Nursing* (Fig. 24), realizzata nel 2004 ed esposta all'interno della mostra di Massimiliano Gioni per la carica di significato che contraddistingue l'immagine. Il soggetto è l'artista stessa che si auto-fotografa mentre allatta il proprio figlio Oliver, con una posa tipicamente classicheggiante (ricorda, infatti, l'iconografia della Vergine con il Bambino)²³¹ e rinascimentale grazie al tendaggio rosso sullo sfondo che racchiude la scena, la stessa atmosfera che caratterizza anche le opere di Verita Monselles citate nel primo capitolo.

In questo modo “there’s a seduction that happens [...]. I use all of the classical tropes of art. They allow people to enter the work, and to look at something they might not otherwise look at”.²³²

L'opera provoca scalpore nel pubblico, soprattutto maschile, per due ragioni: innanzitutto l'artista si fotografa nuda fino al bacino, mostrando il suo seno abbondante senza vergogna; in secondo luogo, nel petto è ancora visibile la parola *Pervert* incisa per l'immagine precedente della serie degli autoritratti. In questo

230 L. Barnet, *Pipilotti Rist: 'Veniamo tutti dalle gambe di nostra madre'*, in “The Guardian”, 4 settembre 2011, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/04/pipilotti-rist-exhibition-hayward-gallery>>, (10/12/2023).

231 Cfr. J. Melia, *Catherine Opie's three self-portraits: "Let's push the boundaries a little here about what you guys think normal is"*, in “E-CRINI - La revue électronique du Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité”, 2013, <<https://univ-paris8.hal.science/hal-03880696/>>, (27/12/2023).

232 J. Dykstra, *The Community of Difference*, in “Art in America”, 25 febbraio 2009, <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/catherine-opie-2-62775/>>, (28/01/2024).

modo Catherine Opie “insolently disturbs the idealized”²³³ e ribadisce la sua posizione sociale.

Inoltre, dall’inizio degli anni Novanta l’artista si occupa di temi femministi, ampliando gli *women studies* anche ad argomenti sessuali e culturali che riguardano le comunità *queer*. I gruppi solitamente marginalizzati diventano i suoi soggetti principali.

Il termine “pervertita” venne inciso per la fotografia *Self Portrait/Pervert* realizzata sempre nel 1994 in cui l’artista ha il volto coperto e l’incisione sulla pelle di colore rosso sangue insieme gli aghi infilati sulle braccia incrociate davanti a sé.²³⁴ La trasgressività e l’utilizzo della violenza può essere paragonata alle azioni che contraddistinguono il nuovo linguaggio artistico della *Body Art*: il corpo diventa un mezzo espressivo.

La fotografia rivolge l’attenzione alla comunità LGBTQ+, l’artista stessa spiega che questi lavori “legati alla modificazione del corpo e alla mia appartenenza al mondo queer di San Francisco avevano attratto molta attenzione, ma anche troppe etichette facili. [...] Così invece di puntare soggetti queer, ho cercato di espandere un messaggio queer”.²³⁵

Le sue opere diffondono l’idea nell’arte e nella cultura, oltre che nella società, che anche una donna lesbica possiede le stesse possibilità di diventare ed essere una buona madre e amorevole nei confronti del proprio figlio. La sua “natura” rimane sempre “femminile”, dunque capace di procreare e nutrire il bambino, di diventare una Grande Madre.

Simone De Beauvoir nella prima parte del quarto capitolo del saggio *Il secondo sesso* discute la questione dell’omosessualità, solitamente ritenuta un errore, descrivendo la lesbica come colei “caratterizzata dal fatto di rifiutare il maschio e di

233 A. Saketopoulou, *Catherine Opie: American Photographer*, American Pervert, in “Studies in Gender and Sexuality”, 14:3, pp. 245-252, qui p. 247, <<https://doi.org/10.1080/15240657.2013.818873>>, (23/11/2023).

234 Cfr. J. Melia, *Catherine Opie's three self-portraits...*, op. cit. <<https://univ-paris8.hal.science/hal-03880696/>>, (27/12/2023).

235 R. Schinardi, *Catherine Opie, L'arte lesbo sbarca al Guggenheim*, in “Gay.it”, 10 ottobre 2018, <<https://www.gay.it/catherine-opie-l-arte-lesbo-sbarca-al-guggenheim>> (20/11/2023).

desiderare la carne della donna. Bisogna dire che la lesbica, come non è una donna “superiore”, altrettanto non è una donna “mancata””.²³⁶

I termini “superiore” e “mancata” sono utilizzati in modo ironico, vengono virgolettati all’interno del saggio perché si riferiscono agli aggettivi che connotano la donna nel mondo fallologocentrico, nonché inferiore rispetto all’uomo.

La maternità, secondo Catherine Opie e Simone De Beauvoir, può entrare a far parte del mondo *queer*, la nuova coppia può crescere i figli allo stesso modo della famiglia tradizionale; l’opera *Self Portrait/Cutting* del 1993 ne è una dimostrazione. I tagli inflitti con un bisturi sulla schiena delineano qui la scena di una famiglia attraverso un disegno infantile: la casa sullo sfondo con le nuvole e il sole, due figure femminili in primo piano che si tengono per mano.²³⁷ Lo stile semplice e chiaro trasmette un forte significato: le due donne come coppia possono diventare ed essere delle madri accoglienti allo stesso modo della coppia alla quale la società è abituata.

“In queste immagini Opie offre qualcosa di profondamente personale, persino confessionale, rivelando desideri potenti che sono aggravati dalla grande vulnerabilità fisica degli atti sadomasochistici documentati dalle fotografie”.²³⁸

Sempre l’artista sopracitata Ana Álvarez-Errecalde, infine, nel 2018 iniziò un progetto dedicato proprio all’esperienza dell’allattamento, intitolato *MAMA – Mother’s Milk*. Così come la maggior parte dei progetti dell’artista, anche quest’ultimo raccoglie una serie di fotografie accompagnate da descrizioni emotive delle madri che decisero di partecipare alla creazione dell’opera artistica.

Le donne vengono fotografate mentre allattano il loro bambino, il seno diventa metafora di casa e viene enfatizzato il legame madre-figlio. Il progetto della Álvarez-Errecalde però non vuole soffermarsi solo sulla tenerezza che si prova ammirando queste immagini, ma pone l’attenzione anche sulle difficoltà che la madre vive a

236 S. De Beauvoir, S., *Il secondo sesso*, op. cit., p. 389. All’interno di questo capitolo prova a elencare alcune ragioni che portano la donna a desiderare un’altra donna; il motivo principale individuato da Simone De Beauvoir è il rapporto con la madre. La donna lesbica durante l’infanzia e l’adolescenza ha avuto un rapporto conflittuale con la propria madre, perciò ricerca l’affetto femminile, che le è mancato nelle fasi più importanti della sua vita, in un’altra donna.

237 Cfr. J. Melia, *Catherine Opie's three self-portraits...*, op. cit. <<https://univ-paris8.hal.science/hal-03880696/>>, (27/12/2023).

238 Catherine Opie, *Self Portrait/Cutting*, Guggenheim Museum, <<https://www.guggenheim.org/artwork/30354>>, (21/11/2023).

partire dalla nascita. Infatti, spera che “este proyecto contribuya a construir una mirada a la maternidad y a la crianza alejada del adultocentrismo y productivismo existente, para poner en el punto de mira el valor que merece darse a los cuidados”.²³⁹

Le fotografie raccolte dall’artista provengono da donne e madri che hanno deciso di partecipare al progetto dell’artista; l’immagine fornita da Ester, ad esempio, mostra la donna impegnata ad allattare il figlio e allo stesso tempo tira il latte dall’altro seno con il macchinario apposito, azione condivisa dalla maggior parte delle madri per avere tutte le possibilità di occuparsi del nutrimento.

Per concludere, tra le descrizioni emotive del progetto si può leggere questa dichiarazione:

Verme en estas preciosas fotos e involucrada en estas historias me ha hecho recordar lo feliz que soy por haber llegado a casi 10 meses de lactancia. Greta nació sin reflejo de succión y perdió mucho peso. Tenía la lengua pegada completamente al paladar, no podía succionar. Al intervenirla, no mejoró. Así que con dolor, miedo, mucho amor y mucha valentía, le enseñé a mamar. Y hasta hoy. Muchísimas gracias.– Anna.²⁴⁰

2.5 Aborto

“La negazione della libertà d’aborto rientra nel veto globale che viene fatto all’autonomia della donna”.²⁴¹

239 Progetto *MAMA – Mother’s Milk* di Ana Álvarez Errecalde, 2018, <<https://alvarezrecalde.com/portfolio/mama-mothers-milk/>> (03/12/2023). Traduzione: “Spero che questo progetto contribuisca a costruire una visione della maternità e della genitorialità lontana dall’attuale centrismo e produttivismo degli adulti, per mettere in luce il valore che merita di essere dato alla cura.”

240 Ibidem, <<https://alvarezrecalde.com/portfolio/mama-mothers-milk/>> (03/12/2023). Traduzione: “Rivedermi in queste bellissime foto e coinvolta in queste storie mi ha fatto ricordare quanto sono felice di essere arrivata a quasi 10 mesi di allattamento. Greta è nata senza riflesso di suzione e ha perso molto peso. La sua lingua era completamente attaccata al palato, non poteva succhiare. Quando siamo intervenuti, non è migliorata. Così con dolore, paura, tanto amore e tanto coraggio, gli ho insegnato a succhiare. E fino ad oggi. Molte grazie”.

241 *Manifesto Femminile* Carla Lonzi.

Questa affermazione appartiene a uno dei punti stilati nel *Manifesto di Rivolta Femminile* dalle attiviste Carla Lonzi, Carla Accardi ed Elvira Banotti nel 1970 e si riferisce a una tematica dibattuta durante questi anni di rivendicazioni e lotte: l'aborto. Emerge nuovamente il sentimento di trappola e costrizione provati nell'ambito della maternità, in questo specifico caso non desiderata; la donna non ha la possibilità di prendere decisioni in maniera autonoma riguardo situazioni in cui il proprio corpo è protagonista, come l'interruzione della gravidanza.

Per questo motivo i movimenti femministi a partire dagli anni Sessanta si sono sforzati di portare al centro dei dibattiti sulla maternità anche il tema dell'aborto attraverso l'idea che "Abortion is our right, our right as women to control our own bodies. The existence of any abortion laws (however "liberal") denies this right to all women".²⁴²

Carla Lonzi nel suo celebre saggio *Sputiamo su Hegel* (1974), in particolare nella quarta sezione, esprime la sua visione di libertà (non concessa) al soggetto femminile, affrontando il problema della sessualità e dell'aborto.²⁴³ Il pensiero esposto nelle sue parole è chiaro e al contempo complesso, in quanto si dissocia dalle voci femminili unite per la legalizzazione dell'aborto. La Lonzi, al contrario, sostiene che le donne non devono combattere per assicurarsi una legge, bensì devono portare al centro della loro lotta la libertà sessuale, da cui si diramano tutte le tematiche affrontate.

Secondo Carla Lonzi il potere di emanare nuove leggi è da sempre in mano agli uomini, perciò anche la richiesta di rendere legale l'aborto si concluderebbe con una sorta di ammissione del ruolo subalterno delle donne.

Noi accederemo alla libertà di aborto e a una nuova legislazione su di esso, a fianco di quei miliardi di donne che costituiscono la storia della rivolta femminile perché solo così faremo di questo capitolo fondamentale della nostra oppressione il primo capitolo di presa di coscienza da cui minare la struttura del dominio maschile.²⁴⁴

242 Boston Women's Health Collective, *Women and their Bodies...*, op. cit., p. 89.

243 Il quarto capitolo del saggio *Sputiamo su Hegel* è intitolato *Sessualità femminile e aborto*.

244 C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1974, p. 67.

Negli anni Sessanta in tutto il mondo l'aborto veniva condannato dallo Stato, perciò la Lonzi "sputa" queste parole per rivendicare una posizione sociale e culturale del mondo femminile. Inoltre, specifica la differenza del desiderio tra soggetto femminile e maschile per proseguire verso la liberazione delle donne: "Nell'uomo dunque il meccanismo del piacere è strettamente connesso al meccanismo della riproduzione, nella donna il meccanismo del piacere e meccanismo della riproduzione sono comunicanti ma non coincidono".²⁴⁵

La maternità non ricercata scaturlisce nella donna sentimenti contrapposti, dal dolore al rifiuto verso il figlio che si sta formando in un corpo che non ha il desiderio di accogliere. La negazione nei confronti dell'aborto divenne però una problematica molto seria per le donne, poiché ricadevano su pratiche abortive clandestine e pericolose per il proprio corpo e la salute psichica.²⁴⁶ Il rischio a cui andavano incontro però risultava minore rispetto al pensiero di diventare madri.

A seguito del numero sempre crescente delle pratiche illegali la legge anti-abortiva decade, le donne riescono a ottenere la "concessione di affrontare la maternità come libera scelta".²⁴⁷ Di fronte a questa vittoria del femminismo, la visione di Carla Lonzi nei suoi scritti e nei suoi interventi non è ottimista, anzi sostiene che le nuove norme imposte dalla società patriarcale siano un nuovo sistema per controllare la vita femminile.²⁴⁸

Nonostante ciò, viene riconosciuta l'importanza della legge 194, emanata in Italia nel 1978:

Lo Stato garantisce il diritto alla procreazione cosciente e responsabile, riconosce il valore sociale della maternità e tutela la vita umana dal suo inizio.

L'interruzione volontaria della gravidanza, di cui alla presente legge, non è mezzo per il controllo delle nascite.²⁴⁹

245 Ivi, p. 77.

246 Cfr. C. Sarritzu, *Breve storia dell'aborto e di come il corpo delle donne sia un "corpo politico"*, in *"//Cultura"*, 27 giugno 2022, <<https://cultura.tiscali.it/news/articoli/La-storia-dell-aborto/>>, (02/02/2024).

247 C. Lonzi, *Sputiamo su Hegel...*, op. cit., p. 72.

248 Cfr. *Ibidem*.

249 Articolo 1, legge 194 del 1978, <<https://www.normattiva.it/uri-res/N2Ls?urn:nir:stato:legge:1978-05-22:194>> (23/12/2023).

L'Italia non fu la prima a garantire il diritto d'aborto, così come le voci femministe rimasero più silenziose e inosservate, anche le riforme e i cambiamenti sociali tardarono ad arrivare. La prima fu l'Inghilterra nel 1968, seguirono poi gli Stati Uniti nel 1973 grazie alla sentenza *Roe v. Wade*, revocata nel giugno 2022, “negando alle persone in gravidanza l'autonomia sul proprio corpo, la libertà personale, la dignità e il loro diritto a un'eguale protezione”.²⁵⁰

Il ruolo centrale della pratica artistica nei movimenti femministi e nelle rivendicazioni è sempre stato ricordato e celebrato da critiche, teoriche e artiste appartenenti alle nuove generazioni. In particolare, le opere dedicate alla tematica dell'aborto, soprattutto installazioni e performance, nascevano come simbolo di protesta. Ne è un esempio l'opera *Your Body Is a Battleground* di Barbara Kruger realizzata nel 1989 in occasione della marcia pro aborto di Washington.

Tuttavia, alcune artiste utilizzavano la loro arte per esprimere sentimenti di dolore e frustrazione a causa della perdita del loro figlio ancora protetto dal grembo materno, avvenuta per cause involontarie.

Tra gli esempi più apprezzati e ammirati nella storia dell'arte si possono citare le opere realizzate dall'artista messicana Frida Kahlo (1907-1954) che portò all'interno dei suoi dipinti una delle rappresentazioni più reali dell'aborto, vissuto sulla propria pelle.

La sua vita fu un susseguirsi di incidenti e disavventure: nel 1907 nacque con una grave patologia, la spina bifida, causa di insopportabili dolori fisici; all'età di diciott'anni subì un grave incidente di ritorno da scuola che la costrinse a terminare la degenza a letto a causa delle numerose fratture riportate.²⁵¹ Fu proprio durante questi momenti di solitudine e tristezza che Frida si avvicinò all'arte e realizzò i capolavori che la consacrarono come una delle artiste più importanti della storia.

250 M. Cardone, *Le reazioni del mondo dell'arte alla sentenza americana sull'aborto*, in “Artribune”, 06 luglio 2022, <<https://www.artribune.com/dal-mondo/2022/07/statu-uni-reazioni-artisti-sentenza-aborto/>> (06/12/2023).

251 Cfr. A. Bonito Oliva, M. Zamora, *Frida Kahlo*, ArtDossier, Giunti Editore, Firenze, 2005, pp. 13-14. Si confronti anche M. Zamora (a cura di), *Lettere appassionate*, tr. it. di M. Martignoni, Abscondita, Milano, 2002, pp. 22-24. All'interno si possono leggere le lettere che Frida Kahlo inviava al fidanzato dell'epoca, Alejandro Gómez Arias, in cui descrive la sua sofferenza fisica ed emotiva.

Nel 1922 conobbe l'artista Diego Rivera (1886-1957), con il quale si sposò sette anni dopo: fu una relazione turbolenta e causa di ulteriori dispiaceri per Frida. L'esperienza degli aborti fu la più dolorosa, rimase incinta tre volte ma non riuscì mai a portare a termine la gravidanza a causa delle sue condizioni di salute.

Ella stessa ne era consapevole, infatti, in una lettera inviata al Dottor Leo Eloesser nel momento in cui scopre di essere incinta nel 1932 spiega che: “innanzitutto, a causa dell'ereditarietà che porto nel sangue, non credo che il bambino potrebbe nascere particolarmente sano. In secondo luogo non sono forte e la gravidanza mi indebolirebbe ulteriormente”.²⁵²

Le opere di Frida Kahlo sono diventate un punto di riferimento molto importante per le critiche e le artiste degli anni successivi, fino a raggiungere il nuovo secolo. Il carattere libero e l'iconografia innovativa delle sue opere consentono di ritenere l'artista un simbolo del femminismo.²⁵³

Il dipinto *La mia nascita* (1932) è la prima opera dell'artista in cui rappresenta il momento del parto. La donna partorienti è coperta da un lenzuolo bianco, in primo piano ha le gambe divaricate dalle quali fuoriesce la testa di un neonato. Il titolo allude alla nascita della stessa artista, sebbene la critica associ il dipinto alla personale esperienza di aborto da poco vissuto.²⁵⁴ Il lutto per la perdita viene accentuato dalla presenza del sangue rosso, in contrasto con le lenzuola bianche, e dalla testa del neonato rivolta verso il basso, quasi come fosse stata decapitata dal corpo della madre, incapace di portare a termine la gravidanza.

Nello stesso anno (1932) realizzò anche *Ospedale Henri Ford (Il letto volante)* (Fig. 25) che ha un impatto emotivo ancora più profondo. L'artista si auto rappresenta sul letto d'ospedale subito dopo aver perso un altro figlio; la pancia è ancora ingrossata dal breve periodo di gestazione e dal basso ventre fuoriesce sangue. Attorno alla sua figura realizza dei simboli che alludono alla propria vita e al dolore subito da questa esperienza: al centro disegna proprio un feto dalle dimensioni di un bambino oramai formato nel ventre, metafora del forte desiderio di diventare madre. In alto a sinistra

²⁵² Ivi, p. 47.

²⁵³ Cfr. L. Loi, *Frida Kahlo, una donna moderna*, in “Villegiardini” (Arte e cultura), 11 gennaio 2023, <<https://www.villegiardini.it/frida-kahlo-una-donna-moderna>>, (07/02/2024).

²⁵⁴ *My Birth, 1932, by Frida Kahlo*, <<https://www.fridakahlo.org/my-birth.jsp>>, (20/01/2024).

e in basso a destra rappresenta la parte inferiore del corpo umano, fa quindi riferimento al suo squilibrio fisico che la costringe a vivere una vita angosciante.

Achille Bonito Oliva, studioso di Frida Kahlo, definisce l'opera come un "catalogo di memoria ed esperienza, quotidiano e storia, omologati tra loro in un'immagine coraggiosamente depurata da soggettività".²⁵⁵

Come Frida anche altre artiste contemporanee con la loro arte trasmettono sentimenti scatenati dalla maternità mancata a causa delle esperienze abortive.

L'artista britannica Tracey Emin (1963) si lega alle lotte femministe grazie alla sua adesione al movimento *Young British Artists*; le due artiste lontane sia a livello geografico che cronologico condividono la stessa sofferenza, trasformata in forza artistica con i loro soggetti. Le opere prendono vita dalle esperienze vissute sulla loro pelle, perciò vengono interpretate in una chiave di lettura autobiografica.

Lo stesso carattere intraprendente e passionale ha permesso a Tracey Emin di diventare una delle artiste più ammirate dal pubblico, alla quale sono state dedicate diverse mostre, tra cui la grande retrospettiva intitolata *20 Years*, organizzata presso il Centro di Arte Contemporanea di Málaga (CAC Málaga) tra il 2008 e il 2009. Il curatore Patrick Elliot ha selezionato più di novanta opere della Emin, dando prova dell'intero repertorio artistico.

Le sue opere vengono racchiuse nella pratica denominata *confessional art*: forma di espressione contemporanea che ha origine da esperienze autobiografiche; le emozioni, l'analisi interiore, gli eventi traumatici vissuti diventano il soggetto delle opere e il modo migliore per presentare se stessi al pubblico. L'arte confessionale "is a practice of visual arts, in which painters and sculptors have used motifs drawn largely or exclusively from their own lives".²⁵⁶

La parola chiave per definire l'arte di Tracey Emin potrebbe essere "trauma", provocato soprattutto dai diversi aborti vissuti nella propria vita; il forte desiderio di maternità è connesso alle diverse perdite dei figli sia in maniera volontaria che

255 A. Bonito Oliva, Martha Zamora, *Frida Kahlo...*, op. cit., p. 28.

256 M. A., Medina, *Tracey Emin: Life Made Art, Art Made From Live, Arts*, marzo 2014, p. 55, <https://www.researchgate.net/publication/276033383_Tracey_Emin_Life_Made_Art_Art_Made_from_Life>, (01/11/2022).

involontaria, vissute come una sconfitta sociale e personale, oltre che generare un enorme vuoto. Da queste esperienze realizzò diverse opere: *Abortion: How It Feels* (1995), *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* (1998), *I Do Not Expect* (2002) e le installazioni *Feeling Pregnant I* (1999-2002) e *Feeling Pregnant II* (2005).

Nel 1997 realizzò la monostampa intitolata *Terribly Wrong* (Fig. 26) in seguito all'aborto vissuto nel 1994, subito dopo aver concluso la relazione con il proprio ragazzo. Al centro del disegno compaiono le parole "something wrong" che conferiscono una spiegazione alla scena: sbagliata e contraria alla volontà dell'artista. Il soggetto è proprio Tracey Emin, si auto rappresenta con le gambe divaricate e il sangue che cola insieme a un neonato stilizzato con uno stile tipico degli scarabocchi. La pancia è ancora gravida, perciò simboleggia una maternità mancata e il dolore dell'artista viene espresso soprattutto dalle parole che attirano l'attenzione di colui che osserva l'immagine.

L'artista esprime la sua perdita spiegando che il feto in grembo diventa già un bambino nella mente di una madre:

when you lose them, that loss feels like the loss of a child that existed – even though they only existed in your imagination. But you are not allowed to grieve, so you let the child continue to exist in the back of your mind.²⁵⁷

Un'altra opera realizzata con qualità stilistiche simili è intitolata *My Abortion* (1995) (Fig. 27), si tratta di una monostampa con inchiostro blu, in cui è possibile evidenziare le somiglianze con *Henry Ford Hospital (Il letto volante)* di Frida Kahlo. Entrambe le artiste si raffigurano su un letto d'ospedale e attraverso dei fili che si diramano dal basso ventre realizzano soggetti come simbolo del neonato perduto. Le opere sono personali, esprimono le sensazioni dolorose dell'evento traumatico. Tracey Emin si esprime quasi con uno stile espressionista, in cui l'anima emerge dalle linee stilizzate dei suoi disegni.

Nel 1998 realizzò anche un breve film intitolato *Homage to Edvard Munch and All My Dead Children* per omaggiare l'artista attraverso la messa in scena dell'urlo,

257 A. O'Neill, J. Paul, *One for Sorrow*, in *Maternal in Creative Work...*, op. cit., p. 155.

rappresentato nel dipinto del 1893. Il film ha una durata di 2 minuti e 28 secondi, per il primo minuto e mezzo riprende l'orizzonte da un molo e l'acqua brillante luccica grazie al riflesso del sole; l'artista è rannicchiata nuda e a terra, immobile. A partire dal minuto e 27 si sente un urlo che dura trenta secondi, ma sembra quasi interminabile. È un urlo straziante, eterno ed esprime tutto il dolore sia fisico che mentale sentito dall'artista dentro di sé. "In the work, Emin visits the sites of her pregnancy and abortion as she talks to camera in detail about her experience".²⁵⁸

L'artista racconta che la prima volta che perse un figlio fu nel 1990, provò molto dolore e incredulità, in quanto il medico le aveva garantito che al 99,9 per cento non potesse avere figli nella sua vita. La scoperta di essere incinta la colse impreparata, tanto da decidere subito di abortire, nonostante il dottore la costrinse a proseguire la gravidanza. La narrazione della vita di Tracey Emin è la prova di una società che non accetta le libertà femminili, che impone la propria visione alle donne, considerando l'aborto ancora una azione criminale e sbagliata, da cui derivano appunto le parole "something wrong" dell'opera *Terribly Wrong*.

"I'm really angry about it"²⁵⁹ dichiara l'artista ripensando alle difficoltà affrontate nella vita ed esprime tutta la sua vicinanza al mondo femminile, costretto a piegarsi a un sistema patriarcale ottuso. Malgrado gli ostacoli, la sua visione positiva riguardo la maternità continua a esistere dentro di lei.

Infatti, nel 2018 vinse il concorso per la città di Oslo, in cui artisti e artiste furono chiamati a realizzare un'opera da posizionare presso il molo Inger Munch. Tracey Emin presentò il disegno del progetto intitolato *The Mother*: una scultura in bronzo alta 9 metri con un peso di 18,2 tonnellate dal titolo significativo, in quanto abbraccia la tematica della maternità.

"I want to think about your own mother, all the women who gave birth".²⁶⁰ L'artista vuole che tutti coloro che osservano l'opera, soprattutto le donne, si rispecchino nella figura della madre; tra le braccia ha un oggetto invisibile, lo culla e protegge con il proprio corpo. L'opera diventa metafora della madre che protegge il proprio

²⁵⁸ Ibidem.

²⁵⁹ *How It Feels* di Tracey Emin, video realizzato nel 1996 in cui racconta la sua personale esperienza dell'aborto.

²⁶⁰ MUNCH, *The Mother by Tracey Emin #MunchMuseet*, video online [2:49], YouTube, 20 dicembre 2022, <<https://www.youtube.com/watch?v=4hQpLSidENo>>, (17/12/2023).

bambino, così come la scultura proteggerà il Museo di Much, a cui l'artista è molto legata, tutti gli abitanti e tutti coloro che visiteranno la città.

La scrittrice e critica d'arte Rebecca Baillie parla di un sentimento di malinconia in relazione alle opere di Tracey Emin sulla maternità e l'aborto:

Often posing as a maternal subject, Tracey Emin reveals that feelings of loss remain bound neither to an unconscious psychological concept nor woven only in the past and only to our mothers. I argue that a woman's experience or fantasy of maternity is important to consider as a surrogate relationship created to alleviate the pain of melancholy in response to the original separation experienced between mother and child.²⁶¹

L'idea dell'abbandono e della perdita viene espressa anche in un progetto recente, realizzato in collaborazione con l'artista Louise Bourgeois (poco prima della sua morte), tra le pioniere dell'arte femminista e di un'arte materna.

Do Not Abandon me (2009-2010) è composto da sedici disegni intimi e personali della Bourgeois, in cui ritorna l'utilizzo degli acquerelli per rappresentare un corpo femminile gravido.

Tracey Emin interviene su questi lavori con delle parole per creare una narrazione ed esprimere le proprie sensazioni. Ne è un esempio *I Lost You* (Fig. 28), disegno numero nove della serie, in cui evoca ancora una volta la sua perdita. L'artista decise di utilizzare la rappresentazione del grembo materno della Bourgeois dipinto di blu, colore freddo che viene associato dalla Emin con la sofferenza e la malinconia nei confronti di un figlio che non esiste più. A proposito di ciò Rebecca Baillie descrive il sentimento provato e trasmesso da Emin:

Women artists often depict themselves with their mothers, with children and with lovers. The potential/experience of becoming pregnant and birthing a child often inspires an obsessive focus of the female artist on her own body, either through visualization of the body's interior or through repetitive self portraiture. The work of women artists, and specifically that of Tracey Emin, suggests not only a melancholy mood,

261 R. Baillie, *Tracey Emin: Ideas of Melancholy and Maternity*, in "Studies in the Maternal", gennaio 2011, <[Baillie | Work in Progress: Tracey Emin: Ideas of melancholy and maternity | Studies in the Maternal \(bbk.ac.uk\)](#)>, (08/12/2023).

but also a related physical affliction, one that has a physical cause, and physical reminders.²⁶²

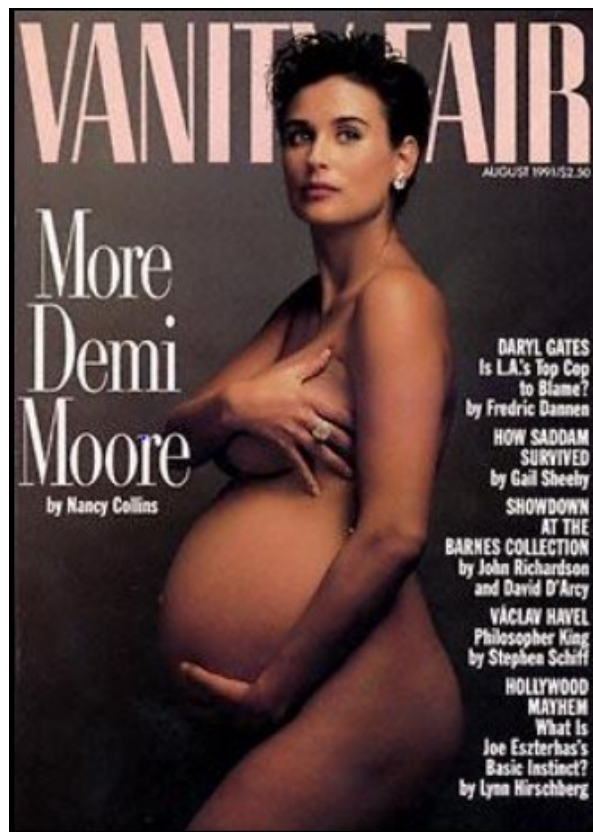


Figura 11: Annie Leibovitz, *More Demi Moore*, 1991

262 Ibidem.



Figura 12: Rineke Dijkstra,
Julie (Mothers Series), 1994



Figura 13: Rineke Dijkstra,
Tecla (Mothers Series), 1994



Figura 14: Rineke Dijkstra,
Saskia (Mothers Series), 1994



Figura 15: Diane Arbus, *Self Portrait
Pregnant*, 1945



Figura 16: Jenny Saville, *The Mothers*, 2011



Figura 17: Jenny Saville, *Studies for Pentimenti III*, 2011

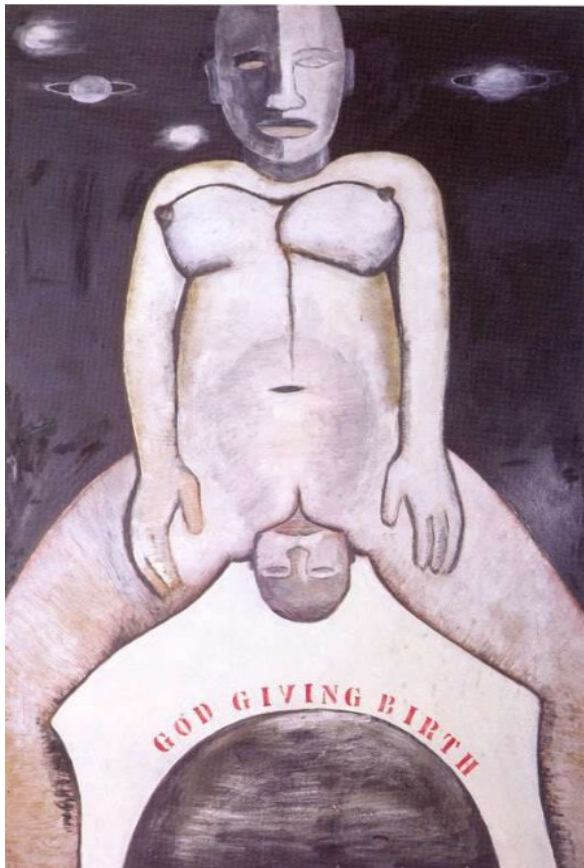


Figura 18: Monica Sjöö, *God Giving Birth*, 1968



Figura 19: Carmen Winant, *My Birth*, 2018



Figura 20: Ana Álvarez-Errecalde, *El nacimiento de mi hija*, 2005



Figura 21: Ana Álvarez-Errecalde, *Cesárea, más allá de la Herida*, 2009

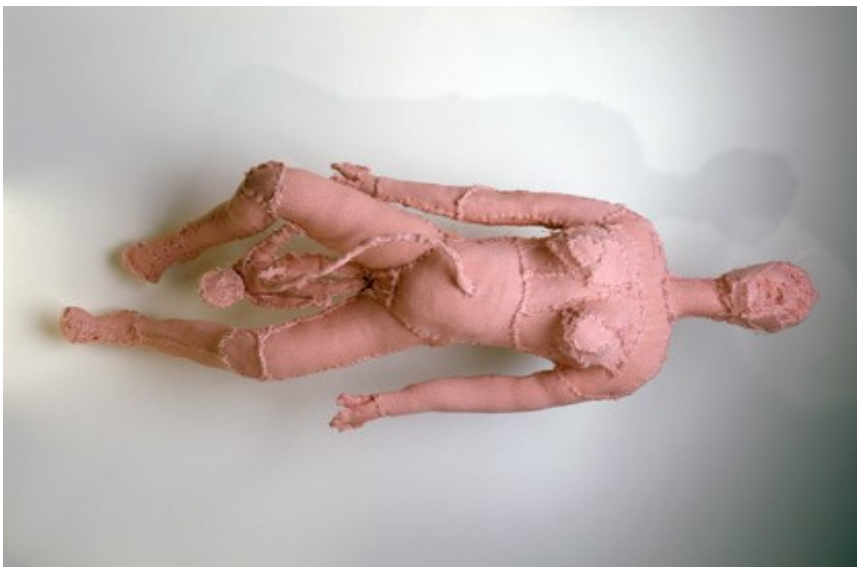


Figura 22:
Louise Bourgeois, *Do Not Abandon Me*, 1999



Figura 23: Pipilotti Rist, *Mother, Son and the Holy Milanese Garden*, 2003



Figura 24: Catherine Opie, *Self Portrait/Nursing*, 2004



Figura 25: Frida Kahlo, *Ospedale Henry Ford (Il letto volante)*, 1932

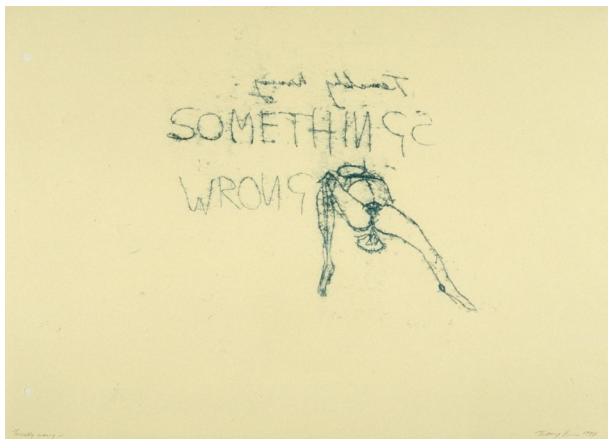


Figura 26: Tracey Emin, *Terribly Wrong*, 1997

Figura 27: Tracey Emin, *My Abortion*, 1990





Figura 28: Tracey Emin, Louise Bourgeois, *I Lost You (Do Not Abandon Me)*, 2009-2010

CAPITOLO III

3.1 La maternità nell'estetica postumana: il corpo materno come incubo

L'analisi svolta nei capitoli precedenti permette di comprendere come la maternità nel corso degli anni continui a essere rappresentata ed esplorata attraverso nuove prospettive, sfidando le iconografie tradizionali, di cui viene fatto riferimento nel primo capitolo, e soffermando l'attenzione sul corpo materno con tutte le trasformazioni che lo contraddistinguono.

Tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta le artiste si avvalgono delle loro creazioni per trasmettere nuove indagini sul corpo e sulla nuova soggettività femminile, influenzata dall'estetica postumana²⁶³, concetto e pensiero filosofico, poi diventato anche creatività, trasmessa dal curatore Jeffrey Deitch²⁶⁴ (1952) e teorizzata da filosofe e studiose femministe, quali Donna Haraway (1944) con *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*²⁶⁵ (1995) in cui si privilegia la dissolvenza dei confini fra umano-natura-tecnologia. Rosi Braidotti (1954) scrisse diversi saggi in cui mette in rilievo le nuove possibilità postumane che danno vita a nuove creazioni identitarie-corporee. In *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità* (1995)²⁶⁶, ad esempio, teorizza l'idea secondo cui l'identità e il corpo femminile possono trascendere le definizioni e le barriere convenzionali:

Nel mio lavoro sul nomadismo come concetto filosofico mi sono soffermata sulle differenze tra una condizione di mobilità – scelta o

263 Il Postumanesimo è un termine coniato da Ihab Hassan nel 1977: “per quanto concerne il postumanesimo, l'aspetto più rilevante della dialettica prometeica riguarda l'immaginazione e la scienza, il mito e la tecnologia, la terra e il cielo, due regni che tendono verso uno”. L. S. Sorgner, *Postumanesimo, metaumanesimo, transumanesimo: come andare oltre l'umano*, in “Fondazione Leonardo. Civiltà delle Macchine”, maggio 2020, <<https://www.civiltadellemacchine.it/it/news-and-stories-detail/-/detail/postumanesimo-metaumanesimo-transumanesimo>>, (10/01/2024).

264 *Post human*, catalogo della mostra (FAE Musée d'Art Contemporain, Pully-Lausanne, Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Torino, Deste Art Foundation for Contemporary Art, Atene, Deichtorhallen Hamburg, Amburgo, giugno 1992 – maggio 1993), a cura di J. Deitch, Idea Books European distribution, Amsterdam, 1992;

265 D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, tr. it. I ed. (1991) di Borghi, L., Feltrinelli Editore, Milano, 1995.

266 R. Braidotti, *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, tr. it. I ed. (1994) di A. M. Crispino, Donzelli editore, Roma, 1995.

imposta – come nel caso dell'emigrazione, e altre figurazioni della soggettività come l'esilio, la precarietà del lavoratore all'interno del mercato del lavoro cosiddetto 'flessibile' o il nomadismo.²⁶⁷

Le donne, le femministe degli anni Novanta e del nuovo secolo si ritrovano ancora al centro dei dibattiti sociali e delle differenze di genere; il corpo continua a essere al centro della loro pratica artistica come strumento di rivendicazione, per questo motivo si può tenere in considerazione l'affermazione di Angela Vettese sul corpo, quale "luogo sacrificale, come centro del mito, come ambito di esperienze radicale al limite del senso comune, del pudore e addirittura della sopravvivenza".²⁶⁸

Inoltre, a partire dal 1989, anno della caduta del Muro di Berlino, il malumore delle donne si unisce a un malessere generale, provocato dai cambiamenti politici e sociali. Dopo il disastro di due Guerre Mondiali, la successiva Guerra Fredda che anticipa la nuova produzione di armi tecnologiche e "silenziose", le società mondiali si ritrovarono a fronteggiare una grave questione identitaria accompagnata da fonti di crisi moltiplicate.²⁶⁹

Questi anni sono cruciali per il passaggio dall'epoca del Modernismo a quella del Postmodernismo, dove il cambiamento principale risiede nella perdita da parte dell'uomo del ruolo centrale che da sempre lo ha contraddistinto. Infatti, inizia a perdere la sua autorità e viene spodestato dalla natura, prima dominata, e da ciò che lui stesso si è ostinato a creare, ossia la tecnologia, di cui diventa il bersaglio principale. Rosi Braidotti in relazione a ciò sostiene che "il concetto stesso di umano è esploso sotto la doppia pressione degli odierni progressi scientifici e degli interessi dell'economia globale".²⁷⁰

267 R. Braidotti, *Filosofare a zig-zag: apologia pro opera sua*, in "Diotima Filosofe", 2006, <<https://www.diotimafilosofe.it/larivista/filosofare-a-zig-zag-apologia-pro-opera-sua/>>, (15/01/2024).

268 A. G. Vettese, *Poetiche dell'identità: cenni sulla questione di genere*, in *Arte del XX Secolo, Novecento e Oltre*, Skira editore, Milano, 2010, pp. 81-97, qui p. 82.

269 Cfr. R. Braidotti, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, tr. it di A. Balzano, Meltemi editore, Milano, 2019, p. 23.

270 R. Braidotti, *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, tr. it. I ed. (2013) a cura di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma, 2014, p. 7.

Al giorno d'oggi si parla di quarta Rivoluzione Industriale e di Sesta estinzione per delineare un'epoca in cui la produzione viene assistita e/o sostituita dalle tecnologie avanzate, quali la robotica, l'intelligenza artificiale e le biotecnologie.²⁷¹

A ciò si unisce anche la nuova possibilità di reinventarsi e scolpire il corpo secondo i propri desideri, in quanto:

la politica femminista opera tramite esperimenti trasformativi con le tecnologie del sé, produce nuovi stili di vita e relazioni etiche. È fatta di progressivi passaggi di emancipazione ma anche di esperimenti radicali d'autogestione o prassi critica.²⁷²

Tale pensiero è condiviso anche da Donna Haraway (1944), figura cardine che si inserisce nel pensiero Postmoderno grazie alla pubblicazione del *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo* (1995), all'interno del quale esorta le artiste, che poi verranno denominate "cyberfemministe"²⁷³, a prendere consapevolezza del nuovo mondo in cui vivono, dove "il cyborg è una sorta di sé post moderno collettivo e personale, disassemblato e riassembleto. È il sé che le femministe devono elaborare".²⁷⁴

Entrambe le filosofe, quindi, si sostengono le nuove modalità di rappresentazione per combattere gli stereotipi nei confronti del corpo femminile, compreso quello materno.

Nel capitolo precedente sono state prese in considerazione artiste, il cui lavoro ha contribuito all'inserimento nel mondo artistico del corpo materno reale, nonché deformato; un involucro quasi estraneo alla donna che la ingabbia e la vincola alla procreazione. Questo sentimento si mescola con l'amore incondizionato verso i propri figli, generando una contrapposizione del ruolo della madre. La trappola della maternità, quindi, si trasforma in incubo: le donne provano paura nel momento in cui

271 Cfr. R. Braidotti, *La condizione postumana*, in *Il postumano*, vol 2 (*Saperi e soggettività*), tr. it. I ed. (2019) di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma, 2022, pp. 13-50

272 R. Braidotti, *Materialismo radicale...*, op. cit., p. 86.

273 D. Haraway, *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, tr. it. II ed. (1991) di L. Borghi, Feltrinelli Editore, Milano, 2018, p. 9. Il cyberfemminismo utilizza le tecnologie a favore delle donne.

274 Ivi, p. 59.

si proiettano nel futuro perché riescono a percepire solo il mondo della maternità patriarcale. Non a caso “l’immagine del cyborg [...] in un certo qual modo diventa simbolo dell’“anti-materno”, non solo nell’ambito delle identità sessuate, [...], ma anche in quello sulle biotecnologie”.²⁷⁵

Il legame maternità-incubo viene stabilito anche dalle teoriche relazionate con le nuovi correnti di pensiero, non solo Rosi Braidotti, ma anche Teresa Macrì con *Il corpo postorganico: sconfinamenti della performance* (1996), Francesca Alfano Miglietti con *Identità mutanti* (2008), in stretta relazione con le nuove esperienze artistiche in cui il corpo è soggetto a cambiamenti estremi perché considerato inutile se mantenuto a un livello di “normalità”.

Tutte condividono l’idea secondo cui l’umanità sia indirizzata verso la ricostruzione della propria identità attraverso l’utilizzo della realtà tecnologizzata, che si contamina con il corpo biologico, superando le limitazioni da sempre imposte.²⁷⁶ La differenza fra organico e inorganico inizia a dissolversi con maggior frequenza, così come vengono meno il contrasto fra le categorie naturale/artificiale, umano/animale, entrando a tutti gli effetti nella fase denominata “transumana”.²⁷⁷

Lo stesso Jeffrey Deitch in occasione della mostra *Posthuman* ritiene che “a new construction of the self will inevitably take hold as ever more powerful body-altering techniques become commonplace”²⁷⁸, fino a superare la normalità dal punto di vista genetico.

La mostra curata nel 1992 viene considerato un impulso verso le nuove pratiche artistiche e gli studi annessi, all’interno del catalogo rivolge l’attenzione anche alle possibilità di intervenire sulla gestazione e il corpo materno. Infatti, avverte che

the issue of using genetic engineering to “improve” the fetus will potentially become much more highly charged [...]. It may not be an

275 R. Braidotti, *La molteplicità: un’etica per la nostra epoca, oppure meglio cyborg che dea*, in *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, a cura di D. Haraway, tr. it. II ed. (1991), Feltrinelli, Milano, 2018, pp. 9-38, qui p. 27.

276 Cfr. T. Macrì, *Il corpo postorganico*, Costa & Nolan, Genova, 2006, p. 19-20. Si confronti anche F. A., Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Pearson Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2008, p. 14.

277 Cfr. F. A., Miglietti, *Identità mutanti...*, op. cit. p. 62.

278 *Post human...*, op. cit., p. 2.

exaggeration to say that it will become the most difficult moral and social issue that the human species has ever faced.²⁷⁹

A più di vent'anni dalle parole di Deitch il futuro da egli previsto risulta ancora più chiaro e attuale, il dibattito sulla maternità converge sull'utilizzo della tecnologia per assistere alle donne a cui il destino biologico non ha dato la possibilità di avere figli. I nuovi femminismi insieme alle artiste abbattano queste barriere biologiche e immaginano nuove rappresentazioni che uniscono i diversi mondi cyborg e postumani.²⁸⁰

Il percorso di liberazione femminile però è ancora un ambito aperto e soggetto a continue rielaborazioni, pertanto, durante questi anni le artiste si avvalgono di rappresentazioni mostruose attraverso "images of the pregnant body which are represented as divided or incomplete yet insistently embodied"²⁸¹ per esprimere le sensazioni legate alla gravidanza e alla maternità.

La relazione con l'anormalità non avviene per caso: il pensiero della donna come essere diverso persiste nel mondo occidentale, in quanto il suo corpo, in continuo cambiamento con l'adolescenza e poi con la maternità la rendono "altro da" la norma maschile. Le artiste, quindi, enfatizzano l'inquietudine che l'uomo ha di fronte al femminile attraverso le immagini di creature grottesche.²⁸²

Il soggetto delle opere non appare più nelle sue forme canoniche, il corpo materno così come è sempre stato interpretato e giudicato scompare, lasciando il posto a rievocazioni o trasformazioni che lo rendono deforme.

Il lavoro dell'artista serba Marija Markovic (1982) si inserisce perfettamente nel nuovo discorso artistico e teorico grazie alle sue opere scultoree, realizzate con materiali differenti, orientate verso un corpo materno reale, ma anche inquietante, vissuto quasi come un trauma.

279 Ibidem.

280 Cfr. R. Braidotti, *Per una politica affermativa. Itinerari etici*, tr. it. I ed. di A. Balzano, Mimesis, Milano, 2017, pp. 33-37.

281 R. Betterton, *Promising Monsters...*, op. cit., <<http://www.jstor.org/stable/3811079>> (17/10/2023), (23/01/2024).

282 Cfr. R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, tr. it. I ed. (1995) a cura di A. M. Crispino, manifestolibri srl, Roma, 1996.

Le opere dell'artista nascono da esperienze di vita vissute personalmente, a cui poi conferisce un carattere universale alla maternità, dando la possibilità soprattutto alle donne di rispecchiarsi nei grembi da lei scolpiti.

Il marmo, il legno, la terracotta, il gesso diventano i materiali principali per analizzare il corpo materno, uno dei soggetti privilegiati: *Nexus I e II*, *Look into My Eyes* e *Incubo* sono tra gli esempi dell'ampio repertorio della Markovic, in cui è il corpo femminile a essere privilegiato.

Nexus I e II, entrambe in legno, rappresentano un grembo materno in cui emerge la connessione viscerale tra madre e figlio, da cui deriva il titolo delle sculture²⁸³, grazie alle mani e ai piedi del neonato che spingono contro il ventre, lasciando la loro impronta sul corpo della madre.

La sperimentazione della maternità diventa più misteriosa con *Sorgente di vita*, installazione in gesso che raffigura dei seni dai quali esce sangue, anziché il latte per nutrire il figlio; il sangue ricompare poi anche nella scultura *Incubo* realizzata nel 2011 (Fig. 29) in resina su plastica, in cui compare la figura di una donna nuda e intera, non più solo parti corporee materne come nel resto della sua produzione.

Il volto è terrorizzato perché osserva la pancia gravida mentre si crepa al centro ed esce il piedino di un bambino insieme al sangue, elemento sacrificale che simboleggia il dolore provato.

L'opera si riferisce alla vita personale dell'artista, in quanto trasmette le paure provate a causa di un incubo, e insieme si lega alle tematiche della maternità affrontate fino a ora, dove le donne non vivono in modo positivo il concepimento di un figlio a causa del momento incerto.²⁸⁴

Un'altra installazione realizzata in terracotta da Marija Markovic è intitolata *Cercando la via* (2012) (Fig. 30), in cui nove bambini senza capelli e ancora con gli occhi chiusi gattonano cercando la loro fonte di sostentamento primaria, ovvero il seno della madre. L'opera è stata esposta all'interno della mostra *Materna_mente*, curata da Chiara Tavella presso la CAOS Art Gallery di Venezia, per rievocare

283 Nexus è un termine inglese che indica la connessione fra due parti, qui rappresentate dalla madre e dal figlio.

284 Cfr. G. La Bruna, *Marija Markovic*, in *Ars futura. Percorsi nella scultura 2011*, a cura di E. Frediani, Caleidoscopio, Carrara, 2011, pp 79-83, qui p. 79.

“l’ambivalenza fra un materno accogliente e l’interiorità individuale in cui nascono istinti, paure, dubbi”.²⁸⁵

Cercando la via viene posto in relazione al video dell’artista Elisabetta Di Sopra (1969), *Untitled* (2007), dove il seno materno da cui fuoriesce latte viene proiettato in primo piano su un televisore e i bambini della Markovic in direzione di esso, grazie anche al pianto di un neonato che si sente in sottofondo.

Il legame tra madre buona e madre cattiva viene qui paragonato alla nutrizione: una madre cattiva non sfama i suoi figli a dovere, li porta a raggiungere un grado di animalità, in cui l’istinto verso il seno è primario. Viceversa, viene messo in luce il rapporto morboso dei figli verso la madre, poiché finiscono per aggredire il suo corpo, procurandole dolore.

L’eco della Cattiva Madre di Erich Neumann, menzionato nel primo capitolo, ritorna qui in maniera aggressiva con la studiosa Melanie Klein, la quale sostiene che:

il bambino vive la madre come “oggetto parziale” cioè quando la madre soddisfa i suoi bisogni primari, quando è presente e lo allatta, ella è sentita come oggetto buono; è invece oggetto cattivo quando è assente e lo frustra nei suoi desideri²⁸⁶.

L’incubo della maternità prosegue anche dopo la nascita dei figli, dove la madre non può avere altri ruoli se non quello materno, infatti la Markovic:

intende la maternità come un destino da evitare, un’esperienza angosciante che evidenzia numerose paure, da quella del dolore e della deformazione fisica a quella della dipendenza reciproca – fisica e psichica – fra madre e figli.²⁸⁷

L’installazione *Cercando la via* può essere posta in relazione con una delle principali opere esposte all’interno della mostra di Jeffrey Deitch, ovvero *Tale* (1992) dell’artista tedesca Kiki Smith (1954): una scultura realizzata in cera e pigmento il

285 S. Simoni, *Nel Nome Della Madre. Breve Storia per Immagini*, in *Ambiguo materno*, a cura di P. Nobili, M. P. Patuelli, Fernandel, Ravenna, 2017, pp. 65–110.

286 M. A. Russo, *Alcune annotazioni sul contributo di Melanie Klein nella conoscenza dello sviluppo psicologico nella primissima infanzia*, in “Homolaicus”, aprile 2015, <https://www.homolaicus.com/teorici/klein/melanie_klein.htm>. (15/01/2024).

287 S. Simoni, *Nel Nome Della Madre. Breve Storia per Immagini*, op. cit., p. 108.

cui soggetto è una donna a carponi che trascina dietro di sé una scia di escrementi appartenenti al suo corpo. Il suo lavoro incentrato sul corpo femminile risulta essere un miscuglio fra perturbante e seducente, in quanto “l’interiorità del corpo si materializza sotto gli occhi del pubblico in feci e fluidi corporei che mostrano il lato deperibile e vulnerabile dell’essere umano”.²⁸⁸

La scultura *Tale* “richiama il corpo materno concepito, secondo la psicoanalista Melanie Klein, come il veicolo del bambino ambivalente che lo immagina leso e risanato ciclicamente”.²⁸⁹

Entrambe le artiste fanno riferimento a fluidi corporei, il latte materno da una parte e gli escrementi dall’altra con lo scopo di portare al centro della scena “the feminization of the body that is the (m)other, and the contradictory promise of a redemptive aesthetic formed in the imagining of other visions for our sense of embodiment”.²⁹⁰

La differenza temporale delle due opere dimostra come l’impegno femminista sia ancora attivo nel campo artistico, così come l’interesse per il materno vulnerabile e “il dramma dell’incapacità di controllare le interpretazioni del corpo femminile”.²⁹¹

Il legame fra maternità e incubo può essere rilevato anche in un’altra grande protagonista femminile: Alison Lapper (1965), inserita all’interno delle nuove pratiche artistiche, in cui il corpo viene considerato estraneo, fuori dal canone normale e frammentato.

L’artista inglese nacque con una grave malformazione causata da una malattia genetica chiamata focomelia, la quale provoca il sottosviluppo degli arti sia inferiori che superiori. Il suo corpo, infatti, è senza braccia e le gambe non si sono sviluppate in toto, causandole una grave disabilità e una vita difficile, oltre che diversa dalla normalità.

288 *Io, Lei, L’altra...*, op. cit., p. 27.

289 H. Foster [et al.], *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, tr. it. di E. Grazioli, Zanichelli, Bologna, 2013, p. 689.

290 J. Bird, *Otherworlds: The Art of Nancy Spero and Kiki Smith*, Baltic Reaktion Books, Londra, 2003, p. 13.

291 H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e Femminismo*, op. cit., pp. 162.

Nonostante ciò, il carattere forte e intraprendente le permise di non abbattersi, decise di frequentare gli studi artistici presso l'Università di Brighton a partire dal 1994. Nelle sue opere predilige ed esalta la propria figura, il corpo nudo con le sue forme sottosviluppate, disprezzate da una società che impone determinati canoni di bellezza femminile e rivendicate dalle artiste contemporanee.²⁹²

I medium utilizzati variano fra pittura, fotografia e installazioni, dimostrando le sue capacità come artista nonostante la malattia.

Il suo lavoro rientra nelle indagini sulla disabilità appartenenti agli anni finali del Novecento sia in campo medico che sociale e artistico, come ad esempio l'artista giapponese Mary Katayama (1987) che lavora soprattutto con il medium fotografico e il proprio corpo, deformato da una malattia chiamata emimelia tibiale che ostacola lo sviluppo normale delle ossa.

Inoltre il saggio *The Disabled Body in Contemporary Art* (2010) scritto da Ann Millet-Gallant sottolinea “the necessity of and provide frameworks for placing works by disabled and non disabled artists in dialogues with one another and with larger visual histories, including visual art in all media”.²⁹³

Alison Lapper non fu solo un'artista ma anche una modella per una delle sculture più acclamate e al contempo disprezzate, ovvero *Alison Lapper Pregnant* (Fig. 31) realizzata nel 2005 dall'artista britannico Marc Quinn (1964) all'interno della serie *The Complete Marbles*, in cui l'attenzione ricade proprio su una serie di corpi deformati e non conformi alla normale realtà.

La scultura dedicata alla Lapper venne esposta nel *Fourth Plint* di Trafalgar Square ed è alta 3,5 metri, perciò ha un forte impatto visivo sulla piazza e sul pubblico. L'artista spiega che “la scultura celebra in modo molto pubblico la bellezza di un corpo diverso e ci fa mettere in discussione gli stretti vincoli di accettabilità entro cui le norme sociali tendono a spingerci”.²⁹⁴

292 Cfr. A. Millett-Gallant, *The Disabled Body in Contemporary Art*, Palgrave Macmillan, New York, 2010, p. 21.

293 Ivi, p. 6.

294 Descrizione dell'opera (2005) fatta dall'artista Marc Quinn e pubblicata nel suo sito:

<<http://marcquinn.com/artworks/single/alison-lapper-pregnant-trafalgar-square-maquette>>
(23/01/2024).

Inoltre, “Lapper's shameless public exposure in a public art display (*Alison Lapper Pregnant*) takes root in a longer artistic and personal process of "coming out" as a sexual, and indeed reproductive woman”.²⁹⁵

Alison Lapper, infatti, rimase incinta nel 1999 e questo evento così emozionante si trasformò in un incubo a causa della sua deformazione, in quanto il giudizio esterno non credeva la donna abile a portare avanti una gravidanza e poi essere madre.

L'opera al contrario vuole trasmettere la possibilità per le donne con una disabilità di poter creare una famiglia, diventando così un simbolo di perfezione nonostante il corpo imperfetto:

She acknowledges how her body becomes a monuments to and for bodies and identities that have been historically and socially, devalued, marginalized, and shamed. Specifically, women, mothers and disable people have all been largely excluded from public space.²⁹⁶

L'opera una volta esposta a Trafalgar Square venne ammirata e apprezzata, soprattutto dalla critica: in un articolo del *Sunday Times* Waldemar Januszczak scrisse che la statua in marmo di Marc Quinn “deve essere classificata come uno dei momenti scultorei più significativi nella storia dell'arte britannica del dopoguerra”.²⁹⁷

Subito dopo la nascita del figlio Parys, Alison Lapper posò nuovamente per l'artista Marc Quinn nella scultura in marmo *Alison Lapper and Parys* (2000). I protagonisti sono madre e figlio, il quale è seduto fra le sue gambe e si appoggia al suo corpo, sentendosi comunque protetto dalla madre.

In questo caso, il focus viene indirizzato sulle capacità materne dell'artista, superando l'incubo inconscio causato dai pregiudizi negativi.

Lo stesso apprezzamento può essere letto all'interno dell'articolo di Ishmael Annobil e pubblicato su *Chiaroscuro Magazine*: “la figura di Alison Lapper supera ogni

295 Ann Millet-Gallant, *Sculpting Body Ideals: Alison Lapper Pregnant and the Public Display of Disability*, in *Disability studies quarterly*, vol. 28, n. 3, 2008, <<https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/122/122?>>, (15/01/2024).

296 Ibidem.

297 K. Law, *Alison Lapper Pregnant by Dr. Janis Lomas*, in “Women's History Network”, dicembre 2019, <<https://womenshistorynetwork.org/alison-lapper-pregnant-by-dr-janis-lomas/>> (17/01/2024).

prevedibile contributo a questa narrativa postmoderna, con il suo trauma intrinseco [...]. Marc Quinn è davvero oltre ogni limite: raffigura una donna incinta e disabile”.²⁹⁸

Nel 2013 l'opera *Alison Lapper Pregnant* venne presentata anche alla 55^a Biennale di Venezia presso l'isola di San Giorgio attraverso una riproduzione gonfiabile intitolata *Breathe*. A contrario dei giudizi positivi ricevuti nell'ambito inglese, qui l'opera venne criticata e giudicata come scandalosa a causa della disabilità della donna messa in mostra dalla nudità classica. La scultura

fa emergere quanto l'idea della vita si faccia straniante, in contrapposizione con l'incompletezza di un corpo considerato diverso, non finito. Un'immagine straziante che fa pensare, di una bellezza crudele.²⁹⁹

Il concetto di bellezza ritorna in maniera frequente all'interno delle artiste contemporanee, le quali vogliono stravolgere il canone prestabilito: se prima il corpo deforme impauriva e al contempo affascinava al punto di esporre corpi anormali come fenomeni da deridere³⁰⁰ e denigrare, ora la bellezza femminile inizia a cambiare, così come il corpo materno che diventa più potente nel mondo visuale.

I nuovi modi di vivere hanno aperto nuove possibilità per indagare e interpretare il corpo femminile, tanto che “l'ultimo decennio del Novecento è segnato dalla presenza sempre più quantitativamente e qualitativamente importante delle donne sulla scena artistica internazionale”.³⁰¹

Dall'analisi del catalogo della mostra *La Grande Madre* è possibile affermare che il curatore Massimiliano Gioni dia particolare importanza alla nuova estetica indirizzata verso la decostruzione dell'ordine sociale prestabilito attraverso il

298 I. Annobil, *Alison Lapper Pregnant: Icon of Womanhood*, in “Chiaroscuro Magazine”, <<https://www.chiaroscuromagazine.com/critique/alison-lapper-pregnant-icon-womanhood.html>>, (21/01/2024).

299 S. Gavioli, *Alison Lapper Pregnant, veglia sulla Biennale 2013*, in “My Where”, maggio 2013, <<https://www.mywhere.it/5746/biennale-2013-alison-lapper-pregnant-veglia-sulla-laguna-veneziana.html>>, (22/01/2024).

300 Cfr. A. L. Fiedler, *Freaks: miti e immagini dell'io segreto*, tr. it. I ed. (1978), di E. Capriolo, Garzanti Editore, Milano, 1981.

301 S. Simoni, *Nel nome della madre. Breve storia per immagini*, in *Ambiguo Materno*, a cura di P. Nobili, M. P. Patuelli, Fernandel, Ravenna 2017, pp. 65-110.

“mimetismo”, ovvero il mascheramento del corpo fisico senza però perdere la propria identità, anzi rivendicandola.³⁰²

Marlene Dumas (1953) è una delle artiste selezionate nell'esposizione per concludere il viaggio dell'analisi della maternità.

L'artista nacque in Sudafrica, a Città del Capo, perciò la sua infanzia fu segnata dalla sofferenza causata dalle segregazioni razziali imposte dall'*apartheid*, sebbene non venne colpita direttamente perché cittadina bianca. Inoltre, frequentò gli ultimi anni di liceo presso la scuola a Stellenbosch, la quale era collegata a una scuola femminile, dove le regole di comportamento erano molto rigide. Negli anni Novanta, infatti, le donne continuavano a subire attacchi legati alla loro soggettività e al loro aspetto, soprattutto nei paesi non occidentali, dove le lotte dei movimenti avevano poca risonanza.³⁰³

Nel 1976 ottenne una borsa di studio in Olanda, città che le permise di aprire i confini e ammirare le opere artistiche di artisti del passato, da cui prese ispirazione per la realizzazione dei suoi dipinti, come Goya e Courbet.³⁰⁴

Il medium privilegiato dall'artista è la pittura attraverso cui costruire una narrazione di corpi, soprattutto femminili, senza escludere il riferimento alla maternità. I dipinti, spesso di grandi dimensioni, nascono da un confronto fra l'archivio visivo e teorico del passato con opere, saggi e poesie, e la condizione sociale e visiva della realtà in cui opera.

La stessa Marlene Dumas per definire il suo lavoro spiega che:

nella pittura e attraverso essa cerco di affrontare la rappresentazione della Storia in costante mutamento [...]. La mia pratica pittorica e poetica è radicata nella mia storia personale, nella mia stessa identità che incarna le divisioni culturali.³⁰⁵

302 B. Casavecchia, *The Imitation Game. Performing Gender*, in *La Grande Madre*, op. cit. pp. 305-307, qui p. 306.

303 Cfr. *Picturing Motherhood Now*, catalogo di mostra (Ohio, Cleveland Museum of Art, 16 ottobre 2021 – 13 marzo 2022), a cura di E. Liebert, N. Rivera Fella, Yale University Press, New Haven, Londra, 2021. Si confronti anche A. Vettese (a cura di), *Marlene Dumas*, in *Artedossier*, n. 397, Giunti Editore, Firenze, Milano, 2022.

304 Cfr. M. Dumas, *Sweet Nothings. Notes and Texts 182-2014*, Londra, Tate Publishing, 2015, p. 75.

305 G. Fantasia, *Marlene Dumas: «La mia pittura è un'apertura sull'erotismo, il tradimento, l'alienazione»*, in "L'Espresso", maggio 2022, <<https://lespresso.it/c/idee/2022/5/9/marlene-dumas-la-mia-pittura-e-unapertura-sullerotismo-il-tradimento-lalienazione/20970>>, (19/01/2024).

I suoi soggetti femminili possono essere paragonati anche alle opere realizzate da Jenny Saville e descritte nel capitolo precedente, perché entrambe prediligono il mezzo pittorico e un forte impatto emotivo per provocare e far riflettere il pubblico che oggi giorno diventa attivo e in grado di completare il significato delle opere.³⁰⁶ Inoltre, l'utilizzo di un medium da sempre in mano agli uomini viene già identificato come un atteggiamento di ribellione e rivendicazione nei confronti delle capacità creative delle donne.

L'artista ribadisce più volte: "I paint because I am a woman. (It's a logical necessity). If painting is female and insanity is a female malady, then all women painters are mad and all male painters are women".³⁰⁷

All'interno del suo repertorio artistico affronta temi differenti, come la morte a causa della perdita del padre quando era giovane, l'erotismo e la pornografia soprattutto legata al corpo femminile e la maternità, ispirazione nata dalla personale esperienza di madre e poi estesa a tutte le donne.

L'artista sostiene che "la cosa più attraente degli altri è la loro alterità"³⁰⁸, non a caso Gioni espone la sua opera *Pregnant Image* (1988-90) (Fig. 32) all'interno della mostra: la figura femminile incinta diventa mostruosa sia per le dimensioni sproporzionate del suo corpo, sia per la drammaticità evocata dal colore predominante blu. Inoltre, la posa inginocchiata e le braccia dietro la schiena trasmettono l'idea di una donna incatenata in questa dimensione sociale. "La gravidanza viene rappresentata come uno smembramento dell'identità della donna".³⁰⁹

L'alterità proposta dalla Dumas riguarda proprio l'aspetto gravido del soggetto femminile, realizzato a partire da una serie di fotografie di donne incinte individuate nei giornali o nei fotoreporter. Il colore del suo corpo non è reale, il volto è dipinto con un blu più scuro e suscita un senso di inquietudine; oltretutto lo sguardo intenso è puntato sullo spettatore, accusandolo della violenza subita e della perdita di una

306 David Freedberg con il saggio *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (1989) afferma che lo spettatore reagisce con una serie di risposte emotive di fronte al potere delle immagini, determinate anche dallo spazio e dal tempo del contesto culturale.

307 M. Dumas, *Women and Painting*, in *Sweet Nothings*, op. cit., pp. 76-77, qui p. 76.

308 A. Vettese, *Marlene Dumas*, op. cit., p. 25.

309 M. Pieri, *Marlene Dumas*, in "Academia.eu", 2019,

<https://www.academia.edu/41012233/MARLENE_DUMAS>, (19/01/2024).

soggettività propria. Ecco che la maternità torna a essere interpretata come un incubo.

La gravidanza e la nascita della figlia Helena non fu un evento traumatico per l'artista, anzi è uno dei motivi principali per cui iniziò a raffigurare anche bambini nelle sue opere. La condizione di subordinazione femminile però è sempre stato un argomento vicino alla sua persona, soprattutto nella sua città natale dove le donne e i bambini sono esclusi dalla vita politica e sociale. La sua attenzione, infatti, ricade sull'anello più debole, ovvero le "donne che Judith Butler definirebbe una continua condizione performativa, mettendo in atto quelle "pratiche della parodia""³¹⁰

Il medesimo richiamo alla parodia può essere analizzato anche nella recente opera intitolata *Luana Carretto* (2020), una studiosa di scienze sociali ad Amsterdam ritratta durante il periodo della gestazione. Come nel dipinto precedente, la donna è nuda e terrificante, perché nuovamente viene privilegiato il blu scuro per diffondere un'atmosfera quasi vampiresca, spettrale. Il sorriso malizioso sul suo volto, quasi come fosse un ghigno, provoca lo spettatore e lo invita ad allontanarsi dal suo corpo "to protect ourselves (body and soul)"³¹¹

Marlene Dumas interpreta la maternità anche con la rappresentazione di neonati, le cui immagini vengono recuperate sia da fotografie all'interno di riviste compiendo una riproduzione e rimediazione pittorica, sia dalle fotografie che lei stessa scattava alla figlia Helena. Pertanto:

la sfera intima si combina con le istanze sociopolitiche degli ultimi trent'anni o con la storia dell'arte [...]. La figlia Helena, oltre a far parte della sua famiglia, è soprattutto una fonte permanente di ispirazione, il suo alter ego.³¹²

I bambini dipinti appaiono deformati e mostruosi proprio come i suoi soggetti femminili, come ad esempio nella serie *The First People (I-IV)* (Fig. 33) realizzata

310 A. Vettese, *Marlene Dumas*, op. cit. p. 35. Cfr. J. Butler, *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, tr. it. II ed. (1999), a cura di S. Adamo, Editori Laterza, Roma-Bari, 2013.

311 M. Dumas, "MARLENE DUMAS-Q&A." (1993).

312 E. Roncati, *Marlene Dumas*, in "Artein", 2022, <<https://www.artein.it/marlene-dumas/>>, (21/01/2024).

nel 1991: i loro volti, così come i corpi, sono spaventosi, non conformi a una immagine reale. Le dimensioni sono esagerate, la loro pancia è gonfia e la pelle tirata, mentre il resto del corpo sembra rugoso.

L'artista spiega questa serie attraverso queste parole:

What is interesting, at the time when I painted them, people said that my babies looked quite horrific and alien, but actually all I did was something that is often done in art, you know, changing the scale of smaller things into very big things.³¹³

I termini horror e alieno si collegano alle nuove esperienze artistiche, esaminate anche da Gioni, dove la dimensione terrificante della maternità emerge con violenza. Marlene Dumas si definisce “una bionda artificiale”³¹⁴ facendo riferimento alle diverse identità costruite dalle artiste sul proprio corpo e alla meccanicità del nuovo mondo postumano, dove le possibilità di procreazione assistita iniziano a diffondersi sempre di più.

3.2 I travestimenti materni di Cindy Sherman

Nata nel 1954 a Glen Ridge (New Jersey), l'artista Cindy Sherman (Cynthia Morris Sherman) si avvicinò al mondo dell'arte durante la sua giovinezza, mentre frequentava il College a Buffalo tra il 1972 e il 1976. Il suo primo interesse ricadde sulla pittura, ma subito si rese conto che la fotografia sarebbe stata il mezzo con cui operare per rivendicare posizioni femminili. Infatti, fu testimone delle lotte femministe delle colleghe artiste, le quali si confrontavano soprattutto con i medium contemporanei, quali fotografia e performance. Iniziò quindi frequentare questo

313 M. Dumas, *Measuring Your Own Grave*, Museum of Modern Art, New York, <<https://www.moma.org/audio/playlist/226/2919#:~:text=What%20is%20interesting%2C%20at%20the%20time%20when%20I,scale%20of%20smaller%20things%20into%20very%20big%20things>>, (22/01/2024).

314 A. Vettese, *Marlene Dumas*, op. cit., p. 4.

nuovo corso e a partire dal 1975 produce i lavori fotografici che le permisero di diventare l'artista conosciuta al giorno d'oggi.³¹⁵

Cindy Sherman proseguì nella medesima direzione delle artiste citate precedentemente, dando voce e potere alle donne e al loro corpo, libero di essere mostrato per come appare realmente. Come Louise Bourgeois, però, anche la Sherman non si dichiara femminista, sebbene i riferimenti del suo lavoro portino la critica a descrivere le sue opere all'interno di questa sfera.³¹⁶

Ne è un esempio la scrittrice femminista Judith Williamson che riconosce all'interno delle opere della Sherman:

a visual style [...] simultaneously with a type of femininity. The two cannot be pulled apart. The image suggests that there is a particular kind of femininity in the *woman* we see, whereas in fact the femininity is in the image itself, it *is* the image.³¹⁷

Durante gli anni universitari iniziò a formare il proprio carattere forte e dirompente, fondò anche uno spazio per artisti indipendenti, insieme al proprio ragazzo, anch'egli artista, Richard Longo, dove terrà la sua prima mostra personale nel 1979.

Subito dopo la laurea si trasferì a New York e delineò la cifra stilistica che la rende una delle più grandi artiste contemporanee: lei stessa, in quanto donna, è sempre il soggetto delle sue fotografie. Infatti, nel corso della carriera non fece mai posare una modella, solo Cindy Sherman era al centro degli scatti: “simultaneously artist and model, transformed, chameleon-like, into a glossary of pose, gesture and facial expression”.³¹⁸

I travestimenti diventano il modo per impersonare figure femminili differenti, appartenenti al mondo dello spettacolo e della comunicazione: parrucche, protesi,

315 Cfr. F. Stocchi, *Cindy Sherman*, in *Supercontemporanea*, a cura di F. Bonami, Mondadori Electa, Verona, 2007, p. 97.

316 Cfr. C. Kendrick, *When a “feminist” artist is not a feminist: Challenging Cindy Sherman’s constructed position in discourse*, in “Academia.eu”, febbraio 2012, <https://www.academia.edu/1570280/When_a_feminist_artist_is_not_a_feminist_Challenging_Cindy_Shermans_Constructed_Position_in_Discourse>, (12/01/2024).

317 J. Williamson, *Images of ‘Woman’*, in *Screen*, vol. 24, n. 6, 1983, pp. 102-116, qui p. 102, <<https://doi.org/10.1093/screen/24.6.102>>, (13/01/2024).

318 L. Mulvey, *A Phantasmagoria of The Female Body: The Work of Cindy Sherman*, in “The New Left Review”, 1991, <<https://newleftreview.org/issues/i188/articles/laura-mulvey-a-phantasmagoria-of-the-female-body-the-work-of-cindy-sherman>>, (13/01/2024).

trucco, liquidi corporei che rappresentano la nuova stravaganza estetica del tempo e delimitano una scena misteriosa, talvolta deviante.³¹⁹

Nonostante non prenda mai una posizione netta all'interno dell'ambito femminista, la Sherman intende criticare gli stereotipi culturali che affliggono le donne e continuano a essere trasmessi alla società attraverso i mass media, cinema e televisione, come la maternità.

La modalità con cui sovverte il sistema è complessa, talvolta incomprensibile a un primo sguardo, perché si appropria di un personaggio femminile desiderato dagli uomini, lo re-interpreta, deforma e conferisce significati differenti grazie all'utilizzo di elementi che modificano il suo aspetto. Il risultato è una immagine feticizzata "of a sexual feminine body and its threatening collapse into monstrous and castrated maternity".³²⁰

Cindy Sherman si trasforma in qualcosa altro da sé, modificando i connotati e diventando una estranea per cercare la propria identità e soggettività indipendente rispetto a quella dell'uomo dominante. Infatti, l'artista

nel processo di mascherarsi e alterare l'apparenza fisica così tanto che queste alterazioni vanno oltre il migliorare il proprio aspetto e l'agghindarsi, in un qualche livello uno diventa qualcun altro: una persona diversa, una persona che non sta soffrendo e non è depressa.³²¹

Fra il 1988 e il 1990 realizzò la serie fotografica *History Portraits* o *Old Masters* perché si rivolge ai capolavori artistici del passato; Cindy Sherman, infatti, riporta in scena opere della ritrattistica moderna, sebbene non sia sempre semplice generare un collegamento diretto con il dipinto. Così come nel ciclo precedente *Untitled Film Stills* (1977-1980), anche per *History Portraits* il pubblico osserva sempre l'artista come protagonista, la quale impersona ancora ruoli diversi, sempre soggetti femminili, prevalentemente nella sfera della maternità.

Untitled #205 (1989) (Fig. 34) rievoca l'opera *La Fornarina* (1520), uno dei capolavori di Raffaello Sanzio: il soggetto è l'artista seminuda a mezzo busto, si

319 Cfr. F. Stocchi, *Cindy Sherman*, op. cit., p. 12.

320 R. Betterton, *Promising Monsters...*, op. cit., <[Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity, and Maternal Imagination on JSTOR](#)>, (17/10/2023).

321 H. Bond, *Life of Cindy*, ed. ebook, p. 486.

copre con un semplice velo che lascia intravedere tutte le parti del corpo e volge il suo sguardo dolce al pittore, nonché spettatore. La fotografia ricrea perfettamente la posa e la scena dipinta, si trova seduta e seminuda, se non fosse per il velo in pizzo con cui si copre la pancia, lasciando scoperto il seno.

“Sherman thus makes explicit what is implicit in her High Renaissance prototype, that hat within a masculine visual economy, female sexuality is displaced onto fetishized objects”³²²

A prima vista la fotografia sembra identica, una perfetta rielaborazione del passato attraverso i nuovi medium contemporanei. In realtà esaminando attentamente l'immagine si scopre che il seno e la pancia gravida sono finti, non appartengono al corpo dell'artista, si tratta invece di una protesi di plastica, posizionata come si trattasse di una maschera. Il lavoro intende andare oltre “the surface of the image as a mask or veil, one that can be removed, pushed aside, seen behind”.³²³

Inoltre, anche il volto sembra finto, ricreato in maniera artificiale grazie al trucco marcato, le sopracciglia disegnate con un colore più scuro della sua pelle e il rossetto che attira lo sguardo sulle sue labbra, diffondendo “simboli che incarnano e spacciano modelli venerati dalla società”.³²⁴ Altrettanto finti sono i capelli, perché utilizza una parrucca di colore nero, che marca ancora di più il travestimento.

L'intera fotografia assomiglia a una caricatura, l'artista si trasforma in una bambola poco attraente; la struttura, la posa, lo sfondo assomigliano all'opera di Raffaello, ma la scena viene concepita per essere inquietante, grottesca e simile a una parodia.

Cindy Sherman con questo ciclo utilizza la memoria artistica per affrontare i cliché socioculturali che ancora danneggiano le donne, “mettendo in discussione il gioco di sguardi “normalmente” esercitato dall'uomo e mirato alla conservazione di uno stereotipo, che nella nostra società si configura come gabbia dell'immaginario femminile”.³²⁵ Interviene sull'immagine del passato per mettere alla prova il ricordo del pubblico e agire sul presente.

322 R. Betteerton, *Promising Monsters...*, op. cit. p. 93.

323 R. Krauss, *Cindy Sherman 1975-1993*, Rizzoli International Publications, New York, 1993, p. 174.

324 F. Stocchi, *Cindy Sherman*, Mondadori Electa, Verona, 2007;

325 E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia srl, Milano, 2002, pp. 73-74.

Arthur Danto, critico d'arte statunitense, interpreta il ciclo *History Portraits* attraverso l'idea di un "brutto ricordo" a causa dei cambiamenti grotteschi del suo corpo, volti a modificare il suo aspetto ed espandere il significato alla lotta sul corpo materno intrapresa dai movimenti femministi.³²⁶

La stessa artista per spiegare il suo approccio stilistico, anche nei confronti del passato, sottolinea che:

When I was in school I was getting disgusted with the attitude of art being so religious or sacred, so I wanted to make something which people could relate to without having read a book about it first. So that anybody off the street could appreciate it, even if they couldn't fully understand it; they could still get something out of it. That's the reason why I wanted to imitate something out of the culture, and also make fun of the culture as I was doing it.³²⁷

Le fotografie all'interno della serie *History Portraits* vengono quindi realizzate da Cindy Sherman come derisione, una parodia non solo nei confronti della società patriarcale, ma anche verso l'arte e le istituzioni che, come aveva già scritto Linda Nochlin³²⁸, sono state le prime a escludere le donne dall'insegnamento e di conseguenza dall'intera sfera artistica.

L'artista americana si appropria delle opere rinascimentali, le rielabora, crea delle nuove versioni diverse dall'originale a livello della portata di significato e le proietta su un nuovo mondo, in particolare quello femminile.

Non a caso Cindy Sherman fa parte della generazione chiamata *Pictures Generation*: un gruppo di artisti e artiste associati grazie al loro lavoro di ri-appropriazione e ri-mediazione di opere del passato. Il critico e curatore che intuì questa nuova pratica e poetica fu Douglas Crimp, il quale nel 1979 pubblicò un saggio all'interno della

326 A. C. Danto, *History Portraits*, Schirmer-Mosel, München, 1991.

327 S. Nairne, *The State of the Art. Ideas and Images in the 1980s*, Chatto&Windus, London, 1987, p. 132; ripreso anche in L. Mulvey, *A Phantasmagoria of the Female Body...*, op. cit., <[Laura Mulvey, A Phantasmagoria of the Female Body: The Work of Cindy Sherman, NLR I/188, July–August 1991 \(newleftreview.org\)](#)>, (13/01/2024).

328 *Why Have There Been no Great Women Artists?* (1971): la prima risposta a questa domanda accusa infatti le istituzioni che non hanno dato la possibilità alle donne di accedere a particolari saperi, rivolti esclusivamente agli uomini; inoltre, fino a un certo punto, la storia dell'arte è stata narrata solamente attorno ai Grandi Maestri, tutti uomini. Linda Nochlin parla quindi di discriminazione istituzionale, in quanto non veniva riconosciuto il potenziale delle donne artiste.

rivista *October*³²⁹, subito dopo aver curato la mostra all'interno dell'*Artists Space* di New York, intitolata *Pictures* (1977) e che poi diede il nome all'intero movimento artistico.

Fra le artiste selezionate ci fu proprio Cindy Sherman con la serie *Untitled Film Stills*, in cui utilizza il travestimento per cambiare la sua identità e trasformarsi in diverse figure femminili della storia cinematografica. Crimp afferma che “le fotografie di Cindy Sherman funzionano all'interno di questa modalità, ma al solo fine di mettere in luce un aspetto indesiderato di tali finzioni, perché quella che viene svelata è la finzione dell'io”.³³⁰

Inoltre, Crimp prosegue l'analisi di questa nuova attività contemporanea definendola postmoderna, in quanto utilizza le nuove particolarità offerte dalla fotografia, insieme alla frammentazione dell'io, dell'identità degli artisti, proprio come la Sherman che assume le sembianze di altre donne per combattere gli stereotipi femminili. Uno tra questi riguarda la maternità che ancora esclude le donne dai ruoli sociali e le obbliga a occuparsi dell'accudimento dei figli, trasformando il momento come una condanna o un incubo.

Untitled #205, infatti, mostra una donna gravida con la pancia semicoperta dal velo che lascia intravedere le forme arrotondate, perciò “indossa la maternità come un corsetto o una sottoveste”.³³¹ Il volto rivela un'espressione intraducibile, mescolando la gioia di vivere la maternità con la paura e l'inquietudine che derivano dalle imposizioni sociali. In questo caso, l'uomo continua a essere un agente attivo perché considerato colui che permette la procreazione, mentre la donna rimane un semplice “contenitore”, dato che la sua unica funzione è quella biologico-riproduttiva.³³²

Rispetto alle opere delle artiste analizzate nei capitoli precedenti, la Sherman qui utilizza una protesi per alludere allo stato di gravidanza; il corpo non è più reale, in quanto superato e considerato inadatto, ha l'urgenza di rapportarsi con elementi esterni per proseguire la maternità.

329 D. Crimp, *The Photographic Activity of Postmodernism*, in “October”, vol. 15, 1980, pp. 91-101, <<https://doi.org/10.2307/778455>>, (15/01/2024).

330 Ivi, p. 69.

331 E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee...*, op. cit. p. 76.

332 Cfr. O. Bazzichi, *La maternità paradigma della vita sociale e relazionale*, in *Mater...*, op. cit. pp. 326-333.

Il ciclo fotografico viene realizzato negli anni Ottanta, periodo in cui le tecnologie prendono il sopravvento e raggiungono la supremazia fino a questo momento in mano all'uomo, il quale non riesce più ad avanzare alla stessa velocità. Le sicurezze che fino a questo momento erano certe vengono messe in discussione dagli artisti e dalle artiste, iniziando a costruire un nuovo modello umano per ottenere nuovamente la proprietà del corpo.³³³

Il senso di alterità trasmesso dalla serie *History Portraits* si intensifica con le serie successive, intitolate *Disasters* e *Fairy Tales*, realizzate fra il 1985 e il 1989, in cui l'utilizzo di maschere e protesi diventa ancora più grottesco e mostruoso. Cindy Sherman cambia il suo aspetto e diventa un mostro, ridicolizzando la figura femminile intesa dagli uomini. Insieme alle protesi e al trucco esagerato inizia a servirsi di fluidi corporei, come sangue e vomito, perciò "the interior of the female body is projected as a kind of lining of bodily disgust".³³⁴

La critica d'arte Rosalind Krauss (1941) nel saggio *Celibi (Bachelors)*, (1999) raccoglie una serie di articoli dedicati a diverse artiste contemporanee e un forte interesse ricade sulla Sherman, analizzata nel capitolo cinque, tanto che nella copertina della traduzione italiana compare una sua opera fotografica. A proposito della sua cifra stilistica, Krauss sostiene che "Cindy Sherman traccia l'abisso o la palude in cui cade il corpo de-feticizzato, privato della semiotica feticista, ridotto a essere afasico e svuotato di significanza".³³⁵

A partire dal 1992 l'artista realizza una nuova serie intitolata *Sex Pictures*, in cui tra tutte la fotografia *Untitled #250* (Fig. 35) mostra ancora l'utilizzo di una protesi di un corpo gravido. Il corpo dell'artista non è più presente, in quanto costruisce le sembianze di una donna attraverso l'uso di manichini e parti corporee che disturbano la visione del corpo "monstrously sexualized".³³⁶ Inoltre il volto è mascherato,

333 J. Deitch, *Posthuman*, op. cit.

334 R. Krauss, *Cindy Sherman...*, op. cit. p. 192.

335 R. Krauss, R., *Celibi*, tr. it. I ed. (1999) a cura di E. Volpato, Codice Edizioni, Torino, 2004.

336 *Cindy Sherman: Retrospective*, catalogo di mostra itinerante (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Chicago, Museum of Contemporary Art, Praga, Galerie Rudolfinum, Londra, Barbican Art Gallery, Bordeaux, CAPC Musée d'art Contemporain, Sydney, Museum of Contemporary Art, Toronto. Art Gallery of Ontario, 1997-2000), a cura di A. Cruz, A. T. E. Smith, A. Jones, Thames & Hudson, Londra, 1977, p. 24.

assume le sembianze di una persona anziana, sebbene sia difficile distinguere tra sesso maschile o femminile.

Il fantoccio è disteso in una posa sensuale: le braccia aperte per invitare e attrarre lo spettatore verso se stesso, così come la parte inferiore, in cui la finta vagina rientra perfettamente nello scatto, affrontando “in modo caricaturale e grottesco il concetto della donna oggetto”.³³⁷

Questa serie prosegue il lavoro iniziato con le immagini precedenti e si collega alle pratiche contemporanee in cui il corpo viene modificato ed esasperato fino a diventare un ibrido fra umano e postumano, incorporando il mondo plastico delle bambole.

Le fotografie della Sherman non hanno mai un titolo, vengono accompagnate soltanto dalla numerazione; i suoi scatti mirano comunque a condannare l’inferiorità della donna all’interno della società, della moda e della scienza (corpo biologico), sebbene l’artista non prenda mai una netta posizione all’interno della lotta femminista.

La sua denuncia deve essere interpretata all’interno delle nuove rappresentazioni del corpo, soprattutto nella frammentazione che deriva dalla crisi umana, nella quale le donne si inseriscono per stabilire la loro soggettività sottoponendo “allo sguardo dell’osservatore tutte quelle superfici in una sola volta per rispedire le immagini della “Donna” al loro posto”.³³⁸

Tra il 1990-91 realizzò la copertina per la rivista *Cosmopolitan*, anche a questa fotografia non venne dato un titolo, ma venne accompagnata dalla descrizione “*Cosmo Cover Girl*”.

Cindy Sherman allude ancora una volta alla maternità, sul proprio corpo viene appoggiata la protesi di plastica del grembo gravido e il seno prosperoso, pronto a nutrire il figlio che sta per nascere. La donna impersonata dall’artista è arrogante, il suo volto appare sfacciato e al contempo incute timore allo spettatore a causa del

337 F. Stocchi, *Cindy Sherman*, op. cit.

338 J. Williamson, *Al centro degli eventi: immagini di “donna” nella fotografia di Cindy Sherman*, in *Cindy Sherman (October Files)* a cura di J. Burton, MIT Press, Cambridge, 2006, pp. 41-42, qui p. 41.

trucco esagerato con una striscia bianca sugli occhi e un colorito rosso non comune. Inoltre, la camicia bianca che indossa lascia intravedere le forme materne, tanto che l'ultimo bottone ancora attaccato sembra stia per esplodere. In questa immagine "l'animalità della gestazione sembra velare di timore lo sguardo della donna".³³⁹

La fertilità femminile come soggetto della fotografia viene resa in maniera ironica, la Sherman-madre sfida colui che la sta guardando, vuole trasmettere la sua indipendenza sia come donna che come madre.

Anche Cindy Sherman è stata una delle protagoniste selezionate dal curatore Massimiliano Gioni per essere esposta all'interno delle sale di Palazzo Reale di Milano. Le sue opere raffiguranti la maternità rientrano perfettamente nel percorso intrapreso per l'esposizione la *Grande Madre*.

Gioni curò anche la 55^a Biennale di Venezia nel 2013, per la quale invitò la Sherman a partecipare con un proprio progetto artistico, consistito in un museo immaginario riempito da elementi che connotano la sua poetica, come "bambole, pupazzi, manichini, idoli [...] che insieme compongono un teatro anatomico nel quale sperimentare e riflettere sul ruolo che le immagini hanno nella rappresentazione e percezione del sé".³⁴⁰

Due anni dopo, Gioni decise di esporre tre sue immagini dove viene affrontato il tema della maternità e del corpo materno femminile: *Untitled #205*, *Untitled #216* (Fig. 36) e *Untitled #223*, tutte realizzate nel 1989 e appartenenti alla serie *History Portraits*, dove allude ai dipinti del passato, appropriandosene e ricontestualizzandoli all'interno dell'analisi della maternità.

Come analizzato precedentemente, *Untitled #205* rielabora *La Fornarina* di Raffaello, mentre le altre fotografie *#216* e *#223* evocano l'iconografia della Madonna con il Bambino con lo scopo di deridere e porre in ridicolo i canoni sacri occidentali.³⁴¹ Posizionate l'una accanto all'altra, le tre opere, sembrano raffigurare le

339 E. De Cecco, G. Romano, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia srl, Milano, 2002, p. 76.

340 Intervento di Massimiliano Gioni per Biennale Arte del 2013,

<<https://www.labiennale.org/it/arte/2013/intervento-di-massimiliano-gioni>>, (16/01/2024).

341 Cfr. *Cindy Sherman: Retrospective*, op. cit. p. 12.

fasi della gravidanza: dalla donna incinta con il ventre pronunciato, al momento in cui nasce il figlio fino all'allattamento.

Con uno sguardo superficiale le tre immagini sembrano trasmettere una maternità normale, quando in realtà Cindy Sherman si auto fotografa sempre con la protesi sul corpo per enfatizzare il grembo, così come il seno. Anche il neonato che tiene in braccio è finto perché utilizza una bambola di plastica, visibile soprattutto dalle manine e i piedini che fuoriescono dalla coperta bianca dell'immagine *Untitled #223*.³⁴²

L'ironia dell'artista diventa lo strumento per stravolgere la visione idealizzata della madre, ovvero un atteggiamento di devozione nei confronti del figlio.³⁴³

History Portraits e *Sex Pictures* hanno a che fare con la sessualità, la femminilità e la maternità, ma Cindy Sherman non si ritiene una attivista femminista come molte sue colleghe che operano negli stessi anni. Alcuni critici la inseriscono comunque all'interno di questa corrente, come ad esempio nel saggio *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism* di Cronig Owens (1983)³⁴⁴ oppure Donald Kuspit con *Inside Cindy Sherman* all'interno del testo *The New Subjectivism: Art in the 1980s* (1988)³⁴⁵, dove Kuspit non relaziona l'artista al femminismo, piuttosto afferma che le sue opere “show the disintegrative condition of the self as such, the self before it is firmly identified as male or female”.³⁴⁶

Anche il critico Stocchi della Sherman scrive che:

è volutamente “scorretta”, vuole scuotere le coscienze e lo fa puntando l'indice sulla mercificazione della donna [...]. Questo viene rinforzato dall'anarchia con la quale viene presentato il corpo umano [...]. Lo

342 Cfr. C. Helsel-Wilk, *Exploration of the Female Character, Independent Film and Digital Imaging Theses*. 1., p. 19 <https://opus.govst.edu/theses_ifdi/1>, (17/01/2024).

343 Ibidem.

344 O. Craig, *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, 2018, <<https://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/PoMoSeminar/Readings/OwensOthers.pdf>>, (27/01/2024).

345 D. Kuspit, *Inside Cindy Sherman*, in *The New Subjectivism: Art in the 1980s*, UMI Research Press, online, 1988, pp. 391-396.

346 Ibidem, p. 395.

stravolgente e libero assemblaggio delle protesi affronta in modo caricaturale il concetto della donna-oggetto.³⁴⁷

L'ultima sezione allestita da Gioni per la *Grande Madre* espone le opere che si legano alle esperienze contemporanee delle “cattive ragazze”³⁴⁸, appartenenti al postfemminismo.

Oltre all'artista Cindy Sherman e alle sue immagini fotografiche provocanti, il curatore nelle ultime sale decise di esporre anche l'opera realizzata dall'artista svedese Nathalie Djurberg (1978), intitolata *It's the Mother* (2008) (Fig. 37): il video dura sei minuti e risulta più angosciante delle immagini della Sherman.

Il soggetto della ripresa è una madre insieme ai suoi figli, sebbene le azioni che il pubblico si aspetti di guardare non siano ottimistiche e accoglienti. La donna non è reale, ma costruita come una bambola di cera “fairy-tale style”³⁴⁹. Le sue forme sono sproporzionate, soprattutto il seno e il fondoschiena di dimensioni esagerate rispetto al resto del corpo esile.

Il video è ambientato nella camera da letto, ha inizio con la donna che è un essere indipendente rispetto ai suoi figli, i quali poco a poco la privano della sua soggettività fino a renderla soltanto una madre, attaccandosi a lei in maniera morbosa. Il primo si avvicina alla gamba per poi salire e sparire all'interno del suo corpo. Il secondo figlio segue il primo e allo stesso modo il terzo, mentre i restanti osservano la scena spaventati e increduli, soprattutto perché nel corpo della madre cominciano a crescere delle protuberanze mostruose, causate dal movimento dei figli.

Alla fine tutti i figli sono tornati all'interno del corpo della madre che si trasforma così in una creatura mostruosa con gambe cresciute su tutto il corpo, così come occhi e braccia. L'intero video può essere interpretato come “una serie di stupri consecutivi

347 F. Stocchi, *Cindy Sherman*, Mondadori Electa, Verona, 2007, p. 89.

348 *Bad Girls*: mostra curata da Marcia Tucker e Marcia Tanner nel 1994 presso MoMA di New York per presentare le nuove generazioni delle artiste, considerate delle “figlie” irriverenti che si contrappongono alle “madri” storiche. R. Braidotti, *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, tr. it. di A. Balzano, Meltemi editore, Milano, 2019, p. 50.

349 A. Saketopoulou Psy.D., *Fairy Tales Gone Mad: Symposium on Nathalie Djurberg's It's the Mother*, *Studies in Gender and Sexuality*, in “Taylor & Francis Group”, 13:1, pp. 53-55, <<https://doi.org/10.1080/15240657.2012.640226>>, (13/01/2024).

da parte dei bambini [...] che rientrano nel grembo modificando il corpo materno sempre più greve e deformato”.³⁵⁰

La musica come sottofondo del video è stata realizzata dal compositore svedese Hans Berg e segue lo svolgimento della vicenda, facendosi sempre più tenebrosa, in quanto si lega alle richieste e ai desideri indicati dalla Djurberg.³⁵¹

L’artista vuole condannare l’unione viscerale che si instaura fra madre e figlio, forzata invece dalla società che costringe le donne a occuparsi della loro prole. Il video, quindi, mostra come “la dipendenza emotiva diventi tortuosa”.³⁵²

Serena Simoni all’interno del saggio *Nel nome della madre. Breve storia per immagini* espone questo rapporto, sostenendo che:

il finale grottesco di un corpo femminile mostruoso da cui spuntano occhi, mani e braccia non attenua la violenza del filmato, definendo in modo impietoso l’ossessione violenta dei figli a rientrare nel rifugio materno, così come il sentimento delle madri, divise fra quanto possono o debbano concedere ai figli.³⁵³

Massimiliano Gioni scegliendo di esporre questo video realizza un percorso tematico, dove le artiste denunciano le continue violazioni del corpo materno, a partire dai primi movimenti femministi fino a giungere in questa nuova epoca postmodernista. La maternità riceve un’attenzione particolare perché motivo di oppressione femminile, perciò le opere mostrano soprattutto il lato negativo dell’esperienza. Inoltre, attraverso le nuove teorie e visioni, supportate ad esempio da Rosi Braidotti, le donne hanno la possibilità di proseguire verso la liberazione e la rivendicazione, in quanto saperi e ambiti non ancora “colonizzati” dagli uomini, sia artisti che teorici.

350 Simoni, S., *Nel nome della madre...*, op. cit., p. 107.

351 Cfr. *Nathalie Djurberg. Turn into Me*, catalogo di mostra (Milano, Fondazione Prada, 19 aprile – 1 giugno 2008), a cura di G. Celant, Progetto Prada Arte, Milano, 2008, p. 190.

352 Descrizione dell’opera *It’s the Mother* (2008) di Monika Kerkmann all’interno del sito Julia Stoschek Foundation, <<https://jsfoundation.art/artworks/its-the-mother/>>, (25/01/2024).

353 S. Simoni, S., *Nel nome della madre*, op. cit., p. 107.

Nathalie Djurberg realizzò anche altre opere-video con il medesimo approccio mostruoso alla maternità, ne è un esempio *Once Removed on My Mother's Side* (2008), dove il rapporto fra madre e figlia si ribalta. Nei cinque minuti e 20 di video è la figlia a occuparsi e prendersi cura della madre a causa del suo aspetto corpulento, incapace di badare a se stessa poiché il grasso l'ha trasformata in un mostro. Alla fine del video però i suoi sforzi risultano vani, perché “the skinny, ethereal figure of the girl is the mirror reflection of the encumbrance and heaviness of the mother, who crushes and oppresses her even as she offers nourishment”.³⁵⁴

La scena proposta nel video assume un significato molto preciso riguardo alla tematica della maternità, non intende solo mostrare un corpo deformato dal grasso, argomento molto dibattuto e rappresentato dalle artiste contemporanee³⁵⁵, ma proclama la morte della madre, in senso metaforico attraverso l'uccisione della figlia. Le artiste trasmettono l'idea di un materno tenebroso e pieno di insidie che portano la madre a pensare di uccidere i propri figli per liberarsi da queste costrizioni, modellate attorno al soggetto femminile dalla società, così come le artiste modellano corpi di madri per portare avanti l'emancipazione.

Nei video di Nathalie Djurberg avviene “un ribaltamento prospettico della condizione umana, il coraggio di andare contro le convenzioni, le ipocrisie di una società in cui tutto deve apparire nella sua maniacale ricerca edonistica”.³⁵⁶

Germano Celant organizzò la mostra *Turn into Me* presso la Fondazione Prada di Milano nel 2008, all'interno della quale sottolinea il nuovo impulso culturale apportato dai nuovi media e dalle nuove tecnologie che dissolvono ogni confine corporeo. Inoltre, le nuove possibilità di reinventarsi spingono le artiste a ripensare alla loro identità.

All'interno del catalogo dell'esibizione, il curatore, spiega la cifra stilistica della Djurberg attraverso queste parole:

354 *Nathalie Djurberg...*, op. cit., p. 23.

355 Ne è un esempio l'artista americana Janine Antoni (1964) con l'opera *Gnaw* formata da un blocco di cioccolato che l'artista mastica per settimane, sputa i bocconi e realizza oggetti appartenenti alla cosmetica femminile proprio per criticare i modelli femminili imposti.

356 R. Rinaldi, *MART: Nathalie Djurberg & Hans Berg*. “Un viaggio nel fango e nella confusione con piccole boccate d'aria”, in “Rumor(s)cena”, febbraio 2019, <<https://www.rumorscena.com/08/02/2019/mart-nathalie-djurberg-hans-berg-un-viaggio-nel-fango-e-nella-confusione-con-piccole-boccate-d-aria>>, (25/01/2024).

Djurberg's work are characterized by an obsessive rhythm with a fancy for the ironic, they convey a sense of anxiety and nostalgia, along with disturbing feelings and sometimes even profound anguish. This sensation is reinforced throughout all her work by a musical accompaniment by the young Swedish composer Hans Berg.³⁵⁷

L'immaginario che si viene a creare assomiglia a una favola dell'orrore, i cui protagonisti sono pupazzi o manichini grotteschi e fuori dal contesto sociale della normalità. L'ambiente fiabesco diventa così lo sfondo delle opere realizzate in questi anni dalle artiste, in cui i personaggi appaiono nudi, spesso in pose erotiche o situazioni che trasmettono disagio, soprattutto quando viene affrontato il tema della maternità, interpretata con disgusto fino all'allusione della morte dei figli. Infatti, nell'opera *Once Removed on My Mother's Side* "the "woman" and the "little girl" in Djurberg's animated films become the territory of an unending sexual and emotional "invasion" and penetration".³⁵⁸

3.3 Il dialogo con il corpo materno dell'artista Patricia Piccinini

Un'altra grande protagonista dell'estetica *Posthuman* è Patricia Piccinini, artista australiana di origini italiane classe '65, conosciuta a livello internazionale grazie alla partecipazione in numerose esposizioni (Tokio, Rio de Janeiro, Mosca, New York) e al conseguimento di diversi premi, come il *Melbourne Art Foundation Visual Arts Award*.

Le sue opere nascono dalla volontà di unire diversi mondi, soprattutto l'umano e l'animale, creando delle connessioni riguardo al loro comportamento di fronte a determinate situazioni, quali la maternità. In questo modo trasmette l'idea che "la cura e l'amore non dovrebbero essere confinati nell'ambito dell'umano".³⁵⁹

All'inizio della sua carriera trascorse la maggior parte del suo tempo all'interno di musei di medicina, pertanto ebbe la possibilità di avvicinarsi allo studio dell'uomo e

³⁵⁷ *Nathalie Djurberg. Turn into Me*, op. cit., p.

³⁵⁸ *Ibidem*, p. 14.

³⁵⁹ R. Braidotti, *Materialismo radicale...*, op. cit. p. 52.

dell'animale, soprattutto nei casi in cui viene colpito da particolari patologie e/o aberrazioni. Ciò la incuriosì al punto da delineare la sua cifra stilistica proprio su queste anomalie.

Le sue creature nascono da un disegno, il quale viene poi trasformato attraverso l'uso della stampa digitale a cui aggiunge particolari, come capelli e peluria.³⁶⁰

Nel 2003 rappresentò il Padiglione austriaco alla 50ª Biennale di Venezia con opere strettamente legate alla maternità: si tratta di ibridi tra umani e animali, in quanto secondo la Piccinini tale esperienza viene vissuta da entrambi i mondi e l'uno può imparare dall'altro.

Il progetto presentato è intitolato *We Are Family* (2003), di cui fanno parte diverse sculture di figure ibride e mostruose che suscitano sensazioni contrastanti nel pubblico perché si rivolgono a problematiche della società odierna³⁶¹: da una parte si prova ribrezzo e timore, dall'altra si è portati ad avvicinarsi incuriositi da nuovo essere umano-animale.

Una delle sculture appartenenti alla serie è intitolata *The Young Family* (2002) (Fig. 38), in cui l'artista vuole diffondere un sentimento materno di dolcezza e amore verso i figli. La madre qui è una scrofa che giace a terra esausta poiché ha allattato tutti i suoi cuccioli desideranti di nutrimento. Il suo volto e gli occhi sono estremamente umani, esprimono tutta la stanchezza e allo stesso tempo la generosità materna.

Attraverso l'opera la Piccinini vuole rispondere alle domande “cosa è normale? Qual è la natura della nostra relazione con gli animali? Ci sono vite che valgono più di altre? Cosa costituisce una famiglia?”³⁶²

La madre guarda verso lo spettatore impaurito e turbato di fronte alla visione di un essere inesistente e non conforme alla realtà: è una donna anziana, quasi verso la fine della sua vita. Infatti, la pelle è rugosa, il corpo totalmente trasformato dall'avanzare

360 Descrizione delle opere e del suo lavoro pubblicato nel sito dell'artista, <<https://patriciapiccinini.net/a-studio.php>>, (23/01/2024).

361 Cfr. L. Fernandez Orgaz, *The naturally artificial world*, in *Patricia Piccinini. Hold me close to your heart*, catalogo di mostra (Istanbul, ARTER, 22 giugno – 21 agosto 2011), a cura di B. D. Temür, Ofset Yapimevi, Istanbul, 2011, p. 47. Si confronti anche il sito web dell'artista <<https://patriciapiccinini.net/essays/29>>, (23/01/2024).

362 *Patricia Piccinini. We Are Family*, catalogo di mostra (Venezia, 50ª Biennale, Padiglione Australiano 5 giugno – 2 novembre 2003), a cura di L. Michael, Australia Council, Australia, 2003;

dell'età, i capelli sono caduti. Tutti questi elementi fanno pensare a una maternità “sbagliata”, accaduta per caso.

In realtà Patricia Piccinini realizza *The Young Family* basandosi su una storia realmente accaduta di una donna di 62 anni, umanamente impossibilitata alla procreazione, che è riuscita a portare a termine una gravidanza grazie alla fecondazione in vitro e l'aiuto del dottore italiano Severino Antinori.³⁶³

La donna ha superato l'età per poter diventare una madre dal punto di vista biologico³⁶⁴, perciò non conforme alla realtà, così come il suo aspetto diverso. Al contrario di opere in cui la mostruosità è violenta, talvolta eccessiva e paragonata allo stile *horror*, la Piccinini addolcisce la visione grottesca, portando l'umanità a riflettere sulla diversità. L'artista stessa a proposito delle sue opere spiega:

nel mio lavoro mi interessa principalmente creare esperienze reali per le persone, esperienze che toccano le persone... fisicamente ma sia intellettualmente che emotivamente. Non importa quanto artificiale o irrealista sia il materiale che li costruisce, questi spazi costituiscono sempre una realtà ed evocano reali esperienze.

The Young Family trasmette una generosità materna molto forte, “ci troviamo qui di fronte ad un'idea ampliata del reale – con creazioni seducenti e originali dove la verità ha il primato sull'apparenza [...]. Le sue figure hanno una sorta di innocenza che rende facile vedere la bellezza nel grottesco”.³⁶⁵

L'artista nel 2019 venne intervistata da Rosi Braidotti³⁶⁶ e subito emerse una affinità sia per la stessa origine italiana, sia perché entrambe trasferitesi a Melbourne e

363 La donna di 62 anni è la britannica Patricia Rashbrook, la quale voleva coronare il suo amore con il secondo marito, diventando la madre più anziana della Gran Bretagna. Ciò fu possibile grazie al ginecologo Severino Antinori, il quale afferma che «le donne vivono sempre più a lungo e quindi hanno diritto di spostare l'età della maternità. Oggi a 60 anni, in fondo, si è ancora giovani». L. Amuso, *Nonna di 62 anni diventa madre di nuovo*, in “Il Giornale.it”, luglio 2006, <<https://www.giornale.it/2006/07/06/nonna-di-62-anni-diventa-madre-di-nuovo-ilgiornale.it>>, (26/01/2024).

364 Nella cultura patriarcale influisce anche il punto di vista sociale, in quanto alla donna viene imposto un “timer” di scadenza anche per la maternità; superata l'età indicata la donna non è più considerata adatta a diventare madre perché troppo “vecchia”, così come nell'opera di Patricia Piccinini, per possedere capacità di una persona più giovane.

365 L. Michael, *We Are Family*, 2003, <<https://patriciapiccinini.net/a-essay.php?id=27>>, (testo originariamente pubblicato all'interno del catalogo della Biennale 2003), (23/01/2024).

366 “*Your Place Is My Place*”. Rosi Braidotti in conversation with Patricia Piccinini for *En Kærlig Verden* exhibition at Arken, Denmark, February 2019, <<https://patriciapiccinini.net/a-essay.php?id=110>>, (23/01/2024).

condividere lo stesso interesse verso la diversità umana, l'estetica postumana relazionata al postfemminismo e tematiche come la maternità. All'interno di questa conversazione la Piccinini spiega che le sue opere non fanno riferimento a fatti accaduti realmente nella propria vita, sebbene l'inconscio della sua esperienza da migrante può confrontarsi con l'estraneità delle sue creature. Infatti, il senso di disagio che provava trovandosi in un posto diverso e con una lingua diversa viene trasmesso nell'unione di mondi lontani, talvolta opposti, come l'uomo e l'animale oppure la tecnologia e l'umanità.³⁶⁷

Questa visione viene teorizzata dalla stessa Braidotti nei suoi diversi saggi, tra cui *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*³⁶⁸, dove spiega il passaggio cruciale tra la filosofia dell'Umanesimo, in cui venivano potenziate le capacità umane biologiche, razionali e morali, e la filosofia del Postumanesimo, preceduto da una crisi generale provocata dalle due guerre mondiali, all'interno della quale emergono metodi alternativi di concettualizzare la soggettività umana, privilegiando altre visioni da sé che prima venivano considerate inferiori. L'uomo quindi non si trova più al centro dell'universo, non detiene più il potere decisionale poiché sorpassato dall'"etica delle macchine".³⁶⁹

Inoltre, sia Rosi Braidotti che Patricia Piccinini analizzano la tematica della maternità all'interno di questi nuovi pensieri. L'artista nel 2005 realizzò un'altra scultura ibrida, intitolata *Big Mother* (Fig. 39), in cui unisce nuovamente il mondo animale, soprattutto nel volto da babbuino, e il mondo umano femminile. La creatura tiene in braccio un neonato umano e lo coccola come fosse il proprio figlio, ma l'espressione è sempre malinconica e triste, come la scrofa dell'opera precedente, in quanto è consapevole che allevare un bambino vero e proprio è impossibile nella realtà.

367 Ibidem.

368 R. Braidotti, *Il postumano: la vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, tr. it. I ed. (2013) a cura di A. Balzano, DeriveApprodi, Roma, 2014.

369 Ibidem.

Qui la Piccinini continua il suo intento di “superare le barriere che la biologia ha creato a livello dell’immaginario, diffondendo la falsa convinzione che l’amore per la vita debba essere confinato in precisi codici genetici”.³⁷⁰

Anche per *Big Mother* la fonte di ispirazione per la Piccinini fu un fatto di cronaca realmente accaduto in Australia: un amico dell’artista le raccontò che la sorella venne rapita da un babbuino triste per aver perso il proprio cucciolo. Infatti, il volto scoraggiato allude proprio a questa perdita. Nonostante ciò, il neonato attaccato al seno materno si sente protetto fra le braccia della nuova madre, viene nutrito e tenuto al riparo dalle sue possenti braccia e mani.

Il secondo episodio che ispirò l’artista a realizzare la scultura fu la difficoltà provata durante l’allattamento del proprio figlio Hector, quando la sorella le consigliò di provare ad allattare il suo bambino, nonché nipote. L’esperienza insolita risultò essere efficace, in quanto la Piccinini riuscì poi a essere la fonte di sostentamento primaria per il figlio.

L’opera viene analizzata all’interno del saggio *Madri, mostri e macchine* di Rosi Braidotti³⁷¹, nel quale stabilisce un discorso all’interno del campo della postmodernità grazie alla connessione fra questi tre mondi: maternità, mostruosità e meccanicità. “Il tema della donna come segno dell’anormalità vive come una costante nel pensiero occidentale”,³⁷² così come l’immagine femminile è da sempre paragonata a un corpo mostruoso. Pertanto, anche la figura della madre inizia a essere guardata con sospetto, in quanto il suo potere materno viene considerato una delle cause principali della nascita di deformazioni, aumentando la paura del femminile.

La meccanicità nel rapporto madre-mostro entra in gioco nell’epoca contemporanea grazie ai recenti sviluppi dell’ingegneria genetica e della biotecnologia, Rosi Braidotti prende in esame “le nuove tecniche di procreazione artificiale, e di come queste abbiano esteso il potere della scienza sul corpo riproduttivo femminile. È ormai a portata di mano la possibilità di meccanizzare la funzione materna”.³⁷³

370 R. Braidotti, *Materialismo radicale...*, op. cit. p. 53.

371 R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, tr. it. I ed. (1995) di A. M. Crispino, manifestolibri srl, Roma, 1996.

372 Ibidem, p. 25.

373 Ivi, p. 21.

The Young Family e *Big Mother* di Patricia Piccinini combinano la sequenza diffusa dalla Braidotti attraverso l'unione della madre come essere mostruoso, in quanto metà umana e metà animale, e della tecnologia poiché dà la possibilità alla sia alla scrofa che alla babbuina di allattare i piccoli, sebbene la visione a prima vista provochi turbamento. Da notare, inoltre, che è proprio grazie alla tecnologia che l'artista dà vita alle sue creazioni.

La maternità della Piccinini è un campo molto vasto e complicato, il suo scopo è quello di “affrontare questioni etiche, ma attraverso l'emozione e l'empatia”³⁷⁴ in modo da essere più efficace e diretta con il suo pubblico.

Un altro esempio che segue le opere precedenti è la scultura *Brother*, realizzata nel 2018 con caratteristiche simili a *Big Mother*.

Infatti, la madre assume ancora le sembianze di una scimmia, forse un orango visto il suo portamento ricurvo, la peluria lunga e le braccia fino alle mani. Il volto invece è quello di una donna umana, perciò qui c'è un ribaltamento nella costruzione della creatura ibrida. La madre viene rappresentata mentre accudisce i suoi due figli, anch'essi mescolati fra umano e animale, i quali abbracciano e si aggrappano al suo corpo, quasi impauriti dallo sguardo accusatorio dell'esterno.

Tutte le tre creature si assomigliano, hanno gli stessi occhi perché l'artista vuole evidenziare il legame fra madre e i figli che viene a instaurarsi in tutte le specie: i piccoli, che siano cuccioli o neonati si sentono protetti vicino al corpo della madre.

A proposito di ciò Patricia Piccinini sostiene che:

L'idea che noi, come esseri umani, siamo unici e fondamentalemente diversi dagli altri animali è una pietra angolare del modo in cui gli esseri umani hanno tradizionalmente visto se stessi. È questa particolarità che ci permette di sfruttare l'ambiente e gli altri esseri che ci circondano in modo così completo. [...] Gli oranghi sono tra gli animali più minacciati da questa deforestazione. Tuttavia, questa idea di differenza fondamentale non è in realtà così reale. Sia l'analisi genetica che l'osservazione mostrano ora quanto piccola sia la differenza. [...] Come noi, le madri orangutan tengono vicini i loro figli e li educano per molti anni. Sono forse i nostri parenti primati più prossimi. Per me non si tratta

374 Descrizione dell'opera della stessa artista pubblicata nel sito personale (2005), <<https://patriciapiccinini.net/writing/50>>, (23/01/2024).

di antropomorfizzare gli oranghi. Si tratta di riconoscere la nostra comune animalità.³⁷⁵

Le parole dell'artista riassumano il suo pensiero e la sua cifra stilistica che nel corso degli anni si ripete e vede continuamente l'unione di mondi a prima vista così diversi e distanti, che in realtà condividono molti lati caratteriali con l'umanità, soprattutto l'esperienza di una madre nei confronti dei propri figli o cuccioli.

³⁷⁵ Descrizione *Brother* realizzata dalla stessa artista e pubblicata nel sito personale (2018), <<https://patriciapiccinini.net/a-essay.php?id=121>>, (23/01/2024).



Figura 29: Marija Markovic, *Incubo*, 2011



Figura 30: Marija Markovic, *Cercando la via*, 2021 (insieme all'opera *Untitled* di Elisabetta Di Sopra, 2007)



Figura 31: Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, 2005



Figura 32: Marlene Dumas, *Pregnant Image*, 1988-90



Figura 33: Marlene Dumas, *The Firt People (I-IV)*, 1990



Figura 34: Cindy Sherman, *Untitled #205 (History Portraits)*, 1989



Figura 35: Cindy Sherman, *Untitled #250 (Sex Pictures)*, 1992



Figura 36: Cindy Sherman, *Untitled #216 (History Portraits)*, 1989



Figura 37: Nathalie Djurberg, *It's the Mother*, 2008



Figura 38: Patricia Piccinini, *The Young Family (We Are Family)*, 2002



Figura 39: Patricia Piccini, *Big Mother*, 2005

CONCLUSIONI

“Il femminismo esprime una radicale aspirazione alla libertà, il suo obiettivo è affrontare e demolire le forme stabilite e istituzionalizzate di identità e genere e le relazioni di potere in cui prendono concretezza”.³⁷⁶

È così che Rosi Braidotti all'interno del saggio *Materialismo radicale* spiega il contributo apportato dai movimenti femministi e dalle artiste che si sono impegnate nel campo culturale a cambiare le visioni esistenti.

Il periodo storico preso in considerazione in questo elaborato si estende dalla metà del Novecento fino ai giorni più recenti, pertanto, è possibile ricavarne le sperimentazioni e le novità apportate sulle rappresentazioni del soggetto femminile, in particolare all'interno dell'esperienza della maternità.

Il corpo materno diventa il protagonista delle opere analizzate, mostrato attraverso differenti media che vanno dalla pittura alla fotografia fino alle installazioni scultoree in cui compare l'ibridazione fra essere umano e animale, sperimentata a partire dagli anni Novanta e proseguita con il nuovo secolo.

Le artiste cercano di ribaltare la narrazione storica tramandata da un passato maschile e patriarcale in cui la madre, in quanto donna, era costretta a occuparsi dei figli senza la possibilità di avere una carriera artistica e soprattutto senza la possibilità di esporre il proprio corpo durante la gravidanza perché motivo di pregiudizi. Infatti, come dice Lea Vergine: “lo sguardo critico sulla terribilità del mondo è arrivato dalle donne in arte [...] per condizione naturale le donne hanno prodotto emblemi audaci e trasparentemente dolorosi, sottolineati con una ferocia che ha quasi sempre a che fare con l'innocenza”.³⁷⁷

Gli emblemi audaci a cui fa riferimento sono esemplificati all'interno dell'analisi svolta grazie alla descrizione di alcune delle artiste contemporanee più influenti sulla scena artistica, nonché sul campo femminile.

Nel primo capitolo viene presa in considerazione Louise Bourgeois e le sue opere pittoriche e scultoree in cui evoca un corpo materno sia direttamente, come l'opera

³⁷⁶ R. Braidotti, *Materialismo radicale...*, op. cit., p. 89.

³⁷⁷ L. Vergine, *Nuove geografie mutanti dell'arte*, in *L'arte del XX secolo, 200 e oltre: tendenze della contemporaneità*, a cura di V. Terrardi, Skira, Milano, 2010, p. 16.

tessile *Do not Abandon Me*, che indirettamente con l'utilizzo di forme simboliche che provocano il pubblico a causa dei riferimenti alle parti erotiche femminili. Il corpo diventa il linguaggio privilegiato dalle artiste: uno strumento di rivendicazione forte e incisivo.

Pochi anni dopo le opere realizzate dalla Bourgeois iniziano ad aumentare l'astio nei confronti del sistema patriarcale e delle oppressioni legate alla maternità a causa delle teorie tramandate da psicoanalisti, tra cui Freud, il quale esprime l'inferiorità della donna e attraverso il complesso di castrazione spiega l'esistenza dell'"invidia del pene" che tenta di colmare attraverso il figlio. Questo pensiero dimostra come la società sia costruita con "un ordine di centralità maschile che struttura la tradizione in tutte le sue forme. Esso ha la caratteristica di presentarsi all'origine di questa tradizione".³⁷⁸

Il lavoro di Mary Kelly *Post Partum Document* fa riferimento alle prospettive femminili e materne trasmesse dalla psicoanalisi, rappresentando la relazione fra madre e figlio "in terms of desire, presence and absence".³⁷⁹ Il corpo femminile qui non viene presentato direttamente, ma il riferimento all'esperienza della maternità è al centro del progetto artistico e pone le basi per le artiste successive.

Negli anni Ottanta, infatti, gli interventi delle artiste riguardo il corpo materno si fanno ancora più incisivi e diventano espressione degli abusi fino ad allora perpetuati.³⁸⁰ Rineke Dijkstra e Diane Arbus riportano l'attenzione sulle trasformazioni corporee durante e dopo la gravidanza, così come Jenny Saville che con i suoi dipinti mostra la carnalità femminile che cambia con questa esperienza e diventa oggetto di pregiudizi perché non rispetta i canoni prestabiliti dalla società. La prospettiva diventa reale e il corpo uno strumento politico che decostruisce la visione dell'immagine della donna come madre e al contempo martire.³⁸¹

All'interno del secondo capitolo viene analizzato anche un ulteriore argomento punto chiave delle lotte e rivendicazioni femministe, ovvero l'aborto. Tracey Emin, ad esempio, con le sue opere prosegue le azioni iniziate dalle artiste precedenti; a tale

378 F. Restaino, A. Cavarero, *Le filosofie femministe...*, op. cit., p. 80.

379 M. Kelly, *Post Partum Document...*, op. cit., p. X.

380 Cfr. H. Reckitt, P. Phelan, *Arte e Femminismo...*, op. cit., p. 23.

381 Ivi, p. 36.

proposito le sue parole spiegano che: “I really respect what loads of women have done to ensure women like me can do whatever we want”.³⁸²

Inoltre, i suoi lavori segnano un punto di partenza per le artiste successive che cominciano a mostrare le ripercussioni sia fisiche che psicologiche causate dalla perdita di un figlio, ad esempio le artiste Alison O’Neill e Jo Paul collaborano nell’installazione *One for Sorrow* nel 2015 per trasmettere l’idea che l’infertilità o il non volere un figlio non devono essere un motivo di vergogna o negatività per le donne. Infatti le artiste sostengono che:

There is often no one to share these experiences with because we are ashamed and embarrassed. The huge universal life-changing experiences that happen in motherhood and not-yet-motherhood are silenced as if they are not universal experiences at all.³⁸³

Infine, il contenuto dell’ultimo capitolo rivolge l’attenzione ai nuovi dibattiti nati negli anni Novanta con il Postmodernismo, caratterizzato da una forte crisi dell’individuo e la conseguente apertura a nuovi mondi che danno la possibilità alle artiste di reinventarsi.

I mascheramenti di Cindy Sherman o le ibridazioni di Patricia Piccinini sono due delle pratiche più importanti che si delineano in questi anni. La maternità continua, comunque, a essere uno dei dibattiti principali del femminismo e si collega a una rappresentazione mostruosa che contribuisce a rivendicare un campo appartenente alle donne, soprattutto in seguito alla diffusione della fecondazione assistita o la gravidanza assistita.³⁸⁴

Federica Timeto nel saggio *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi postcoloniali* (2008) sostiene che:

sembrerebbe che l’impiego e lo sviluppo delle nuove tecnologie di informazione e di comunicazione, i mutamenti dell’economia post-capitalistica e l’emergere dei nuovi soggetti post coloniali delineino uno

382 A. Rose, *A splash of milk. Interview by Andrea Rose*, in *Tracey Emin Borrowed Light*, catalogo di mostra (Padiglione britannico, Venezia, 52^a Biennale Internazionale d’Arte, 10 giugno-21 novembre 2007), a cura di A. Rose, British Council, Londra, 2007, pp. 60-67, qui p. 63.

383 A. O’Neill, J. Paul, *One for Sorrow*, in *Maternal in Creative Work...*, op. cit. p. 156.

384 Cfr. R. Braidotti, *Materialismo radicale...*, op. cit., p. 52.

scenario completamente diverso, privo di confini prestabiliti e caratterizzato da una fluidità pressoché totale.³⁸⁵

Il corpo in questi lavori è sempre presente, si trasforma ulteriormente grazie al trucco o all'utilizzo di protesi che simulano un grembo materno; allo stesso modo è presente nelle sculture in cui mondi diversi si uniscono per trasmettere l'idea che la maternità e la cura dei figli esistono in tutti gli esseri. La donna, quindi, dovrebbe essere riconsiderata in tutte le sue sfaccettature e apprezzata per il potere biologico che le è stato donato, anziché renderla subordinata e imprigionarla nel ruolo materno.

385 F. Timeto, *Arte femminista e nuove tecnologie: una prospettiva situata*, in *Culture della differenza*, Utet, Torino, 2008, p. 166.

ELENCO DELLE IMMAGINI

Figura 1. Valie Export, *Erwartung (Expectation) (From Nachstellungen)*, 1976, stampa alla gelatina d'argento, 60x50 cm, Collezione Dionisio Gavagnin, Treviso.

Figura 2. Harald Szeemann, *La Mamma Plan für Venedig*, 1975, 18 × 24.9 cm., Getty Research Institute, Los Angeles.

Figura 3. Louise Bourgeois, *Cumul I*, 1969, marmo bianco su base di legno, 51 x 127 x 122 cm, Centre Pompidou, Musée d'art moderne, Parigi.

Figura 4. Louise Bourgeois, *He Disappeared into Complete Silence (tavola 9)*, 1947, incisione con aggiunte di acquerello, 17.3 x 12.4 cm, Museum of Modern Art, New York.

Figura 5. Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1946-47, olio e inchiostro su lino, 91,4 x 35,6 cm, Collection Louise Bourgeois Trust, New York.

Figura 6. Louise Bourgeois, *Femme Maison*, 1994, marmo bianco, 12,1 x 24,4 x 7,6 cm, The Easton Foundation, New York.

Figura 7. Louise Bourgeois, *Maman*, 1999, 927 x 891 x 1023 cm, bronzo, marmo e acciaio inossidabile, Guggenheim Museum, Bilbao.

Figura 8. Mary Kelly, *Antepartum*, 1973, super-8, bianco e nero, muto, 2:47 min., 4:3, Whitney Museum of American Art, New York.

Figura 9. Mary Kelly, *Post-Partum Document (Documentation I, analisi delle macchie fecali sui pannolini e diagrammi sull'alimentazione)*, 1974, mixed media (cartoncino bianco, fodere per pannolini, fogli di plastica, carta, inchiostro), 28 unità 27,9 x 36,5, Art Gallery of Ontario.

Figura 10. Mary Kelly, *Post-Partum Document (Documentation II, analisi discorsi e relativi casi linguistici)*, 1975, medium misti (plexiglas, tessera bianca, legno, carta, inchiostro), 26 unità, 20 x 25.5 cm, Art Gallery of Ontario.

Figura 11. Annie Leibovitz, *More Demi Moore*, 1991, fotografia, copertina Vanity Fair.

Figura 12. Rineke Dijkstra, *Julie*, 1994, fotografia (stampa su carta montata su alluminio), 117 x 94 cm, Tate Modern, Londra.

Figura 13. Rineke Dijkstra, *Tecla*, 1994, fotografia (stampa su carta montata su alluminio), 117 x 94 cm, Tate Modern, Londra.

Figura 14. Rineke Dijkstra, *Saskia*, 1994, fotografia (stampa su carta montata su alluminio), 117 x 94 cm, Tate Modern, Londra.

Figura 15. Diane Arbus, *Self Portrait Pregnant*, 1945, fotografia (stampa alla gelatina silver), 17,8 x 12,7 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Figura 16. Jenny Saville, *The Mothers*, 2011, olio e carbone su tela, 270 x 220 cm, Collezione Lisa e Steven Tananbaum.

Figura 17. Jenny Saville, *Study for Pentimenti III* (sinopia), 2011, carboncino e pastello su carta, 200 x 152 cm, Collezione privata.

Figura 18. Monica Sjöö, *God Giving Birth*, 1968, olio su cartone, 183 x 12 cm, Museo Anna Nordlander, Skellefteå (Svezia).

Figura 19. Carmen Winant, *My Birth*, 2018, installazione site-specific con fotografie a colori e in bianco e nero, dimensioni variabili, Museum of Modern Art, New York.

Figura 20. Ana Álvarez-Errecalde, *El nacimiento de mi hija*, 2005, fotografia, Spagna.

Figura 21. Ana Álvarez-Errecalde, *Cesárea, más allá de la Herida*, 2009 (in corso), fotografie, dimensioni variabili, Spagna.

Figura 22. Louise Bourgeois, *Do Not Abandon Me*, 1999, tessuto e filo, 12,1 x 52,1 x 21,6 cm, Collezione Ursula Hauser, Svizzera.

Figura 23. Pipilotti Rist, *Mother, Son and the Holy Milanese Garden*, 2003, installazione video, piccolo monitor LCD, pellicola di plastica stampata e ritagliata su acciaio al cromo, registratore, colore, muto, 6'18", dimensioni variabili, Hauser & Wirth, Zurigo, Svizzera.

Figura 24. Catherine Opie, *Self Portrait/Nursing*, 2004, stampa cromogenica, 101,6 x 78,7 cm, Guggenheim Museum, New York.

Figura 25. Frida Kahlo, *Ospedale Henri Ford (Il letto volante)*, 1932, 38 x 30,5 cm, olio su tela, Collezione di Dolores Olmedo, Città del Messico, Messico.

Figura 26. Tracey Emin, *Terribly Wrong*, 1997, monostampa su carta, 58,2 x 81,1 cm, Tate, Londra.

Figura 27. Tracey Emin, *My Abortion*, 1990, monostampa con inchiostro blu, 59,2 x 41,8 cm, British Museum, Londra.

Figura 28. Tracey Emin, Louise Bourgeois, *I Lost You (Do Not Abandon Me)*, 2009-2010, stampa digitale, 76,2 x 61 cm, Museum of Modern Art, New York.

Figura 29. Marija Markovic, *Incubo*, 2011, resina su plastica, 48 x 180 x 58 cm, Italia.

Figura 30. Marija Markovic, *Cercando la via*, 2012, installazione di 9 bambini in terracotta, 60 x 35 x 25 cm, Italia.

Figura 31. Marc Quinn, *Alison Lapper Pregnant*, 2005, marmo e zoccolo, 355 x 180,5 x 260 cm, Trafalgar Square, Londra.

Figura 32. Marlene Dumas, *Pregnant Image*, 1988-90, olio su tela, 180,3 x 90,1 cm, Collezione Connie e Jack Tilton, New York/Londra.

Figura 33. Marlene Dumas, *The First People (I-IV)*, 1990, olio su tela, 180 x 90 cm, De Pont Museum of Contemporary Art, Tilburg, Paesi Bassi.

Figura 34. Cindy Sherman, *Untitled #205 (History Portraits)*, 1989, fotografia a colori (C-print), 156,2 x 121,9 cm, The Broad Art Foundation, Los Angeles.

Figura 35. Cindy Sherman, *Untitled #250 (Sex Pictures)*, 1992, fotografia a colori, 127 x 193 cm, Metro Pictures, New York.

Figura 36. Cindy Sherman, *Untitled #216 (History Portraits)*, 1989, fotografia a colori, 221,3 x 142,6 cm, Museum of Modern Art, New York.

Figura 37. Nathalie Djurberg, *It's the Mother*, 2008, video a colori (animazione con plastilina), 6', musica di Hans Berg, Julia Stoschek Foundation, Berlino.

Figura 38. Patricia Piccinini, *The young Family*, 2002, silicone, poliuretano, pelle, compensato, capelli umani, 80 x 150 x 110 cm, Collezione Bendigo Art Gallery, Australia.

Figura 39. Patricia Piccinini, *Big Mother*, 2005, silicone, fibreglass, poliuretano, pelle, capelli umani, h175 cm, Art Gallery of South Australia.

BIBLIOGRAFIA

Alfano Miglietti, F., *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni corporee*, Milano, Pearson Paravia Bruno Mondadori, 2008.

Bird, J., *Otherworlds: The Art of Nancy Spero and Kiki Smith*, Londra, Baltic Reaktion Books, 2003.

Bond, H., *Life of Cindy*, ed. ebook.

Bonito Oliva, A., Zamora M., *Frida Kahlo*, ArtDossier, Firenze, Giunti Editore, 2005.

Braidotti, R., *Il postumano. La vita oltre l'individuo, oltre la specie, oltre la morte*, tr. it. I ed. (2013) a cura di Balzano, A., Roma, DeriveApprodi, 2014.

Braidotti, R., *Madri, mostri e macchine*, tr. it. I ed. (1995) a cura di Crispino, A. M., Roma, manifestolibri srl, 1996.

Braidotti, R., *Materialismo radicale. Itinerari etici per cyborg e cattive ragazze*, tr. it. Balzano, A., Milano, Meltemi editore, 2019.

Braidotti, R., *Per una politica affermativa. Itinerari etici*, tr. it. I ed. di Balzano, A., Milano, Mimesis, 2017.

Braidotti, R., *Soggetto nomade: femminismo e crisi della modernità*, tr. it. Crispino A. M., Roma, Donzelli editore, 1995.

Burton, J., *Cindy Sherman*, tr. It I ed. (2006) di A., Fedele, Milano, Postmediabooks, 2019.

Bussoni, I., Perna, R., *Il gesto femminista. La rivolta delle donne: nel corpo, nel lavoro, nell'arte*, Bologna, DeriveApprodi, 2014.

Butler, J., *Questione di genere. Il femminismo e la sovversione dell'identità*, tr. it. II ed. (1999), a cura di S. Adamo, Roma-Bari, Editori Laterza, 2013.

Corgnati, M., *Artiste: dall'impressionismo al nuovo millennio*, Milano, Mondadori, 2004.

Cotton, C., *La fotografia come arte contemporanea*, tr. it. di M. Viridis, S. Bourlot, Torino, Einaudi editore, 2021.

D. Kuspit, *Inside Cindy Sherman*, in *The New Subjectivism: Art in the 1980s*, UMI Research Press, online, 1988, pp. 391-396.

Danto, A. C., *History Portraits*, München, Schirmer-Mosel, 1991.

Davey, M., *Mother Reader: Essential Writings on Motherhood*, New York, Seven Stories Press, 2001.

De Beauvoir, D., *Il secondo sesso*, tr. it. di Cantini, R., Andreose, M., Milano, Il Saggiatore, 2016.

De Cecco, E., Romano, G., *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, Postmedia srl, 2002.

Dickson, B., *Reading Maternity Materially. The Case of Demi Moore*, in *Rhetorical Bodies*, a cura di J. Selzer, S. Crowley, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 1999, pp. 297-313.

Dijkstra, R., Visser, H., *Rineke Dijkstra. Portraits*, New York, Distributed Art Publishers, 2004.

Dinnerstein, D., *The Mermaid and The Minotaur. Sexual Arrangement and Human Malaise*, New York, Harper Colophon Books, 1977.

Doane, M. A., *Femmes Fatales. Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*, Londra, New York, Routledge Taylor & Francis Group, 1991.

Dumas, M., *Sweet Nothings. Notes and Texts 182-2014*, Londra, Tate Publishing, 2015.

Fiedler, A. L., *Freaks: miti e immagini dell'io segreto*, tr. it. I ed. (1978), di E. Capriolo, Milano, Garzanti Editore, 1981.

Fiedler, L., *Freaks. Mostri o mutanti, scherzi di natura, incubi viventi, incarnazione delle nostre paure, caricatura delle nostre illusioni*, tr. It I ed. (1978) a cura di Capriolo, E., Milano, Garzanti Editore, 1981.

Finzi, V. S., *Volere un figlio. La nuova maternità fra natura e scienza*, Arnoldo Milano, Mondadori Editore, 1997.

Foster H., [et al.], *Arte dal 1900: modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, tr. it. di E. Grazioli, Bologna, Zanichelli, 2013.

Freedman, C., Fuchs, R., Winterson, J., *Tracey Emin. Works 1963/2006*, New York, Rizzoli International Publications, 2006.

Frigeri, F., *Le donne nell'arte*, tr. it. Polli, I., Milano, 24 ORE Cultura, 2019.

Gallop, J., *The Daughter's Seduction: Feminism and Psychoanalysis*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.

Gandini, M., Secol, M., *La mamma è uscita. Una storia di arte e femminismo*, Roma, DeriveApprodi Srl, 2021.

Garzonio, G., *Potere negato potere conquistato*, in "Arte Dossier", n. 324, Firenze, Giunti Editore, 2015.

Hansen, T. E., *Mother Without Child. Contemporary Crisis of Motherhood*, Berkeley-Los Angeles, University Press, 1977.

Haraway, D., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, tr. it. I ed. (1991) di Borghi, L., Milano, Feltrinelli Editore, 1995.

Iaquinta, C., *Sovvertire il domestico. Femminismo e mitologia del femminile nell'arte di Clemen Parrocchetti*, Latina, Palinsesto Editore, 2019.

Irigaray, L., *Speculum de l'autre femme*, Parigi, Éditions de Minuit, 1974.

Kelly, M., *Post-partum Document*, Berkeley, University of California Press, 1998.

Klein, M., *La psicoanalisi dei bambini*, Firenze, Giunti Editore, 2014.

Krauss, K., *Celibi*, tr. It I ed. (1999) di Volpato E., Torino, Codice Edizioni, 2004.

Krauss, R., *Cindy Sherman 1975-1993*, New York, Rizzoli International Publications, 1993.

Kuster, U., *Louise Bourgeois*, Berlino, Hatje Cantz Verlag, 2011.

La Bruna, G., *Marija Markovic*, in *Ars futura. Percorsi nella scultura 2011*, a cura di E. Frediani, Carrara, Caleidoscopio, 2011, pp 79-83.

Lapper, A., *My Life in My Hands*, Londra, Simon & Schuster, 2005.

Leonardi N., (a cura di), *L'altra metà dello sguardo. Il contributo delle donne alla storia della fotografia*, Torino, Agorà, 1998.

Lippard, L., *From the Center. Feminist Essays on Women's Art*, New York, E. P. Dutton & Co, 1976.

Lonzi, C., *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*, scritti di Rivolta Femminile, Milano, 1974.

Lonzi, C., *Taci, anzi parla: Diario di una femminista*, Milano, Et. Al. Edizioni, 2010.

Macri, T., *Il corpo postorganico*, Genova-Milano, Costa&Nolan, 2006.

Maderna, A., *L'altra metà dell'avanguardia quarant'anni dopo*, Milano, Postmedia Srl, 2020.

Marchevska, E., Walkerdine, V., *The Maternal in Creative Work: Intergenerational Discussions on Motherhood and Art*, Park Square, Milton Park, Abingdon, Oxon, Routledge, 2020.

Maternal Fantasies (collettivo artistico), *Re-Assembling Motherhood(s): On Radical Care and Collective Art as Feminist Practices*, Eindhoven, Onomatopee, 2021.

Millett-Gallant, A., *The Disabled Body in Contemporary Art*, New York, Palgrave Macmillan, 2010.

Mitchell, J., *Psicoanalisi e femminismo. Freud, Reich, Laing e altri punti di vista sulla donna*, tr. it. di Kukiewicz, A., Maggiori, C., C., Torino, Giulio Einaudi Editore, 1976.

Muraro, L., *L'ordine simbolico della madre*, Roma, Editore Riuniti, 1991.

Nairne, S., *The State of the Art. Ideas and Images in the 1980s*, Londra, Chatto&Windus, 1987.

Neumann, E., *La grande madre: fenomenologia delle configurazioni femminili dell'inconscio*, tr. it. di Vitolo, A., Roma, Astrolabio-Ubaldini Editore, 1981.

Neumann, E., *La psicologia del femminile*, tr. it. di Talarico, M., Roma, Astrolabio Ubaldini Editore, 1975.

Nochlin, L., *Perché non ci sono state gradi artiste?*, tr. it. Perna, J., Roma, Lit Edizioni Srl, 2019.

O'Reilly, S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, tr. it. di Sala, E., Torino, Einaudi, 2011.

Partorire con l'Arte ovvero l'Arte di Partorire, atti degli incontri, gennaio-marzo 2015, Fondazione Bracco.

Perna, R., *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Milano, Postmedia Srl, 2013.

Pollock, G., *Vision and Difference. Feminism, femininity and histories of art*, New York, Routledge Classics, 2003.

Reckitt, H., *Arte e Femminismo*, tr. it. Rotondo, M., Phaidon Press Ltd, 2005.

- Restaino, F., Cavarero, A., *Le filosofie femministe*, Torino, Paravia, 1999.
- Rich, A., *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, New York, ·WW·NORTON & COMPANY, 1976.
- Rigolo, P., *Immersi nel luogo prescelto. Harald Szeemann a Locarno, 1978-2000*, Milano, Supernovæ Doppiozero, 2013.
- Rigolo, P., *La Mamma. Una mostra di Harald Szeemann mai realizzata*, Milano, Johan & Levi Editore, 2014.
- Schiebinger, L., *Feminism & The Body*, New York, Oxford University press, 2000.
- Scott, J. W., *Feminism & History*, New York, Oxford University press, 1996.
- Seravalli, M., *Arte e femminismo a Roma negli anni Settanta*, Roma, Biblink editori, 2013.
- Simoni, S., *Nel nome della madre. Breve storia per immagini*, a cura di Nobili, P., Patuelli P., M., Ravenna, Fernandel, 2017, pp. 65-110.
- Stocchi, F., *Cindy Sherman*, Verona, Mondadori Electa, 2007.
- Subrizi, C., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Srl, 2016.
- Subrizi, C., *La donna, la performance, il corpo e le emozioni: un diverso punto di vista per una nuova estetica*, in *Europa e America 1945-1985. Una nuova mappa dell'arte*, Roma, Aracne, 2008.

Tomassi, B., *La forma della seduzione. Il corpo femminile nell'arte del '900*, Milano, Mondadori Electa, 2014.

Vettese, A. G., *Arte del XX Secolo, Novecento e Oltre*, Milano, Skira editore, 2010.

Vettese, A. G., *Marlene Dumas*, Milano, Giunti Editore, 2022.

Williamson, J., *Al centro degli eventi: immagini di "donna" nella fotografia di Cindy Sherman*, in *Cindy Sherman (October Files)* a cura di Burton, J., Cambridge, MIT Press, 2006.

Zamora M., (a cura di), *Lettere appassionate*, tr. it. di M. Martignoni, Milano, Abscondita, 2002.

CATALOGHI DI MOSTRA

Cindy Sherman: Retrospective, catalogo di mostra itinerante (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, Chicago, Museum Of Contemporary Art, Praga, Galerie Rudolfinum, Londra, Barbican Art Gallery, Bordeaux, CAPC Musée d'art Contemporain, Sydney, Museum of Contemporary Art, Toronto. Art Gallery of Ontario, 1997-2000), a cura di Cruz, A., Smith, A. T. E., Jones, A., Londra, Thames & Hudson, 1977.

È per amore vostro: l'altro, catalogo della mostra (MART, Rovereto, 17 marzo – 8 luglio 2012), a cura di Duplaix, S., Rovereto, Actes Sud, 2012.

Io, Lei, L'altra. Ritratti e autoritratti fotografici di donne artiste, catalogo della mostra (Trieste, Magazzini delle Idee, 19 marzo – 26 giugno 2022), a cura di Comis, G., Cossu, S., Milano, Skira editore, 2022.

Jenny Saville, catalogo di mostra (Roma, MACRO Museo d'Arte Contemporanea, 22 gennaio – 1 maggio 2005), a cura di Eccher, D., Milano, Mondadori Electa, 2005.

La forma della seduzione. Il corpo femminile nell'arte del '900, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 5 giugno – 5 ottobre 2014), a cura di Tomassi, B., Milano, Mondadori Electa, 2014.

La Grande Madre: donne, maternità e potere nell'arte e nella cultura visiva, 1900-2015, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 26 agosto – 15 novembre 2015), a cura di Gioni, M., Milano, Skira editore, 2015.

Louise Bourgeois, catalogo di mostra (New York, The Museum of Modern Art, 3 novembre 1982 – 8 febbraio 1983), a cura di Wye, D., New York, Library of Congress Catalog, 1982.

Louise Bourgeois. The Fabric Works, catalogo di mostra (Venezia, Fondazione Emilio e Annabianca Vedova, 5 giugno – 19 settembre 2010), a cura di Celant, G., Milano, Skira Editori, 2010.

Maternal Metaphors. Artists/Mothers/Artwork, catalogo di mostra (New York, The Rochester Contemporary Art Centre, 30 aprile – 23 maggio 2004), a cura di Chernick, M., Sandy (Utah), Aardvark Global Publishing Company, 2004.

Nathalie Djurberg. Turn into Me, catalogo di mostra (Milano, Fondazione Prada, 19 aprile – 1 giugno 2008), a cura di Celant, G., Milano, Progetto Prada Arte, 2008.

Patricia Piccinini. Hold me close to your heart, catalogo di mostra (Istanbul, ARTER, 22 giugno – 21 agosto 2011), a cura di Temür, B. D., Istanbul, Ofset Yapimevi, 2011.

Patricia Piccinini. We Are Family, catalogo di mostra (Venezia, 50^a Biennale, 5 giugno – 2 novembre 2003), a cura di Michael, L., Australia, Australia Council, 2003.

Picturing Motherhood Now, catalogo di mostra (Ohio, Cleveland Museum of Art, 16 ottobre 2021 – 13 marzo 2022), a cura di Liebert, E., Fella, R. N., New Haven e Londra, Yale University Press., 2021.

Post human, catalogo della mostra (FAE Musée d'Art Contemporain, Pully-Lausanne, Museo d'Arte Contemporanea, Castello di Rivoli, Torino, Deste Art Foundation for Contemporary Art, Atene, Deichtorhallen Hamburg, Amburgo, giugno 1992 – maggio 1993), a cura di Deitch, J., Amsterdam, Idea Books European distribution, 1992.

The Unexpected Subject. 1978 Art and Feminism in Italy, catalogo della mostra (Milano, FM Centro per l'Arte Contemporanea, 4 aprile – 26 maggio 2019), a cura di Scotini, M., Perna, R., Milano, Flash Art srl, 2019.

Tracey Emin Borrowed Light, catalogo di mostra (Padiglione britannico, Venezia, 52^a Biennale Internazionale d'Arte, 10 giugno-21 novembre 2007), a cura di Rose, A., Londra, British Council, 2007.

SITOGRAFIA

<<http://marcquinn.com/>>, (23/01/2024).

<<https://www.monicasjoo.net/art-gallery>>, (02/12/2023).

Allemandi, C., *Lisetta Carmi – Suonare Forte*, in “Doppiozero”, 23 novembre 2022, <<https://www.doppiozero.com/lisetta-carmi-suonare-forte>>, (02/02/2024).

Amuso, L., *Nonna di 62 anni diventa madre di nuovo*, in “Il Giornale.it”, luglio 2006, <<https://www.ilgiornale.it/news/nonna-62-anni-diventa-madre-nuovo.html>>, (26/01/2024).

Annobil, I., *Alison Lapper Pregnant: Icon of Womanhood*, “Chiaroscuro Magazine”, <<https://www.chiaroscuromagazine.com/critique/alison-lapper-pregnant-icon-womanhood.html>>, (21/01/2024).

Arduino, A., *La fotografia femminista nell'Italia degli anni '70*, in “OffPOST”, dicembre 2017, <<https://officinebrand.it/offpost/la-fotografia-femminista-nellitalia-degli-anni-70/>>, (29/01/2024).

Baillie, R., *Tracey Emin: Ideas of Melancholy and Maternity*, in “Studies in The Maternal”, gennaio 2011, <[Baillie | Work in Progress: Tracey Emin: Ideas of melancholy and maternity | Studies in the Maternal \(bbk.ac.uk\)](http://www.bbk.ac.uk/studies-in-the-maternal/tracey-emin-ideas-of-melancholy-and-maternity)>, (08/12/2023).

Barnet, L., *Pipilotti Rist: 'Veniamo tutti dalle gambe di nostra madre'*, in “The Guardian”, 4 settembre 2011, <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/sep/04/pipilotti-rist-exhibition-hayward-gallery>>, (10/12/2023).

Betterton, R., (2010) *Maternal Embarrassment: Feminist Art and Maternal Affects*, in “Studies in the Maternal” [Online], <<https://doi.org/10.16995/sim.88>>, (08/11/2023).

Betterton, R., *Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity, and Maternal Imagination*, *Hypatia*, Indiana University Press, 2006, <[Promising Monsters: Pregnant Bodies, Artistic Subjectivity, and Maternal Imagination on JSTOR](#)>, (17/10/2023).

Braidotti, R., *La bellezza dissonante*, 16 agosto 2011, <https://issuu.com/rosibraidotti/docs/lbd_20110817_063727>, (16/12/2023).

Braidotti, R., *Filosofare a zig-zag: apologia pro opera sua*, in “Diotima Filosofo”, 2006, <<https://www.diotimafilosofe.it/larivista/filosofare-a-zig-zag-apologia-pro-opera-sua/>>, (15/01/2024).

Brioschi, F., *La maternità secondo Louise Bourgeois*, in “Lo sbuffo”, aprile 2019, <<https://losbuffo.com/2019/04/10/la-maternita-secondo-louise-bourgeois/>>, (23/10/2023).

Bryan-Wilson, J., *Women and Work*, in “Artforum”, <<https://www.artforum.com/columns/women-and-work-220069/>>, (02/10/2023).

Burkett, E., *Women's rights movement*, in “Encyclopedia Britannica” 24 gennaio 2024, <<https://www.britannica.com/event/womens-movement>>, (30/01/2024).

Cardone, M., *Le reazioni del mondo dell'arte alla sentenza americana sull'aborto*, *Artribune*, 06 luglio 2022, <<https://www.artribune.com/dal-mondo/2022/07/statu-unioni-reazioni-artisti-sentenza-aborto/>>, (06/12/2023).

Craig, O., *The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism*, 2018, <<https://mariabuszek.com/mariabuszek/kcai/PoMoSeminar/Readings/OwensOthers.pdf>>, (27/01/2024).

Crimp, D., *The Photographic Activity of Postmodernism*, in “October”, vol. 15 (1980), pp. 91-101, <[The Photographic Activity of Postmodernism on JSTOR](#)>, (15/01/2024).

D’Agostino, A., *Louise Bourgeois. Parigi 1911 – New York 2010*, in “Enciclopedia delledonne.it”, 2012, <<https://www.enciclopediaelledonne.it/biografie/louise-bourgeois/>> (06/10/2023).

D’Inca, L., (2013), “Soggetti Nomadi”. Identità artistiche e di genere negli anni Novanta, [Tesi di laurea magistrale, Università Ca’ Foscari, Venezia]. Dspace, <<http://dspace.unive.it/handle/10579/3642>>, (19/11/2023).

Da Louise Bourgeois a Frida Kahlo: la maternità secondo le artiste, in “Sky Arte”, 10 maggio 2020, <<https://arte.sky.it/news/festa-mamma-artiste-mostra-online>>, (23/10/2023).

De Loynes, G., *Il femminismo alla prova della maternità*, in “Aleteia”, dicembre 2017, <[Il femminismo alla prova della maternità \(aleteia.org\)](#)> (19/09/2023).

Dean, A., *Intimacy at Work: Nan Goldin and Rineke Dijkstra*, in *History of Photography*, 39:2, 1 giugno 2015, pp. 177-193, qui p. 178, <<https://doi.org/10.1080/03087298.2015.1038109>>, (31/01/2024).

Del Drago, E., *Variazioni sulla maternità, l’ossessione di una vita*, in “Il Manifesto” (Cultura & Visioni), 02 giugno 2010, <https://www.alpclub.com/louise_bourgeois.htm>, (29/09/2023).

[Diane Arbus | Self-Portrait pregnant, N.Y.C. | The Metropolitan Museum of Art \(metmuseum.org\)](#)>, (02/11/2023).

Dumas, M., *Measuring Your Own Grave*, Museum of Modern Art, New York, <<https://www.moma.org/audio/playlist/226/2919#:~:text=What%20is%20interesting%2C%20at%20the%20time%20when%20I, scale%20of%20smaller%20things%20into%20very%20big%20things>>, (22/01/2024).

Dykstra, J., *The Community of Difference*, in “Art in America”, 25 febbraio 2009, <<https://www.artnews.com/art-in-america/features/catherine-opie-2-62775/>>, (28/01/2024).

Escher, C. M., *Louise Bourgeois – Biografia e opere principali dell’artista*, dicembre 2021, <[Louis Bourgeois - Biografia e opere principali dell'artista « ARTE in BREVE](#)>, (09/09/2023).

Fantasia, G., *Marlene Dumas: «La mia pittura è un’apertura sull’erotismo, il tradimento, l’alienazione»*, in “L’Espresso”, maggio 2022, <<https://lespresso.it/c/idee/2022/5/9/marlene-dumas-la-mia-pittura-e-unapertura-sullerotismo-il-tradimento-lalienazione/20970>>, (19/01/2024).

Fasoli, A., *La differenza di Haraway: la spaccatura nel dibattito femminista*, in “Etica & Politica”, XXIII, 2021, pp. 565-588, <<http://hdl.handle.net/10077/32069>>, (23/10/2023).

Feminist Avant-Garde of the 1970s, intervista a Gabriele Schor, in “hotpotatoes”, dicembre 2018, <<http://www.hotpotatoes.it/2018/12/15/feminist-avant-garde-gabriele-schor/>> (15/01/2024).

Ferrando, F., Marino, S., in “La camera blu. Journal of Gender Studies”, Vol. 11, N° 12, gennaio 2015, <[\(99+\) Gender and The Posthuman - Special Issue, Journal "La](#)

[camera blu" - Full Text \(Articles in English and in Italian\) | Francesca Ferrando and Angela Balzano – Academia.edu](#)>, (09/01/2024).

Fontana, F., *Uno non è mai ciò che ha: la chirurgia barocca di Orlan*, in “Inanimanti”, 23 giugno 2015, <<https://inanimanti.com/2015/06/23/chirurgia-orlan/>>, (31/01/2024).

Gavioli, S., *Alison Lapper Pregnant, veglia sulla Biennale 2013*, in “My Where”, maggio 2013, <<https://www.mywhere.it/5746/biennale-2013-alison-lapper-pregnant-veglia-sulla-laguna-veneziana.html>>, (22/01/2024).

Giaume, G., *Conoscere Louise Bourgeois in 10 opere (più una)*, in “Artribune”, dicembre 2021, <<https://www.artribune.com/arti-visive/arte-contemporanea/2021/12/10-opere-louise-bourgeois/>>, (26/01/2024).

Haigney, S., *La rivoluzione di Mary Kelly è in corso*, in “The New York Times”, novembre 2022, <<https://www.nytimes.com/2022/11/10/t-magazine/mary-kelly.html>>, (30/01/2024).

Helsel-Wilk, C., *Exploration of the Female Character, Independent Film and Digital Imaging Theses*, 1., p. 19 <https://opus.govst.edu/theses_ifdi/1>, (17/01/2024).

Iversen, M., *The Bride Stripped Bare by Her Own Desire: Reading Mary Kelly's Post-Partum Document, Discourse*, vol. 4, 1981, <<http://www.jstor.org/stable/44000263>>, (23/09/2022).

Kendrick, C., *When a “feminist” artist is not a feminist: Challenging Cindy Sherman's constructed position in discourse*, in “Academia.eu”, febbraio 2012, <https://www.academia.edu/1570280/When_a_feminist_artist_is_not_a_feminist_Challenging_Cindy_Shermans_Constructed_Position_in_Discourse>, (12/01/2024).

Kerkmann, M., *Nathalie Djurberg & Hans Berg – It's the Mother*, in “Julia Stoschek Foundation”, <[Julia Stoschek Foundation » It's the Mother \(jsfoundation.art\)](https://www.jsfoundation.art/)>, (25/01/2024).

Kippenberger, S., *Intervista a Marina Abramovic: A 70 anni bisogna smetterla con le stronzate*, in “Tagesspiegel”, novembre 2016, <<https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/mit-70-muss-man-den-bullshit-reduzieren-4892326.html>> (25/11/2023).

La Grane Madre, in “Arte.it”, 2015, <<https://www.arte.it/calendario-arte/milano/mostra-la-grande-madre-15425>>, (01/02/2024).

Lacedra, G., *Yoko Ono. La bambina dell'oceano diventa una performer*, in “Meer Arte”, giugno 2014, <<https://www.meer.com/it/9556-yoko-ono>> (16/01/2024).

Law, K., *Alison Lapper Pregnant by Dr. Janis Lomas*, in “Women's History Network”, dicembre 2019, <<https://womenshistorynetwork.org/alison-lapper-pregnant-by-dr-janis-lomas/>>, (17/01/2024).

Lesso, R., *Wild and Free: Jenny Saville on Motherhood*, in “The-Thread”, 21 agosto 2022, <<https://blog.fabrics-store.com/2022/08/21/wild-and-free-jenny-saville-on-motherhood/>>, (30/11/2023).

Liss, A., *A Revolutionary Promise of Justice: Diane Arbus' Self-Portrait, Pregnant, 1945, NYC*, Studies in the Maternal, volume 9, 2017, <<https://doi.org/10.16995/sim.243>>, (12/10/2023).

Loi, L., *Frida Kahlo, una donna moderna*, in “Villegiardini” (Arte e cultura), 11 gennaio 2023, <<https://www.villegiardini.it/frida-kahlo-una-donna-moderna>>, (07/02/2024).

Losapio, I., *La foto di Demi Moore con il pancione che fece scandalo nel 1991 e oggi è normale*, in “Roba da Donne”, agosto 2023, <<https://news.robadadonne.it/la-foto-di-demi-moore-con-il-pancione-1991/>>, (08/12/2023).

Louise Bourgeois Disegni, in “IperArte”, <<https://iperarte.net/hedisappearedintocompletesilence/louise-bourgeois-he-disappeared-into-complete-silence/>> (16/10/2023).

Maderna, A., *Massimiliano Gioni*, in “Zero”, 23 gennaio 2017, <<https://zero.eu/it/persona/massimiliano-gioni-intervista-a-lui-e-a-sua-madre/>>, (23/10/2023).

Manfredi, M., *Beyoncé, l'album di gravidanza di una Venere nera moderna*, in “Vogue”, febbraio 2017, <[Marani, S., *Louise Bourgeois continua a stravolgere i luoghi comuni: è intima, sovversiva e in libreria*, in “Elle”, dicembre 2019, <\[Louise Bourgeois, Femme Maison di Jean-François Jaussaud \\(elle.com\\)\]\(https://www.elle.com/it/arte/louise-bourgeois-femme-maison-di-jean-francois-jaussaud\)>, \(28/09/2023\).](https://beauty.vogue.it/notizie/eventi/2017/02/03/beyonce-lalbum-gravidanza-venere-nera-moderna/?refresh_ce=)

Medina, M. A., *Tracey Emin: Life Made Art, Art Made From Live*, Arts, marzo 2014, <https://www.researchgate.net/publication/276033383_Tracey_Emin_Life_Made_Art_Art_Made_from_Life>, (01/11/2022).

Melia, J., *Catherine Opie's three self-portraits : "Let's push the boundaries a little here about what you guys think normal is"*, in “E-CRINI - La revue électronique du Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité”, 2013, <<https://univ-paris8.hal.science/hal-03880696/>>, (27/12/2023).

Millett, A., *Sculpting Body Ideals: Alison Lapper Pregnant and the Public Display of Disability*, in *Disability Studies Quarterly*, 28, n. 3, 2008, <<https://dsq-sds.org/index.php/dsq/article/view/122/122?>>, (15/01/2024).

Molinario, I., *La Madonna del Latte. Storia ed evoluzione di una raffigurazione sacra*, in “Toscanalibri.it”, aprile 2020, <https://www.toscanalibri.it/it/scritti/la-madonna-del-latte-storia-ed-evoluzione-di-una-raffigurazione-sacra_2989.html>, (20/11/2023).

Moraschini, S., *Le tre età della donna (dipinto di Klimt)*, in “Biografieonline.it” (Cultura), 20 novembre 2020, <<https://cultura.biografieonline.it/le-tre-eta-della-donna/>>, (06/02/2024).

Moura, N., *God Giving Birth by Monica Sjöö*, in “Women’n Art”, 16 gennaio 2019, <<https://womennart.com/2019/01/16/god-giving-birth-by-monica-sjoo/>>, (02/02/2024).

Mullin, A., *Pregnant Bodies, Pregnant Minds*, in “Feminist Theory”, 3(1), pp. 27-44, qui p. 34, <<https://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1460012002003001064>>, (23/12/2023).

Mulvey, L., *A Phantasmagoria of The Female Body: The Work of Cindy Sherman*, in “The New Left Review”, 1991, <<https://newleftreview.org/issues/i188/articles/laura-mulvey-a-phantasmagoria-of-the-female-body-the-work-of-cindy-sherman>>, (13/01/2024).

My Birth, 1932, by Frida Kahlo, <<https://www.fridakahlo.org/my-birth.jsp>>, (20/01/2024).

Pasinati, M., *Madri Creative*, in “Letterate Magazine, LM Home, Mostre”, 27 ottobre 2015, <[Madri creative - SIL \(societadelleletterate.it\)](http://Madricreative-SIL(societadelleletterate.it))>, (08/10/2023).

Phillips de Pury & Company, *Now Art of the 21st Century*, 6 marzo 2010, New York, <<https://issuu.com/phillipsdepur/docs/now>>, (27/12/2023).

Pieri, M., *Marlene Dumas*, in Academia.edu, 2019, <https://www.academia.edu/41012233/MARLENE_DUMAS>, (19/01/2024).

Ravio, M., *Transforming Reality or Reinforcing Stereotypes? On the Use of Birth-Giving as Metaphor in a Spiritual Ecofeminist Context*, in “Journal of the European Society of Women in Theological Research”, vol. 15, 2007, pp. 141-152, qui p. 148, <<https://poj.peeters-leuven.be/content.php?url=article&id=2022774>>, (01/02/2024).

Regensdorf, L., *Artist Carmen Winant on Why 2,000 Images of Childbirth Belong at MoMA*, in “VOGUE”, 19 marzo 2018, <<https://www.vogue.com/article/carmen-winant-my-birth-being-photography-exhibition-museum-of-modern-art-moma-womens-health-feminism>>, (03/12/2023).

Riccardi, M. L., *Come il pensiero politico di Carla Lonzi ha rivoluzionato il femminismo italiano*, in “The Vision”, 8 maggio 2020, <<https://thevision.com/cultura/carla-lonzi-femminismo/>>, (26/01/2024).

Rinaldi, R., *MART: Nathalie Djurberg & Hans Berg “Un viaggio nel fango e nella confusione con piccole boccate d’aria*, in “Rumor(s)cena”, febbraio 2019, <<https://www.rumorscena.com/08/02/2019/mart-nathalie-djurberg-hans-berg-un-viaggio-nel-fango-e-nella-confusione-con-piccole-boccate-d-aria>>, (25/01/2024).

Roncati, E., *Marlene Dumas*, in “Artein”, 2022, <<https://www.artein.it/marlene-dumas/>>, (21/01/2024).

Ronchi, G., *Artiste ribelli. La storia di Mary Kelly e della sua arte in difesa delle Donne-Artiste-Madri*, in “Elle”, 03 marzo 2019,

<<https://www.elle.com/it/magazine/arte/a26582847/mary-kelly-artista/>>, (30/01/2024).

Rosen, M., *The Elegant Vulnerability of Rineke Dijkstra's Portraits*, in “feature shoot”, 23 giugno 2018, <<https://www.featureshoot.com/2018/07/the-elegant-vulnerability-of-rineke-dijkstras-portraits/>>, (25/11/2024).

Russo, M. A., *Alcune annotazioni sul contributo di Melanie Klein nella conoscenza dello sviluppo psicologico nella primissima infanzia*, in “Homolaicus”, aprile 2015, <https://www.homolaicus.com/teorici/klein/melanie_klein.htm>, (15/01/2024).

Saketopoulou, A., *Catherine Opie: American Photographer, American Pervert*, in “Studies in Gender and Sexuality”, 14:3, pp. 245-252, qui p. 247, <<https://doi.org/10.1080/15240657.2013.818873>>, (23/11/2023).

Saketopoulou, A., *Fairy Tales Gone Mad: Symposium on Nathalie Djurberg's It's the Mother*, *Studies in Gender and Sexuality*, in “Taylor & Francis Group”, 13:1, pp. 53-55, <<https://doi.org/10.1080/15240657.2012.640226>>, (13/01/2024).

Sarritzu, C., *Breve storia dell'aborto e di come il corpo delle donne sia un “corpo politico”*, in “//Cultura”, 27 giugno 2022, <<https://cultura.tiscali.it/news/articoli/La-storia-dell-aborto/>>, (02/02/2024).

Schifmann, K., *Louise Bourgeois, Cumul I*, in “Smarthistory”, 9 agosto 2015, <<https://smarthistory.org/louise-bourgeois-cumul-i/>>, (12/10/2023).

Schinardi, R., *Catherine Opie, L'arte lesbo sbarca al Guggenheim*, 10 ottobre 2018, Gay.it, <<https://www.gay.it/catherine-opie-l-arte-lesbo-sbarca-al-guggenheim>>, (20/11/2023).

Schwendener, M., *Louise Bourgeois*, in “Artforum”, 1 gennaio 2006, <<https://www.artforum.com/events/louise-bourgeois-181817/>>, (01/01/2024).

SIL - Società delle letterate, *Madri creative*, in “Società Italiana delle Letterate”, 27 ottobre 2015, <<https://www.societadelleletterate.it/2015/10/madri-creative/>>, (27/01/2024).

Sirianni, S., *50 anni di contraccezione legale: il 10 marzo 1971 la maternità diventò una scelta*, in “Io Donna”, 5 marzo 2021, <<https://www.iodonna.it/attualita/costume-e-societa/2021/03/05/50-anni-di-contraccezione-legale-il-10-marzo-1971-la-maternita-divento-una-scelta/>>, (26/11/2023).

Sorgner, L. S., *Postumanesimo, metaumanesimo, transumanesimo: come andare oltre l'umano*, in “Fondazione Leonardo. Civiltà delle Macchine”, maggio 2020, <<https://www.civiltadellemacchine.it/it/news-and-stories-detail/-/detail/postumanesimo-metaumanesimo-transumanesimo>>, (10/01/2024).

Staehler, T., Jennings, P., *On Louise Bourgeois' The Reticent Child and Shame*, in “Art in Print”, vol. 9, no. 3, 2019, pp. 20–22, <<https://www.jstor.org/stable/27217503>>, (30/09/2023).

Steelman, M., *My Birth: An Installation by Carmen Winant*, in “Princeton University Art Museum Student Advisory Board”, 29 giugno 2018, <<https://puamsab.princeton.edu/2018/06/my-birth-an-installation-by-carmen-winant-morgan-steelman-20/>>, (03/02/2024).

Tembeck, T., *The Photographic Autopathographies of Hannah Wilke and Jo Spence*, in “RACAR: Revue d'art Canadienne / Canadian Art Review”, vol. 33, no. 1/2, 2008, pp. 87–101, <<http://www.jstor.org/stable/42630769>> (10/10/2023).

Tinonin, C., *Il corpo della madre*, in “Il Giornale delle Fondazioni”, 14 febbraio 2016, <<http://www.ilgiornaledellefondazioni.com/content/il-corpo-della-madre>>, (23/12/2023).

Trevisan, B., *Per un nuovo linguaggio del desiderio: Mary Kelly, Sherrie Levine, Sarah Charlesworth e Barbara Kruger*, in “Piano B. Arti E Culture Visive”, 2016 , pp. 276-295, <<https://pianob.unibo.it/article/view/6517>>, (24/10/2023).

Ugolini, P., *Jenny Saville: il corpo femminile e la sua imperfezione sublime buttata in faccia a chi la guarda*, in “DonneXDiritti”, 7 febbraio 2022, <<https://donnexdiritti.com/2022/02/07/jenny-saville-il-corpo-femminile-e-la-sua-imperfezione-sublime-buttata-in-faccia-a-chi-la-guarda/>>, (24/11/2023).

Warriner, R., *Mary Kelly, Post-Partum Document*, in “Khan Academy”, <<https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/conceptual-and-performance-art/conceptual-performance/a/mary-kelly-post-partum-document>> (12/10/2023).

Wexler, L., (2011), *More Pregnant Pictures*, in *Photography and Culture*, vol. 4, pp. 309-320, <<https://doi.org/10.2752/175145211X13068409556763>> (23/01/2024).

Williamson, J., *Images of 'Woman'*, in *Screen*, vol. 24, n. 6, 1983, pp. 102-116, qui p. 102, <<https://doi.org/10.1093/screen/24.6.102>>, (13/01/2024).

VIDEOGRAFIA

Hammer Museum. *UCLA Department of Art Lectures Mary Kelly*, video online [1:43:49], YouTube, 25 luglio 2019, <https://youtu.be/apja5M3m3EA?si=rjJlmMw_QDhviRC5>;

MUNCH, *The Mother by Tracey Emin #MunchMuseet*, video online [2:49], YouTube, 20 dicembre 2022, <<https://www.youtube.com/watch?v=4hQpLSidENo>>, (17/12/2023).

APPENDICE

Conversazione con l'artista Marija Markovic

Fabiola: Buongiorno, sono Fabiola le spiego il mio elaborato in riferimento alla maternità nell'arte contemporanea: nel primo capitolo prendo in esame gli inizi del dell'approccio alla maternità, soprattutto in relazione con il femminismo che nasce negli anni Settanta e dà importanza a questa esperienza. Le artiste qui approfondite sono Mary Kelly o Louise Bourgeois. Nel secondo capitolo faccio riferimento alle artiste che hanno rappresentato il corpo materno con tutte le sue sfaccettature, ad esempio Rineke Dijkstra con la serie *Mothers*, oppure la rappresentazione del parto di Carmen Winant. Esperienze femminili che nel passato non esistevano perché le donne erano escluse dall'arte, riprese in questi anni anche come strumento di lotta per rivendicare la creatività delle donne. Infine, nell'ultimo capitolo analizzo opere appartenenti all'estetica postumana, perciò la rappresentazione della maternità attraverso l'utilizzo di nuove pratiche come travestimenti di Cindy Sherman oppure l'ibridazione nei lavori di Patricia Piccinini.

È proprio qui che ho deciso di inserire la sua opera *Incubo* (2011) perché il mondo dietro a questa rappresentazione appare grottesco.

A questo proposito volevo chiederle: come è nata quest'opera?

Marija Markovic: L'opera è nata come un vero incubo, legato al discorso che la società non ha una considerazione delle donne se non hanno partorito figli. Io sono serba e là l'unico scopo per la donna è quello di avere figli, se non li fai non hai fatto il tuo dovere. L'epoca era il 2011, avevo una relazione con un ragazzo serbo che mi faceva pressione insieme alla mia famiglia per avere figli. Io avevo 25 anni, la relazione non funzionava ma lo scopo era quello di avere un figlio, anche mia madre mi chiamava ogni giorno non per chiedermi come stavo ma "sei incinta?".

Tutto il mio lavoro è stato come una terapia per capire se i bambini li volevo veramente, all'epoca il mio unico scopo era quello di fare arte. Io pianificavo di fare una mostra, di svolgere l'Accademia ma non volevo pianificare di sposarmi o creare una famiglia.

Fabiola: A questo proposito mi ritorna in mente l'artista Marina Abramović che preferiva o privilegiava la carriera artistica perché considerata più importante rispetto alla creazione di una famiglia.

Marija Markovic: per me non è proprio così, non è che non volevo avere un figlio, ma non è capitato perché le cose erano forzate e a ma le cose forzate non piacciono. I bambini devono nascere se nella relazione c'è l'amore, non per forza come invece costringe la società.

L'opera *Incubo* nasce proprio da queste sensazioni, io avevo sempre questo incubo dove sono incinta e il bambino rompe la pancia con un calcio perché non vuole nascere da una forzatura.

Ho fatto anche un altro lavoro con i bambini [*Cercando la via*] perché volevo capire io se i bambini li volevo veramente.

Fabiola: Quindi le opere nascono quasi come un'analisi introspettiva?

Marija Markovic: Sì, certo.

Fabiola: L'installazione dei bambini è stata esposta insieme all'opera di Elisabetta Di Sopra nella mostra *Materna_mente*, sottolineando la relazione viscerale che si viene a creare tra madre e figlio, dove la prima è considerata solamente come la fonte di nutrimento. Man mano che il bambino cresce però questa idea scompare perché anche lui viene introdotto nella società e capisce che la donna è inferiore e continua a essere un oggetto.

Marija Markovic: Si hai detto bene, nasce da questo.

Ho realizzato anche un'altra opera [*Senza Titolo*] dove ho fatto riferimento ai bambini, rappresenta me stessa con un bambino in mano dopo aver lasciato il ragazzo dell'epoca e ho comprato un bambino giocattolo in senso provocatorio. Nella scultura tengo in mano il bambolotto e gli chiedo "Ma tu chi sei?".

Adesso ho quarant'anni, non è capitato di avere figli, però pensando anche alla carriera che faccio, ai numerosi viaggi e simposi. Sono appena tornata dalla Cina, poi andrò in Slovacchia.

In riferimento a questo la società dice che non posso fare figli proprio perché sono spesso in giro, non si trova un uomo che accetti la mia vita. Io il bambino lo posso portare con me, non per forza devo lasciarlo a casa.

Fabiola: Si è ispirata a qualche artista per le sue sculture?

Marija Markovic: Sì, prima hai nominato Louise Bourgeois, lei era la mia fonte, da lei mi sono ispirata tanto grazie ai temi della famiglia e della casa. Ancora prima di lei Camille Claudel del Rodin che finì in manicomio a causa dell'artista. All'epoca come artista non era considerata, non poteva fare alcuna mostra e alla fine venne rinchiusa.

Queste due figure mi hanno dato la forza per realizzare i miei lavori provocatori.

Fabiola: Può essere considerata una provocazione l'installazione *Sorgente di vita*?

Marija Markovic: Sì, in questa installazione rappresento i seni che sanguinano, in un'altra installazione avevo realizzato più di 100 seni, intitolandola *Guardare non toccare*; oppure un'altra opera dove al posto dei capezzoli ho inserito degli occhi, intitolata *Look into my eyes*.

Come hai detto prima, noi donne siamo considerate solo oggetto. Anche io all'epoca venivo considerata tale, all'inizio mi recavo nelle Gallerie per mostrare il mio lavoro ma venivo spesso invitata a cena, mi sfruttavano.

Fabiola: Si considera una femminista o lavora solo nell'ambito che riguarda queste esperienze della donna? Alcune artiste si sono dichiarate, mentre altre non si considerano tali, come Cindy Sherman, sebbene realizzi i suoi travestimenti legati alla maternità come modo per fare riflettere sul ruolo femminile.

Marija Markovic: Diciamo che 15 anni mi consideravo, adesso non mi considero tale, non è più come una volta. Lavoro sempre nell'ambito delle donne ma non come femminista.

Fabiola: Tornando all'opera *Cercando la via* ho visto una somiglianza tra i suoi bambini a carponi e l'opera *Tale* di Kiki Smith, in cui rappresenta una donna sempre a carponi con la scia di escrementi che lascia lungo la stanza. Ha preso come ispirazione l'opera o la somiglianza si è venuta a creare a posteriori?

Marija Markovic: La mia installazione non è legata all'opera sua. I bambini in terracotta nascono come installazione dove il seno era esposto sul muro i neonati gattonavano e piangevano perché affamati, cercavano cibo.

Il messaggio si riferisce a una madre che protegge la propria figlia, trattandola come fosse loro proprietà. Mi riferisco alla relazione morbosa che si viene a creare, tenendo in considerazione la mia vita. Con questa opera invito le donne a lasciare i loro figli, a permettere loro di trovare il loro cibo e la loro strada.

Io ho avuto problemi con la mia mamma per anni, finché non sono andata in terapia per capirla. Adesso la perdono, non sono arrabbiata, ho trovato il mio equilibrio.

Fabiola: Il problema principale riguarda proprio la società in cui si vive perché la donna viene relegata e bisogna avere la forza per combattere questi stereotipi, come fa fatto lei con la sua arte. Avrà intenzione di realizzare anche altre opere in riferimento a questa tematica?

Marija Markovic: La mia ultima opera in legno e pietra parla di identità, delle mie radici. Al centro inserisco il bambino che proprio la mia terra: quello che siamo e quello che abbiamo preso. C'è un'altra radice con un cuore che simboleggia il legame con la propria terra nonostante si percorrano altre strade e si piantano nuovi semi.

Adesso penso di voler piantare il mio seme, nel senso di creare la mia famiglia.

Fabiola: In riferimento a ciò non sente il peso di essere oltre il periodo stabilito per fare un figlio? Il famoso timer biologico imposto alle donne.

Marija Markovic: Certo, c'è, ma penso che se io stessa mi sento in grado di crescere un figlio posso farlo. Tutta la mia forza deriva dall'arte.

Fabiola: Lei si è trasferita qui in Italia per il lavoro artistico?

Marija Markovic: Sì perché in Serbia le Accademie sono molto più rigorose. All'epoca prendevano solo tre scultori all'anno. Per caso scopro di un ragazzo appena tornato da Venezia che mi racconta la vita nella città, perciò decido di trasferirmi. I miei genitori non erano d'accordo, ho fatto tutto da sola insieme a questo ragazzo.

Mio padre fortunatamente lavorava in Libia, non si trovava a casa sennò non avrei potuto venire a Venezia, mia madre invece era d'accordo perché finalmente me ne andavo via di casa come doveva fare una donna. Mio fratello si arrabiò con me perché diceva che avrei lasciato mia madre da sola, perciò si capisce la mentalità chiusa dell'epoca.

Una volta arrivata a Venezia mi sono detta che sarei rimasta qui per sempre perché considero questa città la più bella e magica.