

Genealogia di artiste a Madrid **Donatella Franchi, 2020**

Nel gennaio del 2020 ho visitato due mostre che considero un importante contributo alla riflessione sulla presenza e il ruolo delle donne nel campo della creatività artistica:

Historia de dos Pintoras, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana (22 ottobre – 2 febrero 2020), con cui il Museo Nacional del Prado di Madrid celebrava i suoi duecento anni di storia, e

Musas insumisas: Delphine Seyrig y los colectivos de video feminista en Francia en los 70 y 80, (25 septiembre 2019 – 23 marzo 2020) al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid.

La compresenza di queste due mostre nella stessa città e nello stesso periodo di tempo era di per sé molto significativa. Essa creava infatti un corto circuito tra la mostra sulle due grandi artiste del 500, che il femminismo degli anni '70 e '80 del '900 aveva riscoperto e valorizzato, e l'altra sulle pratiche artistiche degli stessi anni, quando le donne utilizzavano l'arte come pratica di trasformazione di sé e come azione per cambiare il mondo. Entrambe le mostre mettevano a fuoco quello "sguardo impreveduto" di cui parla Carla Lonzi, che ci illumina e si rinnova, a distanza di secoli, nel presente che stiamo vivendo, in un flusso mai interrotto di sguardi.

Nelle due mostre ritrovo anche la mia storia: la mia lunga riflessione sulle pittrici tra il '500 e il '600, la mia passione e il continuo lavoro per far emergere l'intreccio tra pratica artistica e pratica politica nel movimento femminista, che ha orientato la mia esistenza.

Visitare la mostra al Museo del Prado è stato come sentirmi a casa, rincontrare gli sguardi e i volti con cui mi sono intrattenuta in colloquio innumerevoli volte. Nella mia casa è appeso da anni il manifesto della prima grande mostra dedicata a Sofonisba Anguissola e le sue sorelle dove è riprodotto lo stesso autoritratto con il volto pensoso di Sofonisba al cavalletto, che ci guarda dal manifesto e dalla copertina del catalogo della mostra di Madrid.

La mostra di *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, era stata inaugurata nel 1994 a Cremona, città natale dell'artista, ed è considerata una pietra miliare negli studi di ricerca, per le attribuzioni e il restauro delle opere della pittrice e delle sorelle artiste.

Ero andata a visitarla con le amiche della Associazione Sofonisba Anguissola, che aveva aperto negli anni '80 la Galleria delle Donne di Torino, per dare valore e far conoscere le pratiche artistiche delle donne. Lì abbiamo potuto contemplare da vicino le opere di Sofonisba e delle sorelle, alcune portate alla luce per la prima volta dopo lunghi studi e ricerche. Erano opere che avevo visto solo nelle riproduzioni, alcune delle quali scurite dagli anni, e che qui vedevo dal vivo e restaurate, come il bellissimo e solenne ritratto della madre, Bianca Ponzoni, ornata di perle, vestita con un preziosissimo abito di broccato dorato che Sofonisba ventenne aveva dipinto.

Nello stesso 1994, a Bologna si inaugurava anche la prima mostra monografica di Lavinia Fontana. Avevo già incontrato alcune delle sue pale d'altare e dei suoi ritratti nelle chiese e nella Pinacoteca di Bologna, la città in cui vivo, ma la ricchezza delle opere provenienti da altri luoghi e presenti tutte insieme nella mostra, ci restituiva una grandezza che destava stupore ed emozione.¹

È stata per me un'esperienza entusiasmante rivedere le opere di queste due artiste raccolte in un'unica mostra. Qui era presente quella sequenza di autoritratti che testimoniava come le artiste si erano ispirate le une alle altre, in un passaggio di sguardi che partiva dalla fiamminga Caterina Van Hemessen (ritratto della sorella seduta alla spinetta e autoritratto al cavalletto, 1548) che ispira Sofonisba nel suo primo autoritratto alla spinetta, a cui si ispirerà Lavinia circa vent'anni dopo nel suo primo autoritratto².

¹ Le due mostre sono poi approdate nel 1995 al National Museum of Women in the Arts di Washington, nella cui collezione figurano entrambe le artiste.

² Vedi Tema 2, Donatella Franchi, *Lavinia y las otras*.

Una straordinaria sequenza che metteva a fuoco con grande vivezza il loro scambio, la scelta di rivolgersi all'opera di un'altra donna per esprimere se stesse e autorizzarsi come pittrici, in un gioco di rimandi reciproci che permetterà ad altre artiste di trovare la propria strada inserendosi in una tradizione di creatrici.

Sofonisba e Lavinia firmano i loro autoritratti in lettere dorate ponendo la parola "virgo" accanto al loro nome. Nel suo primissimo autoritratto a diciannove anni (Vienna) e nel medaglione dedicato al padre (Boston), Sofonisba si firma "Sophonisba Angussola virgo". La parola "virgo" ci rimanda ad una miniatura che appare nel *De Mulieribus Claris* del Boccaccio. In essa viene rappresentata la vergine Marzia, di cui parla Plinio il Vecchio nella *Naturalis Historiae*, mentre si sta ritraendo guardandosi in un piccolo specchio. Questa miniatura è alle origini degli archetipi dello specchio e della verginità a cui si sono ispirate le artiste del '500, e con cui si vogliono presentare al mondo. Per noi oggi la parola "virgo" assume il significato della fedeltà a se stesse e dell'autonomia del proprio sguardo di donne e di artiste, la rottura dell'archetipo femminile della spettatrice.³

Sofonisba Anguissola e le sue sorelle. Un laboratorio di sentimenti

Nella mostra di Madrid è presente l'intenso e sensibilissimo ritratto di Pietro Manna, medico di Cremona, dipinto da Lucia Anguissola. Esso mi rimanda al ruolo avuto dalla relazione con le sorelle nel processo creativo di Sofonisba, che dimostra, fino da giovanissima, una straordinaria originalità nel saper cogliere gli stati d'animo sui volti di chi ritrae.

Le sorelle Anguissola sono sei e hanno la fortuna di avere un padre intelligente e colto, che ha a cuore l'educazione delle figlie e che compie il gesto, inaudito per quel tempo, (siamo nella prima metà del '500, quando solo le figlie d'arte potevano fare le artiste) di mandare le prime due, Sofonisba ed Elena, ad apprendere l'arte della pittura presso la bottega di un importante pittore del tempo, Bernardino Campi. Elena presto entrerà in convento, dove continuerà a dipingere. Sofonisba la dipingerà vestita da monaca, a soli quindici anni, in un ritratto meraviglioso, per capacità di introspezione e sensibilità (Ritratto di *Elena vestita da monaca*, Southampton, City Art gallery). La terza sorella è Lucia, pittrice di grande talento, che purtroppo non arriverà ai trent'anni, seguita da Minerva che preferisce la letteratura, mentre Europa e Anna Maria sacrificheranno, almeno in parte, la loro attività artistica dopo il matrimonio.

Le sorelle si assomigliavano tutte. Farsi il ritratto a vicenda era il loro passatempo preferito, in un gioco di specchi, di echi, di rimandi, che ancora oggi trae in inganno, su chi ritrae chi, nelle attribuzioni. Lo stile inconfondibile era quello che avevano appreso da Sofonisba, la maggiore, la loro maestra, una pennellata sottile, morbida e sfumata, che accarezzava i volti facendo affiorare l'anima.

Nel bellissimo quadro *La partita a scacchi*, dipinto da Sofonisba, Lucia e Minerva si sfidano vestite da gran dame: perle e pietre preziose intrecciate ai capelli castano dorato, i corpetti e le maniche di seta e velluto ricamato con fili d'oro e le corolle dei pizzi bianchi che spuntano dal colletto e dalle maniche. L'anziana balia osserva sorridente insieme alla piccola Europa dal volto furbetto, che non sa trattenersi dal riso nel vedere la fissità delle sorelle in posa. La madre ha prestato loro i propri gioielli per quelle occasioni, come si può capire dal fatto che Lucia porta tra i capelli lo stesso diadema di perle indossato dalla madre nel grande ritratto di Sofonisba.

Sofonisba aveva appreso la tecnica della pittura insieme alla sorella Elena nella bottega del pittore Bernardino Campi, ma la sua capacità di introspezione e di resa dei moti dell'anima, che rendono così innovativa e inimitabile la sua arte del ritratto,⁴ deriva, a mio parere, da quel laboratorio di sentimenti, dall'intenso scambio amoroso e creativo con le sorelle, dal comune desiderio di

³ Vedi Tema 2 e Maria-Milagros Rivera Garretas pp.194-200, in *El Placer Femenino es clitorico*, Madrid y Verona, Edición independiente, 2020. Questo testo ha anche il merito di aiutare a leggere e a capire più profondamente le immagini sacre create dalle pittrici del '500 e 600.

⁴ Vedi Flavio Caroli, "Ritratti di famiglia in un interno, un fanciullo, un granchio, e la fisiognomica nel Cinquecento" in *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Leonardo Arte, Milano 1994, pp. 48-49.

trasformare in segno e colore il gioco degli affetti, le gioie e le malinconie di ogni giorno. Un'arte nata e intessuta nella relazione.

In qualità di pittrice di fama e di nobildonna, Sofonisba trascorrerà quattordici anni (dal 1559 al 1573) alla corte di Spagna. Nella lontana Madrid, come dama di compagnia di Isabella di Valois, sposa adolescente di Filippo II, ricreerà l'atmosfera di casa Anguissola, dove l'attività artistica era intessuta di relazione e affetto. Insegnerà disegno e pittura alla giovane regina, che di questa attività andrà orgogliosa e da cui trarrà serenità e gioia⁵. Anche nel ritratto del potente e guerresco Filippo Sofonisba rivelerà la sua capacità di leggere nell'anima. Il re, che nei ritratti ufficiali appare chiuso in una corazza, qui appare quasi timido e indifeso, la pittrice con le sue pennellate leggere fa affiorare le parti più nascoste del suo carattere, qualcosa di vibrante e affettuoso. Sofonisba poi tornerà in Italia, sposa di un nobile siciliano, e rimasta vedova si risposerà, scegliendo liberamente il proprio compagno. Morrà famosa a novant'anni. Non avrà figli.

I tessuti luminosi di Lavinia Fontana

La vita di Lavinia Fontana,⁶ nata diciassette anni dopo Sofonisba, è quella di una pittrice professionista che lavora nella bottega del padre di cui poi prosegue l'attività, moglie di un artista minore, che collabora con lei facendo il suo manager, e madre di ben undici figli. Divenuta molto famosa, passa gli ultimi anni della sua vita a Roma, dove le vengono commissionate importanti opere pubbliche.

Anche Lavinia Fontana è una pittrice di ritratti, e sappiamo che le gentildonne di Bologna gareggiavano per farsi fare il ritratto da lei, e che la stimavano più del famoso Van Dyck .

Le gentildonne ritratte da Lavinia gettano il loro sguardo dalle fortezze delle loro vesti sontuose: i volti fioriscono dalle corolle di pizzo delle gorgiere, sono volti di donne senza troppe idealizzazioni nella resa dei lineamenti. La loro intensità testimonia la capacità della pittrice di porsi in intimo dialogo con le sue interlocutrici mentre le guarda al di là del cavalletto.

Lavinia fa parte della bottega del padre, da cui apprende l'arte della pittura, e di cui sarà l'erede, e quindi deve impegnarsi anche in opere pubbliche, come le pale d'altare, o con opere a soggetto mitologico, che le vengono commissionate dai committenti.

Ma la consapevolezza di avere una tradizione femminile alle spalle le permette di esprimere con grande libertà il suo punto di vista, lo "sguardo impreveduto" della sua esperienza di donna (in un'epoca di controriforma, dove l'arte era rigidamente controllata dal potere della chiesa). Senza trasgredire a nessuna regola di morale e di linguaggio Lavinia si appropria in modo originale di quello che la tradizione paterna le offre per dire la propria esperienza di relazioni e di affetti, il proprio modo di sentire il rapporto con la maternità, con l'infanzia, e il proprio rapporto con il corpo.⁷

Lavinia dipinge con abilità di miniaturista e con cura affettuosa la trasparenza dei veli, la tenerezza dei velluti, la sontuosità dei damaschi e degli ori, la lucentezza voluttuosa delle perle che pendono dai lobi rotondi delle orecchie, o spiccano sulle braccia nude di alcune Veneri.

Mi colpisce in modo particolare la sensualità della *Venere e Cupido* di Ruan, dove la gentildonna Isabella Ruini, che era stata ritratta da Lavinia riccamente vestita, si presta a farsi dipingere da lei nuda a mezzobusto in compagnia di un paffuto Cupido. In questo dipinto i gioielli mandano barbagli come soli al tramonto, le trasparenze dei veli creano cascatelle d'acqua, la catena d'oro e di pietre preziose, appoggiata tra i seni, ferma sulla spalla due ali di velo azzurro, come due ali di una libellula. I tessuti luminosi di Lavinia diventano paesaggio, esprimono la sensualità delle nature morte di tante pittrici fiamminghe. Se ci si lascia condurre dal pennello di Lavinia, ci si perde nelle

⁵ *Historia de dos Pintoras, Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, Edición a cargo de Leticia Ruiz Gómez, Madrid, Museo nacional del Prado, p.139.

⁶ Vedi tema 2 *Lavinia Fontana y las otras*.

⁷ *Ib.*

trame e nelle trasparenze luminose della materia pittorica, ci si lascia andare al godimento di una pittura che diventa materia e tessuto: “Per te stato gioioso mi mantene”.⁸

I nudi di Lavinia sono corpi femminili dipinti da una donna.⁹ Rompono cioè con una tradizione di nudi femminili rappresentati da uomini, una rottura che verrà proseguita da Artemisia Gentileschi quando, a soli diciassette anni, in *Susanna e i vecchioni* dipinge se stessa nuda, contorta nel gesto di voler allontanare da sé il peso dello sguardo maschile.

Sappiamo che a quei tempi alle artiste era precluso lo studio del corpo umano dal vero, ma le donne non hanno bisogno di modelle di professione per rappresentare il corpo femminile, basta che attingano alla loro esperienza.

Così nel dipinto di una *Minerva nuda* (1604), Lavinia ferma il gesto della figlia Laudomia¹⁰ nell’atto di vestirsi. Sul volto di una dea giocosa con un elmo ornato di coloratissime piume si possono leggere i lineamenti della madre negli autoritratti giovanili. Il corpo è accarezzato da un velo intessuto di fili d’oro, che ne accentuano la nudità, i fiocchetti rossi che lo fermano richiamano la fodera di velluto scarlatto della vestaglia che sta per indossare. È una sensualità fresca e felice, che si ripropone nell’altra Minerva di qualche anno dopo, dove è rappresentata, con un altro volto, la stessa figura di giovane nell’atto del vestirsi. In questo quadro la luce accarezza la rosea morbidezza del nudo e vibra sui veli, broccati e velluti, fino a spandersi nel crepuscolo inquadrato dalla porta finestra su cui si stagliano un albero d’ulivo e una civetta. È una sequenza di immagini simboliche che fa pensare alla tradizione della dea come inventrice del filare, del tessere e cucire, inventrice dell’ulivo e consigliera di prudenza, spostando l’enfasi dalla figura della dea che nasce senza madre alla sua competenza nelle relazioni che strutturano il mondo.

Musas insumisas

Mi sposto dal Museo del Prado al Reina Sofia, per visitare la mostra *Musas Insumisas, y los colectivos de video feminista en Francia en los 70 y 80*, facendo un salto di quattro secoli, una distanza di tempo che il lavoro di ricerca delle studiose femministe ha popolato di donne creatrici, dando loro esistenza, restituendoci una genealogia in cui possiamo collocarci e che ci orienta.

Agli inizi degli anni ‘70 del ‘900, utilizzando gli strumenti più diversi per esprimersi, le donne si sono messe *al di là dell’obiettivo* creando una rivoluzionaria opera collettiva: il femminismo. Io sono parte di quella storia.

Questa mostra è curata da Nataša Petrešin-Bachelez e Giovanna Zapperi, studiosa di Carla Lonzi, e autrice di *Carla Lonzi, un’arte della vita*¹¹, ed è una ricchissima testimonianza corale di come in quegli anni l’arte visiva, in questo caso la video arte, sia stata utilizzata politicamente dalle donne per esprimere un altro sguardo sul mondo, il loro sguardo.

Carla Lonzi in *Taci, anzi parla, diario di una femminista* vedeva nella video arte un mezzo efficace per *mettere a fuoco* la cura del vivere nelle pratiche quotidiane delle donne: “Di nuovo mi è venuta voglia di fare dei filmini sui gesti delle donne che provvedono al sostentamento dell’umanità.... Prendere coscienza del suo valore, non solo pratico, ma culturale può essere un modo per capire chi siamo e da dove veniamo. Vorrei filmare solo i gesti per mettere in evidenza la perizia e il tramando di esperienza che richiedono”. “Vorrei filmare quelli che non diventano un prodotto, ma solo un accadire. Gesti nell’aria, come quelli degli equilibristi, gesti fatti d’aria. Su questi gesti senza seguito è costruita la nostra vita”.¹²

⁸ Sono parole incise sul bordo della medaglia coniata per lei da F.A.Casoni quando era ancora in vita, dove è rappresentata come allegoria della pittura. La medaglia si trova alla Pinacoteca di Imola (Bologna).

⁹ Un precedente a Bologna è il bassorilievo in marmo di Properzia de Rossi, con il nudo della moglie di Puttifarre che tenta di trattenere Giuseppe, al Museo della basilica di San Petronio.

¹⁰ Vedi Patrizia Tesini, in *Historia de dos Pintoras, Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, p. 227

¹¹ Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi, un’arte della vita*. DeriveApprodi, Roma, 1917.

¹² Carla Lonzi, *Taci, anzi parla, diario di una femminista*, Sritti di Rivolta Femminile, Milano 1978, pp.763,767.

Queste parole esprimono il ruolo dell'arte nel pensiero di Carla Lonzi. L'arte per lei deve essere a servizio della vita, volta a costruire relazioni, non l'identificazione in un prodotto, che rimanda ad una visione di competitività, di possesso e di potere.

Un tipo di arte che non è né uno stile, né un movimento, ma un modo di vivere. Per le donne che in quegli anni si sperimentano cercando se stesse insieme alle altre nella pratica artistica, quello che conta di più è il processo creativo, fatto di incontri trasformativi, di apertura di spazi.

Questa mostra è stata costruita in modo da mettere in risalto la coralità di questo fare artistico.

Si passava da una stanza all'altra, ben dodici stanze, in un risuonare di voci, avvolte dalle immagini in movimento delle videoproiezioni, in una incredibile ricchezza di installazioni, esposizioni di fotografie e documenti scritti, interviste. Tutto l'insieme comunicava la sensazione di un grandissimo fervore creativo, di entusiasmo, di senso di scoperta.

A me ha restituito con generosità e visionarietà l'energia creativa e politica di quegli anni, quando arte e politica fluivano continuamente l'una nell'altra. Mi ha fatto sperimentare quanto essi siano protesi e aperti nel nostro presente, di come rappresentino la capacità liberatoria e il grande impatto del femminismo sulle arti visive e sulla trasformazione del concetto di arte e di artista.

Tutta la rassegna ruotava intorno alla figura di Delphine Seyrig. Nella prima stanza appariva lo spettacolare vestito di lucente vinile rosso e piume dello stesso colore che lei indossava nel film *Freak Orlando* di Ulrike Ottinger.

Delphine Seyrig (1932-1990) era diventata famosa come icona del cinema d'autore degli anni 60 e 70, protagonista di *L'Année dernière à Marienbad* di Alain Resnais, e di altri film di François Truffaut, Luis Buñuel, maestri del cinema, ma che le avevano ritagliato addosso il ruolo di un ideale maschile della femminilità, musa senza parola, bellissima e distante.

È attraverso l'incontro con il femminismo e la collaborazione con le registe degli anni '70 e '80, come Marguerite Duras, Chantal Akerman, Ulrike Ottinger, Agnès Varda, Liliane de Kermadec, che Delphine inizia a utilizzare la recitazione per riflettere sugli stereotipi e costruire un nuovo sguardo, iniziando un percorso di presa di coscienza di se stessa come donna, come attrice e come autrice, come femminista. Passa così al di là della macchina da presa diventando autrice di video arte, regista lei stessa oltre che protagonista in film di registe.

Impara la tecnica video attraverso i corsi che Carole Roussopoulos, pioniera dei video femministi, teneva a casa propria.

Nel 1974 Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos con l'amica Joana Wieder fondano il collettivo *Les Insoumuses* per mezzo del quale, insieme ad altre compagne, costruiranno una straordinaria raccolta di video centrata sulla costruzione di libertà femminile: l'esplorazione dei ruoli, la diffusione di uno sguardo femminile sul mondo, le riflessioni sulla sessualità e la libera scelta nel diventare madri, le lotte internazionali di liberazione delle donne.

Nel 1982 le tre fondatrici apriranno il Centre Audiovisuel di Parigi intitolato a *Simone de Beauvoir*, per custodire il lavoro appassionato di quegli anni inserendolo in una genealogia femminile, con la collaborazione e il contributo della stessa Beauvoir, testimone della continuità di quella genealogia. Da qui proviene la maggior parte del materiale della mostra di Madrid, frutto di anni di ricerca da parte delle curatrici. Il loro impegno e la loro passione testimoniano un'altra tappa nella creazione di genealogia delle donne del presente.

Il nome del collettivo, *Les Insoumuses*, ripreso nel titolo della mostra al Reina Sofia, nasce da un gioco di parole: "insoumises", non sottomesse, ribelli, e "muse", parole che sintetizzano il progetto politico, quello di uno sguardo e di un pensiero femminile sul mondo, uno sguardo critico e completamente autonomo.

Nel catalogo della mostra si legge: *La continuità tra attrice e attivista, che Seyrig ha impersonato per tutta la vita, e specialmente nella sua carriera, punta al cuore della politica femminista, allora e adesso: lo stretto rapporto tra vita e politica. Seyrig non era solo una attrice che usava la sua celebrità e i suoi privilegi per promuovere una causa politica, ma una donna che cercava*

*continuamente di mettersi in gioco nel complesso intreccio di arte, lavoro, vita personale e politica. Per lei l'espressione creativa era sempre legata al divenire personale, e al tentativo di trasformare sia la vita, sia il lavoro attraverso l'attività politica.*¹³

Nella sezione "Undoing the Diva" era presente uno dei video più significativi: *Sois belle et tais-tois!* Questo video, nel cui titolo sento risuonare il *Taci, anzi parla!* di Carla Lonzi, testimonia la presa di coscienza collettiva dei meccanismi di potere a cui dovevano sottostare le attrici nell'industria del cinema, che le obbligava ad una fissità di ruoli prestabiliti.

In questo video Delphine Seyrig intervista, e Carole Roussopoulos filma, ventiquattro attrici negli Stati Uniti e in Francia, tra cui Jane Fonda, Maria Schneider, Viva. Le attrici parlano degli stereotipi sessuali, dei loro rapporti con i registi, e i partner maschili, la loro solitudine durante il lavoro, la necessità che loro sentono di ruoli scritti da donne e il desiderio di creare connessioni tra donne.¹⁴

Anche se ogni intervista era stata filmata separatamente, il montaggio del video crea un potente effetto di presa di coscienza collettiva. Lo sguardo e l'ascolto dell'altra donna rompe l'isolamento, libera nuove visioni di sé, è uno sguardo e un ascolto che crea.

Il mezzo espressivo della videocamera con cui una donna mette a fuoco un'altra donna assume un significato simbolico dirompente, poiché è la rappresentazione concreta del divenire soggetto del proprio sguardo attraverso lo sguardo dell'altra, non più oggetto dello sguardo maschile e non più nel ruolo di spettatrice del gesto creativo degli altri.

L'arte prodotta da donne, a partire dalle miniaturiste medievali, ha sempre a che fare con lo spostamento dello sguardo.

Con la pratica politica dell'autocoscienza nel femminismo degli anni '70 questo spostamento di sguardo che parte dall'interno di se stesse, diventa una costruzione di soggettività femminile, da cui nasce il modo di fare arte e la creatività delle donne di quegli anni.

Nell'urgenza di esprimere attraverso l'arte visiva la propria ricerca di se stesse, le artiste scelgono di utilizzare strumenti che non richiedono una lunga preparazione accademica, come la pittura e la scultura. Tendono a non rifinire i loro lavori, privilegiano la performance o la body art, dove il corpo stesso diventa linguaggio, la fotografia, l'installazione, il video.

Per le femministe il video portatile offriva una grande opportunità, la possibilità di esprimersi con un mezzo nuovo che le liberava da una tradizione dei media dominata dal maschile, come il film e la televisione, e di denunciare la tradizione dell'autore, che rende invisibile l'indispensabile collaborazione degli altri.

Per Carole Roussopoulos il video è il mezzo ideale per dare voce a chi non l'aveva¹⁵, per Delphine Seyrig era lo strumento per far sentire la propria voce senza dover interpretare le parole degli altri, per fare agire il proprio sguardo passando al di là dell'obbiettivo.

Uno dei loro video più conosciuti è SCUM (1976). Questo video, il cui titolo è preso dal famoso Manifesto di Valerie Solanas¹⁶, è una riflessione sul rapporto delle donne con il potere patriarcale dei media, sulla loro violenza implicita, su come il femminismo interroga questo potere¹⁷, e sull'importanza della costruzione di rapporti tra donne che diano loro forza e autonomia.

¹³ *Musas Insumisas*, Madrid 2019, p. 15.

¹⁴ Nel percorso di Delphine Seyrig, nella sua ribellione e nel video *Tais toi*, risuona la lotta del movimento Me too di questi ultimi anni, un movimento che è partito dalle attrici di Hollywood e che si è diffuso in tutto il mondo. Una ribellione contro il dominio sessuale e il sistema di potere che sostiene l'industria culturale del cinema e le arti in generale, e in molti campi del lavoro. *Musas Insumisas*, p.15.

¹⁵ *Musas insumisas*, p.105.

¹⁶ Valerie Solanas è una figura solitaria, tragica e coraggiosa. Dopo un'infanzia di abusi e violenza, conduce una vita randagia, tra carcere e ospedali psichiatrici, ma tutta dedicata alla passione per la scrittura. La si conosceva soprattutto per il celebre *Manifesto SCUM* (SCUM è un acronimo di Society for Cutting up Men) e per aver sparato a Andy Warhol, icona del narcisismo della cultura maschile. I suoi scritti completi sono stati tradotti e pubblicati in Italia da VandA.epublishing nel 2018.

¹⁷ *Musas Insumisas*, p.105.

É un'opera che fa uscire dall'oblio e dall'indifferenza la rivolta radicale e solitaria di Valerie Solanas.

Il video è concepito come una conversazione tra due amiche, Delphine Seyrig e Carole Roussopoulos. La scena è intima, sono in una stanza dove si vede una libreria, una televisione accesa (simbolo dei media oggetto della loro critica), su una parete campeggia il volto di Valerie Solanas sulla copertina di SCUM. Sono sedute ad un tavolo, una di fronte all'altra, Seyrig sta leggendo SCUM ad alta voce dando l'impressione che sia la stessa Solanas a far risuonare le sue parole piene di sfida e di ribellione, di intelligenza e di humour, mentre Carole Roussopoulos le sta trascrivendo su una macchina da scrivere. L'azione di Roussopoulos con la macchina da scrivere ricorda che Valerie Solanas portava sempre con sé questo strumento con cui scriveva tutte le sue opere. Ma la macchina da scrivere rappresenta anche i ruoli tradizionalmente assegnati alle donne, sottovalutati e considerati ripetitivi, come quello della segretaria e della dattilografa, a servizio della creatività altrui, senza una creatività in proprio.¹⁸

Mettendo in scena il rapporto di amicizia e di collaborazione tra Seyrig e Roussopoulos, sottolineano le curatrici, questo video è la testimonianza di come la relazione politica e creativa tra donne liberi dallo stereotipo, generi desiderio, amore e cura per la creatività delle altre. E io aggiungo che questa relazione è fondamentale per costruire una genealogia - così è accaduto negli anni sorgivi del femminismo - e darle continuità nel presente.

Questa mostra ne è un esempio.

P.S.

Ringrazio Maria-Milagros Rivera Garretas per avermi invitata a Madrid per vedere le mostre, ed avermi ospitata.

Ringrazio Letizia Bianchi per avermi ascoltata e interloquito con me nel racconto di questa esperienza.

¹⁸ *Musas insumisas*, p.109.