

ARTEMISIA GENTILESCHI: LA VIOLENZA TRA REALTÀ E RAPPRESENTAZIONE

Artemisia Gentileschi fu protagonista di un famoso processo per stupro intentato nel 1612 contro Agostino Tassi, amico del padre e abituale frequentatore della sua casa. I fatti si riferivano all'anno precedente. Artemisia aveva, nel 1611, 18 anni, orfana di madre a 12 anni e primogenita di 6 figli maschi – di cui solo quattro erano sopravvissuti – e l'unica ad avere talento artistico, tanto che aveva cominciato a lavorare nella bottega del padre, pittore piuttosto apprezzato nella Roma di Caravaggio. Tassi fu assolto, il comportamento del padre fu quanto meno insolito – dopo aver denunciato l'amico, a processo finito riprese a frequentarlo – mentre la figlia, con un matrimonio riparatore che peraltro non durò a lungo, si trasferì a Firenze rinnegando per qualche anno il cognome paterno, ripreso soltanto nel 1620 quando si riconciliò con lui e tornò a Roma.

Scegliendo due sue opere **Susanna e i vecchioni** e **Giuditta che decapita Oloferne**, attraverso la lettura di alcuni elementi iconografici, espressivi e compositivi, possiamo fare delle ipotesi su quanto l'esperienza biografica possa averla orientata non tanto nella scelta dei temi, quanto nei modi di rappresentazione delle due famose storie bibliche, che in sostanza trattano l'una di una donna molestata, e l'altra di una donna che vendica il proprio onore e quello del suo popolo.

Susanna e i vecchioni

Contrariamente alle più consuete raffigurazioni che collocano Susanna in posizione laterale, qui la donna è al centro della scena. Se il Carracci è il modello più prossimo, qui però lo spazio è limitato, il taglio dell'immagine piuttosto stretto, ravvicinato. Anche lo spettatore è vicinissimo a Susanna, come i due uomini che sovrastano dall'alto, peraltro non due vecchioni ma un vecchio e un giovane. Lei è "con le spalle al muro", braccata, il suo corpo morbido e luminoso non appoggia su soffici tappeti erbosi, ma si staglia contro un rigido elemento architettonico, marmo o pietra. I due incombono dall'alto, e più che spiata, Susanna sembra essere fisicamente molestata: i due le alitano addosso, le mani a pochi centimetri dalle sue carni scoperte, lei è sotto e loro sopra, lei sola e loro, complici nel misfatto, li che bisbigliano e complottano. Il corpo di lei, per niente idealizzato né languidamente esibito, è reso piuttosto in una contorsione più goffa che erotica, in un gesto di difesa e con un'espressione di ripulsa e turbamento.



Artemisia Gentileschi
Susanna e i vecchioni 1610



Tintoretto 1550



Tintoretto 1555-56



Carracci 1598



Alessandro Allori 1550



Rubens 1607



Guercino 1617



Guido Reni 1620

Anche dai pochi esempi riportati si può vedere che si tratta di un tema ricorrente nella pittura del XVI e XVII secolo, che forniva un pretesto biblico per rappresentazioni compiaciute ed erotizzate di un corpo femminile nudo, esposto alla voyeuristica cupidigia maschile. Susanna è spesso resa come vittima consenziente, o maliziosa tentatrice, e collocata per lo più in giardini o ambienti naturali, con piante e acqua, doni della natura come lo è il corpo femminile. Artemisia rielabora questo tema attraverso la sua sensibilità femminile, e di giovane donna – aveva 17 anni – esposta alle pesanti attenzioni maschili. (Ricordiamo che era l'unica donna in casa, e imparava il mestiere in bottega dal padre, tra altri apprendisti e frequentatori di non limpida moralità).

ARTEMISIA GENTILESCHI Giuditta e Oloferne



Artemisia Gentileschi
(Capodimonte) 1612-13



Artemisia Gentileschi
(Uffizi) ca. 1620

Anche questo è un tema biblico assai frequente nella pittura dell'epoca, e lo stesso Orazio Gentileschi vi si era cimentato. Ci sono parecchie tele di Artemisia che hanno per soggetto la storia di Giuditta, ma queste due si impongono per una scelta di caravaggesca drammaticità: su uno sfondo cupo, nella violenza della luce emergono membra corpi e volti di tre figure colte nella feroce tensione di una cruenta decapitazione (castrazione?). Se nel morboso triangolo di Susanna i due uomini incombevano sulla donna, qui c'è un rovesciamento compositivo e psicologico nelle coppie vittima/carnefice, attivo/passivo, sopra/sotto. Questa volta la vittima inerme è l'uomo, e il carnefice è la coppia di donne che lo sovrastano. Giuditta – nella tela degli Uffizi suntuosamente abbigliata – e la sua serva, sono in piedi mentre l'uomo, supino sul letto è scomposto e seminudo. Risolutezza, determinazione e durezza nell'atteggiamento di Artemisia, l'espressione del volto che non tradisce alcuna debolezza o paura, ma mostra concentrazione mista a ripulsa. Il braccio robusto e la mano che impugna la pesante elsa sono fermi; l'altro braccio in parallelo, forza e immobilizza la testa dell'uomo sul letto, tra gli spruzzi di sangue che già cola a rivoli sulle bianche lenzuola.



Michelangelo Buonarroti 1509



Paolo Veronese 1581



Michelangelo Merisi Caravaggio 1599



Jacopo Robusti Tintoretto



Jacopo Robusti Tintoretto 1560



Orazio Gentileschi 1608-9



Orazio Gentileschi 1621-24

LA VIOLENZA FISICA E PSICOLOGICA NELLA RELAZIONE



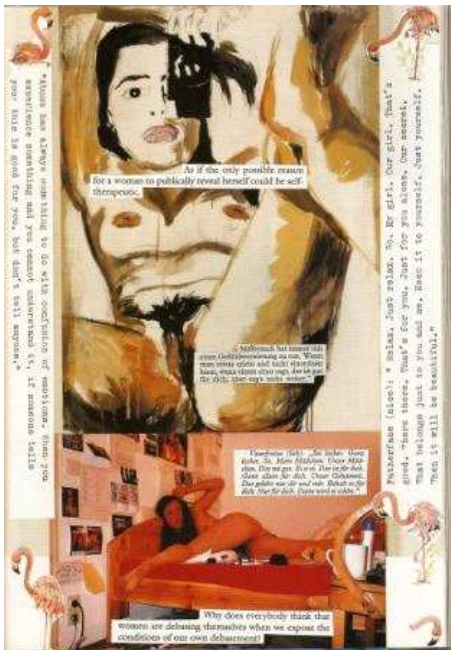
Nan Goldin
Nan after being battered. 1984
[Nan dopo essere stata picchiata]

È il ritratto fotografico dell'artista dopo essere stata picchiata dal compagno. Ritratto tradizionale, frontale, taglio altezza spalle. La donna è curata nell'aspetto, capigliatura riccia ordinata, filo di perle e orecchini, rossetto. Ma come il fondotinta non riesce a nascondere i lividi e le tumefazioni del volto, così l'espressione ferma e dignitosa non cancella il dolore dell'anima, e la dolente denuncia di cui l'immagine si fa testimonianza.

Con una inquadratura stretta, imprigionante, il video mostra il volto di una donna a cui mani maschili cercano di tappare la bocca, come ad imbavagliarla, soffocarne la voce, ridurla al silenzio. Mentre l'audio scorre a velocità normale, le immagini appaiono a singhiozzo, e l'opera veicola un senso di tensione, di ribellione per non scomparire.



Mona Hatoum
So much I want to say. 1983
[Voglio dire così tanto]
Video in bianco e nero, suono



Ele Krystofek
Next time it will be on videotape. 1991
[La prossima volta sarà su un video]

Collage composto dall'artista con due sue opere. Le due scritte in inglese, in alto e in basso, recitano: "Come se l'unica ragione possibile per una donna di rivelare se stessa fosse autoterapeutica". "Perché si pensa che le donne umiliano se stesse quando mostrano la condizione della propria umiliazione?" Le scritte laterali traducono in tedesco: "Volto del padre (gentile): Rilassati. Basta rilassarsi. Così. La mia bambina. La nostra bambina. Bene così. Lì, lì. È per te. Solo per te. Il nostro segreto. Appartiene solo a me e te. Tienilo per te. Solo per te. Così sarà bello". "L'abuso ha sempre qualcosa a che fare con la confusione delle emozioni. Quando hai esperienza di qualcosa che non riesci a capire, e qualcuno ti dice: questo è bene per te, ma non dirlo a nessuno".

LA VIOLENZA DELLA DOMESTICITÀ

La casa come luogo di oppressione, che rimanda tradizionalmente all'ordine patriarcale che assegna alla donna il ruolo di madre e moglie, dispensatrice di calore e nutrimento per il marito e i figli, in posizione di subordinazione al maschio.

Nel corso degli anni l'artista ha prodotto una serie di lavori sullo stesso tema, immagini che trasmettono la sensazione di un intrappolamento, dove una casa sostituisce la testa di una donna, soffocandone e cancellandone il volto, l'identità. Rimane il corpo nudo, senza riparo né protezione, vulnerabile nella sua inerme esposizione, corpo che nella scultura in marmo sembra esso stesso un corpo-casa che chiunque può penetrare, privo persino di braccia per difendersi.



Louise Bourgeois
Femme Maison 1945-47



Louise Bourgeois
Femme Maison 1994

Questa installazione parla degli orrendi crimini che si consumano intorno al desco familiare, e dà forma ad una fantasia cannibalica che aveva accompagnato la drammatica infanzia della Bourgeois, fantasia rabbiosa, distruttiva e vendicativa contro la violenza paterna.

L'atmosfera è oscura e oppressiva. Una luce rossastra illumina un ambiente (l'interno di una stanza?, di una bocca?) con al centro una specie di piattaforma su cui sono sparse forme tondeggianti e membra di animali in lattice; tutt'intorno, e pendenti dall'alto, grossi globi irregolari. Afferma la Bourgeois: "Questo è sostanzialmente un tavolo, il terribile, terrificante tavolo da pranzo familiare, dove il padre troneggia trionfante. E gli altri, la moglie, i figli, cosa possono fare? Stanno lì, seduti in silenzio. La madre ovviamente cerca di soddisfare il tiranno, il marito. I figli non ne possono più. Eravamo tre bambini: mio fratello, mia sorella ed io... Mio padre perdeva la calma quando ci vedeva, ed era solito battere che grande uomo egli fosse. Così, esasperati, lo afferravamo, lo gettavamo sul tavolo, gli strappavamo le membra, e cominciavamo a divorarlo".



Mona Hatoum
Home 1999

All'interno di uno spazio recintato con sottilissimi fili d'acciaio, su un freddo tavolo industriale sono disposti immancabili ed efficienti strumenti metallici: riconosciamo insignificanti oggetti domestici - una grattugia, uno scolapasta, un imbuto - che però si colorano di un'estraneità inquietante e minacciosa, animati come sono da luci intermittenze e ronzii elettrici, come se una tensione li attraversasse e minacciasse un'improvvisa esplosione.



Louise Bourgeois
Cell (Choisy) 1990-93
[Cella]

La metafora della casa non come calda domesticità degli affetti ma come luogo di minaccia mortale è drammaticamente presente di questo lavoro della serie "Celle". Si tratta di un modellino in marmo della casa di famiglia dell'artista a Choisy, recintato e imprigionato in una rete metallica, e sovrastato da una incombente e affilata ghigliottina che mutila, castra, chi proverà a evadere.



Louise Bourgeois
The destruction of the father 1947



Mona Hatoum
Doormat II 2000-2001
[Zerbino II]

Un comune e innocente serbino, che abitualmente siamo soliti calpestare senza farci caso, ci accoglie e ci dà il benvenuto con puntuti spilli d'acciaio, suggerendo un sovvertimento della sua tradizionale funzione di benvenuto, un intento di aggressiva insubordinazione.

LA VIOLENZA ETNICA E LA GUERRA

Si tratta di una violenza che vuole imporre l'assoggettamento forzato dell'"altro" ritenuto diverso, pericoloso, inferiore – altro che diviene l'oggetto su cui si proiettano le proprie parti oscure e minacciose – "altro" da umiliare psicologicamente, fisicamente e anche sessualmente, e le donne del "nemico" risultano sempre le vittime più indifese e accessibili su cui scatenare il proprio odio.



Kara Walker
Da: *Bureau of Refugees 2007*



Kara Walker
Da: *Bureau of Refugees 2007* particolare
[Ufficio profughi]



Kara Walker
Da: *Bureau of Refugees 2007* particolare
[Ufficio profughi]

Da lontano, i suoi lavori appaiono un raffinato esercizio di ombre cinesi, figurine che si stagliano con grazia settecentesca o stilizzati segni grafici. Leggendo i dettagli, la fragile eleganza dei ritagli di carta su carta disegna crudeli scenari di un catalogo di orrori inimmaginabili: corpi smembrati, appesi, stuprati.



Vanessa Beecroft
VB61 – Dartur still death! Still deaf? 2007
[Ancora morte nel Darfur! Ancora sordi?]

Performance organizzata sotto i portici del mercato del pesce a Rialto: trenta donne di colore, il corpo reso più scuro da una tinta nera, ammassate su una grande tela bianca stesa per terra. Il silenzio è rotto solo dal getto di secciate di colore rosso rovesciate sulla loro inerme immobilità dall'artista, come a dipingere su quella tela, su quei corpi, il fiume di sangue di un massacro senza fine.

LA VIOLENZA DEI CODICI CULTURALI

I codici culturali, religiosi, sociali, comunicativi – a Oriente come ad Occidente – promuovono determinate rappresentazioni del femminile, e con strategie più o meno coercitive o seduttive, esplicite o implicite, imprigionano le donne attraverso istanze normative sia esterne che interiorizzate.



Sarah Chralesworth
Figures 1983
[Figure]

Nel vuoto, isolate su uno sfondo netto – monocromo, rosso o nero – si stagliano due figure del desiderio (maschile). A sinistra un corpo sinuosamente modellato come richiamo erotico da un abito attillato, corpo però disincarnato, privo di soggetto e identità, che rivela la sostanziale stereotipia degli oggetti erotici della fantasia maschile. Corpo feticcio dunque, così come l'altra figura femminile completamente nascosta e imprigionata in un tessuto/sudario, immobilizzata per qualche perverso rituale che intreccia Eros e Thanatos



Shirin Neshat
Untitled 1996
[senza titolo]

Tra le contraddizioni dell'Iran contemporaneo, c'è la mancanza di potere dalle donne e la sudditanza all'uomo nella vita quotidiana, mentre in situazioni di guerra le stesse donne sono state chiamate a combattere a fianco dei militari maschi, in quel caso riconosciute uguali a loro. In queste immagini, ove la testa e la figura sono coperte dal chador, il volto e le mani – uniche parti del corpo che è concesso mostrare in pubblico – sono diventate anch'esse superfici dove il potere maschile traccia le sue iscrizioni di violenza. In *Speechless* non è un monile, un orecchino, a ornare il volto che spunta da sotto il chador, bensì uno strumento di morte con cui si invita la donna ad uccidere il nemico come fanno gli uomini, evidenziando una spaccatura, una contraddizione, come nella donna divisa a metà dalla canna del fucile. Nell'altra immagine la mano sulla bocca impone il silenzio, ma le labbra sono socchiusse, come sul punto di ammutolisirsi, o di articolare parole vietate.



Enrica Borghi
Fetish Food 1997
[Cibo feticcio]

Pietanze messe in mostra e disposte con cura, a richiamare sesso, gambe e seni femminili. Pollo con patate e pesche sciropate: su un letto di croccanti rotonde patatine, invitanti coscette imbraccate in tanga ricami oro si offrono spalancate, e rossi capezzoli di ribes occhieggiano maliziosi, sgusciando dal pizzo nero, riti su una morbida aureola di panna. Si tratta di una surreale, grottesca e ironica denuncia del corpo femminile ridotto ad oggetto dell'appetito sessuale maschile, vivanda imbandita con slip trasparenti e calze a rete – tradizionali ingredienti di seduzione nell'immaginario erotico.



Shirin Neshat
Speechless 1996
[senza parole]



Sarah Lucas
Chicken knickers 1997
[Mutandine da pollastrella]

Qui il registro è provocatorio e graffiante, quasi disturbante. Se il gioco linguistico sfrutta con una certa arguzia il doppio senso del termine "pollastrella" (animale da cortile/ragazzina), la resa visiva è decisamente cruda e aggressiva, l'immagine centrata su un oggetto parziale ambigualmente femminile ma con una valenza fallica e castratrice allo stesso tempo.



Shirin Neshat
Rebelling as Silence 1994
[Silenzio ribelle]