«Una donna, il sottoscritto».
Creatività e immagine femminile in *Istinto di morte e conoscenza*.
Le ricadute nella storia del pensiero e dell'arte[1*]

Veronica Montanino, Anna Maria Panzera

Introduzione

Il presente contributo intende rilevare l'insorgenza e la portata del concetto di "immagine femminile" nella teoria di Massimo Fagioli. Proveremo a comprenderne la spinta rivoluzionaria al momento della comparsa di *Istinto di morte e conoscenza*, e a mostrare il ruolo fondamentale che tale elaborazione può avere nella rilettura della storia della creatività, soprattutto nell'arte. Di questi ultimi temi si è occupata spesso la filosofia[2], la quale sin dai tempi più remoti ha tentato di porsi il problema della produttività della mente, ponendolo in relazione ad altre dinamiche generative presenti nel mondo naturale, che funzionavano come termine di paragone, riferimento analogico, correlativo oggettivo dell'universo umano. In quest'ambito, vedremo come il concetto di "dimensione" o "realtà" femminile, a partire dalle favole antiche d'ambito fisico-cosmologico e poi mitico, sia divenuto una riflessione – di natura progressivamente sempre più discorsiva e linguistica – relativa all'essere umano e alla sua intima costituzione creativa.

L'uso del termine "femminile" e l'immagine cui naturalmente si lega – quella del corpo di donna, con la sua fisiologia – fanno parte di una visione antropica (e, per lungo tempo, antropocentrica) del mondo, in cui costituiscono la controparte oppositiva del "maschile". Le più note elaborazioni culturali e intellettuali, in particolare provenienti dall'area ebraica, greca e poi latina, soprattutto dal momento in cui l'ordine socio-politico si è affermato in forma di *polis* (*πόλις*), hanno posto i generi maschile e femminile agli estremi di uno schematismo duale, all'origine dei ben fissati stereotipi che tutti conosciamo, percepiti e di fatto divenuti normali e normativi, fautori di conseguenze infauste e altrettanto note.

Non ci occuperemo in questa sede specificamente di *gender gap* (o ce ne occuperemo solo indirettamente), e non perché la questione non sia interessante o non abbia ancora un'urgenza irrisolta, anche nel sistema dell'arte. Tuttavia, proprio in quest'ultimo – grazie alla teorizzazione di Fagioli – emerge con speciale chiarezza come la parola "femminile" dissolva, allontanando

---

[1*] La citazione nel titolo è tratta da Fagioli, 1972/2017, p. 298.

[2] Nel corso della trattazione ci limiteremo a considerare l'ambito occidentale, sia per la necessità di circoscrivere il ragionamento, sia per affrontare con maggiore precisione alcune questioni centrali nella nostra mentalità corrente, da quel pensiero ancora fortemente influenzata.

gradualmente dalla ricerca – come si vedrà meglio di seguito –, altri termini in possesso della stessa radice linguistica e i loro referenti, legati a contesti teorico-pratici, politici, ideologici e di costume (pensiamo a "femminismo" o "femminilità"), a favore di una nominalizzazione del "femminile" in quanto dimensione dell'essere di là dal genere e, come tale, a una sua imprescindibile fusione con il termine "immagine". Cercheremo quindi di capire come, pur ponendosi su una linea di pensiero storica, il concetto se ne discosti e dia inizio a un'elaborazione originale, fortemente in relazione con gli eventi contemporanei alla sua messa in essere e in grado di riscattare la creatività da ogni orpello mistico o metafisico, per restituirla completamente all'essere umano.

Alle origini del femminile

Gran parte delle cosmogonie antiche, e in particolare di quel mondo greco che ha lasciato la sua impronta nell'Occidente, ha posto all'origine del mondo una "dimensione femminile", inevitabilmente collegata a tutto l'immaginario generativo della maternità e del parto. Come ha più volte ribadito Adriana Cavarero[3], molteplici figure favolose – da Persefone a Pandora, da Afrodite ad Atena – hanno rappresentato nelle narrazioni orali il lato femminile dell'esistente: visto e vissuto di volta in volta come Natura, Materia, madre-Terra, ma anche animalità, alterità, seduzione pericolosa, esso è confluito nei noti stereotipi tra i quali ancora ci dibattiamo. Non è facile orientarsi e ricostruire esattamente l'evoluzione del femminile in quel contesto arcaico, dove culture fluide, che non separavano rigidamente razionalità e fantasia, mescolavano immagini e saperi, affidati alla voce dei cantori o di filosofi ancora legati al carattere mitico-poetico del discorso (Adomenas, 2006). Tuttavia è certo che intorno al V secolo a.C. il principio della forza generativa e auto-generativa della natura – che appariva oscura – e, per estensione, anche quello che presiedeva alla libera creatività della mente (le cui leggi erano ancor più difficilmente riconducibili a principi stabili e indissolubili), cominciò a costituire un problema per il pensiero greco. Tale momento era anche quello della progressiva costituzione e del rafforzamento delle città (cfr. Vernant, 1962/1997; Cavarero, 2018, pp. 19-26), quando si affermò un programma di razionalizzazione dell'esistente, considerato necessario e intenzionalmente diretto a cancellare ogni idea di pluralità e di alterità; inoltre, fortemente intenzionato a creare e utilizzare un linguaggio unilaterale e sessuato, in cui il soggetto maschile elevava se stesso a paradigma universale, ponendo maschile e femminile come elementi distinti di una realtà perennemente duale e contrastiva, che era (e per certi versi ancora è) divisa anche in spirito/materia, razionale/irrazionale, bene/male, vero/falso ecc. Insomma, siamo alle origini del *logos* (*λόγος*, parola molto usata ma ambigua, come vedremo), e all'inizio della

[3] Cfr. Cavarero, 2007, solo per fare un esempio; vedi inoltre gran parte dei saggi che compongono Cavarero, 2018.

costituzione della «filosofia come sistema astratto, unitario e finalistico del mondo, che abbandona e perde "il segreto più profondo della vita"» (Cavarero, 2018, p. 74) [4], la sua pluralità irriducibile.

Non c'è dubbio che di questo processo Platone debba essere considerato un artefice influente, benché egli si trovi cronologicamente proprio in corrispondenza del definitivo punto di svolta, il che gli ha concesso talvolta salutari incertezze, prima della sistematizzazione definitiva del pensiero logico, che avvenne dopo di lui a partire da Aristotele. Ma di una cosa Platone è certamente responsabile: di aver aperto una tradizione – ma noi la definiremmo meglio, una deriva – metafisica, che ha sovrapposto totalmente il *logos* come razionalità al *logos* come discorso, relegando la parola/pensiero/conoscenza ai margini di una funzione esclusivamente dimostrativa e ordinante, figlia di un'ermeneutica apparentemente incontrovertibile[5], considerata in grado di definire lo stadio ultimo delle cose, il loro presunto nucleo di verità. Poiché *logos* significa anche "legame", sarebbe stato suo anche il compito di raccogliere e collegare i significati, derivanti dall'astrazione degli oggetti sensibili, secondo necessità (cfr. Cavarero, 2018, pp. 44-45) non di rado stabilite a priori. Allontanandosi dalla natura e rifiutandone l'infinita varietà (anche nelle manifestazioni individuali), la filosofia antica diventava così strumento di gestione politica del gruppo civile[6]; il linguaggio era strumento per persuadere, mentre il collante delle crepe del ragionamento/ordinamento era la dimensione metafisica. L'emergenza verbale del pensiero sarà da allora in poi tutta al maschile e vivrà solo abiurando l'elemento più multiforme e cangiante dell'approccio umano al reale[7]: il *thymòs*, la sensibilità, l'affettività, le emozioni, che trovano spazio nella vibratilità e reattività della materia corporea. Purtroppo, però, persino il concetto puro passa attraverso tale sostanza corruttibile (è un peccato che per pensare si debba essere anche vivi, sembrava voler dire il filosofo), in essa si trasforma e diventa molteplice, e a chi rifletteva sulla creatività, non restava che guardare con una certa invidia a quel principio biologico della generazione ideale e materiale[8], che naturalmente comprende anche le immagini: è qui che entrava inevitabilmente in ballo il femminile, poi pervertito nuovamente nella dimensione ideale, astratta.

---

[4] La frase tra virgolette alte è una citazione da Colli, 1988, p. 293.

[5] La grande accusa di Platone nei confronti dei filosofi presocratici, per esempio, era di proporre tesi incomplete, la cui narrazione proto-poetica adottava parole che non chiudevano i concetti, che necessitavano sempre di interpretazione e della ricerca di spiegazioni ulteriori.

[6] Come ci dice Vernant (1962/1997), «il sistema della *polis* implica prima di tutto una straordinaria preminenza della parola su tutti gli altri strumenti del potere. Essa diventa lo strumento politico per eccellenza, la chiave di ogni autorità dello stato, il mezzo di comando e di dominio sugli altri» (p. 47).

[7] Come si ricorderà, nel mito della caverna Platone oppone la sensibilità all'intelligenza: la prima passiva, la seconda attiva e – trovato il giusto *logos* – in grado di "affrancare" la conoscenza dai sensi e dal corpo.

[8] Sostiene Adriana Cavarero (2007): «da una parte il generare (…) viene dislocato nel non essenziale e depotenziato nella sua significazione positiva; dall'altra, tutto l'immaginario del generare (…) viene rubato dalla filosofia e ne diventa il lessico stesso» (p. 64).

È la premessa alle successive teorie dell'assoluto, sviluppate fino alla contemporaneità, soprattutto nella loro declinazione religiosa ma anche in quella più laica e razionale. Per esse, tagliati i ponti con la materia, con l'origine e con il femminile, consumata la scissione tra mente e corpo, il senso dell'essere è "essere per la morte": una "esistenza" annientata, che non permette più alle cose del mondo di avere potere su noi e che, per esempio in Heidegger (1927/2006, §§ 50, 52-53, pp. 300-301, 309-314, 318), deve configurarsi come un progetto consapevole e "autentico".

La dimensione femminile rimaneva un evanescente e mutevole "senza forma" che, come tale, era innominabile; ma è impossibile non nominare ciò di cui si parla, e Platone lo chiamò *chora* (*χώρα*), spazio oscuro ma anche ricettacolo invisibile dell'intero divenire, dunque madre. Per Platone era un fantasma persecutorio, che compariva nell'opera degli artisti, i quali, lavorando con le idee nella e con la materia, trascinando le menti nel regno anarchico della soggettività e dell'immaginazione, rappresentavano una minaccia per l'ordine della *polis*, anche per la forza centripeta che essi esercitavano sulla collettività.

La calma sistematizzazione di Aristotele risolverà la questione depotenziando, senza enfasi, gli artisti in favore dell'opera. S'inaugurava così un pensiero che considerava l'attività dell'artista solo in relazione all'opera prodotta e questa in relazione alla funzione di cui doveva essere rivestita. Non si ragionava in termini di creatività dell'artista e così sarà fino alla fine del mondo classico.

Verso la scoperta dell'immagine femminile

Attraverso la teleologia medievale, fino ad arrivare alla riscoperta dell'individuo durante il Rinascimento, l'artista assunse la titolarità della sua pratica creativa: da un lato, essa veniva ricondotta al processo produttivo della natura, ancora una volta inteso come femminile, in una linea che va da Lucrezio a Bruno almeno; dall'altro, era la mente ad acquisire importanza, l'idea dell'artista di cui l'opera era il frutto. Lungo questo percorso, il quadrinomio femminile/natura/materia/artificio era rivisto senza ostilità, alla luce di un'antropologia meno auto-centrata e di una visione del mondo quale intero, in cui i viventi non si separano gerarchicamente.

Fu Leonardo da Vinci a rompere ogni indugio e timidezza nei confronti di una nuova visione del mondo, dell'essere umano e dell'artista, del bello e del femminile. Per il grande toscano, l'universo era materia "abbandonata" al suo divenire: «la natura essendo vaga e pigliando piacere del creare e fare continue vite e forme, perché cognosce che sono accrescimento della sua terrestre materia, è volonterosa e più presta col suo creare che il tempo col consumare» (Leonardo, 1478-1518, fol. 156 v.). Il principio della terra/materia come continua mutabilità era tradotto pittoricamente da Leonardo attraverso il celebre "sfumato", da considerarsi principio femminile

persino più delle magnifiche figure muliebri presenti nei suoi dipinti (cfr. Panzera, 2000; Cuozzo, 2021).

In continuità con Leonardo, la natura, la sua creatività, il potere generativo della materia erano progetto di senso anche per Giordano Bruno, il quale definì l'ombra/materia una puerpera che «caccia le dimensioni [i corpi] come dal seno»:

> «Da noi si chiama artefice interno, perché forma la materia e la figura da dentro, come da dentro del seme o radice manda ed esplica il stipe; da dentro il stipe caccia i rami; da dentro i rami le formate brance; da dentro queste ispiega le gemme; da dentro forma, figura, intesse, come di nervi, le frondi, gli fiori, gli frutti; e da dentro, a certi tempi, richiama gli suoi umori da le frondi e frutti alle brance, da le brance agli rami, dagli rami al stipe, dal stipe alla radice» (Bruno, 1584/1973, p. 63).

Il principio femminile, nell'essere umano, era l'energia germinativa del pensiero per immagini.

Idealismo e naturalismo trovarono spesso un punto d'intesa, ma il pensiero filosofico che risulterà vincente, ovvero il primo, per il quale la mente dell'artista rimaneva un mistero, ripeté la dicotomia tra idea e materia a favore dell'idea. Questa farà ricadere la creatività dell'artista nel modello della creazione divina (persistente anche nella definizione lessicale), e nei secoli seguenti, pur senza chiamare in causa dio, essa rimarrà/ritornerà indicibile perché inconoscibile.

E così sarà fino al 1972, quando nel suo primo libro, *Istinto di morte e conoscenza*, Massimo Fagioli propone una teoria della nascita umana che racchiude in sé una teoria della creatività e ne scioglie il mistero. Alla nascita, la prima "azione" dell'essere umano è un'azione mentale; lo stimolo visivo prodotto dalla luce mette in moto una fantasia di sparizione nei confronti della realtà, simultanea alla creazione di un'immagine/memoria della situazione precedente[9]. Fagioli la chiamerà "capacità di immaginare", primo fondamentale processo di conoscenza non razionale, capace di dare vita a un'idea dai contorni non definiti, dirà successivamente (Fagioli, 1980/2013, p. 36). La stessa parola "idea" è «autonoma e libera da immagini perché è andata incontro ad una trasformazione totale per cui il precedente non è più riconoscibile. Resasi libera può legarsi a molti contenuti» (ivi, p. 39) e non è *logos*: l'idea, al contrario, è non razionale (e, in quel tempo iniziale, non verbale), e per restare vitale deve continuare a legarsi a questo processo e sostanziarsi della sensibilità del corpo/materia, sia quella appartenente all'essere, sia poi quella che le permetterà di essere messa fuori dall'essere, permanendo sempre il processo di sparizione di qualcosa per la comparsa di qualcos'altro. Già da *Istinto*, Fagioli ce ne dà un esempio, rivestendolo dell'immagine

[9] «Formazione di una immagine mentale dell'oggetto non più presente, in essa si riconosce la trasformazione della percezione fisiologica in una realtà psichica interna separata dalla percezione stessa» (Fagioli, 1980/2013, p. 35).

di una «situazione femminile interiore» (Fagioli, 1972/2017, p. 94), possibilità di una «dinamica ideale» (ivi, p. 92) da recuperare indifferentemente da uomini e donne, che nasce dal rapporto fertile con il mondo[10]. Tale elaborazione si ripresenta prepotente con la premessa alla seconda edizione del 1976 (ivi, pp. 291-299). Qui, ancora più fermamente, l'autore stesso si propone allegoricamente come "donna": nei suoi scritti è la prima volta che il femminile compare come "immagine", visivamente riferita a una figura di donna gravida, partoriente, attiva; ma questo non basta al nostro, che nel dicembre 1979 in *Storia di un'intervista*, testo premesso al suo quarto volume, aggiunge l'immagine di una «ragazza seria», che «non sente repulsione di fronte alla materia (…). Non pensa mai alla propria morte», non chiude mai gli occhi. «La contadina che non si riesce ad educare è una minaccia per le regole costituite» (Fagioli, 1980/2013, pp. 9, 11, 17). Per precisare poi, in anni successivi, che nessuna figura di donna vi corrisponde, è un'idea e una memoria, trasformata in parola, che «prima di essere scritta non aveva figura e forma» (ivi, p. 40), ma prende forma e movimento nell'inchiostro.

Ne deriva che il "femminile" già affrontato in precedenza, emerso e trasformato in un linguaggio di rappresentazione, è l'antidoto al "senza origine": «un metodo che non permette di ipotizzare un *non* (…) [poiché] il nulla non crea nulla» (Fagioli, 1972/2017, p. 304). L'ulteriore conseguenza è la neutralizzazione della fantasticheria dell'assoluto astratto, del divino, del sacro, nella misura in cui «prima della nascita ci deve essere stata qualche altra cosa» (ivi, p. 324).

Questa creatività della mente, che Fagioli individua come "femminile" e che vale come identità umana e realtà psichica, può configurarsi anche come attività di produzione di cose nuove, manifestazione tangibile dell'essere e del rendersi presenti, ma soprattutto della trasformazione che dalla percezione passa all'immagine, da questa al suono, alla parola, al colore e alla linea, in una dinamica continua di sparizione del precedente e comparsa del nuovo, senza che nulla vada perduto. Se lo stesso Fagioli si riferisce ai propri libri come «parto (…) trigemino», segreto del ventre di donna «ribelle alla morte e all'assenza», «natura feconda» (Fagioli, 1974/2011, pp. 296, 303), ci pare evidente che egli stia parlando di un'identità creatrice che possiede la capacità di mettere fuori di sé questa realtà invisibile, dandole corpo tangibile. Si riferisce, dunque, anche agli artisti e alle loro opere, di qualunque "materia" esse siano fatte. Quando questo femminile diventa fatto concreto, parliamo di arte.

Femminile/femminismo: una storia degli anni Settanta

[10] Il concetto affiora nel penultimo paragrafo del secondo capitolo (Fagioli, 1972/2017, pp. 92-98).

Nella trattazione di questi argomenti, ci sembra utile aprire una finestra storica sulla contemporaneità, partendo dagli anni Settanta, e fare una digressione rispetto al tema strettamente artistico. Gli anni Settanta, infatti, sono quelli in cui compare la teoria fagioliana ma anche quelli in cui la donna emerge come soggetto politico, forse l'unico davvero in grado e in possesso delle ragioni decisive per abbattere la cultura occidentale dominante. Ci siamo chieste, quindi, se "il femminile" di Fagioli abbia convissuto – e in che modo – con le posizioni assunte dai movimenti femministi, che della tradizione del pensiero filosofico e psicoanalitico occidentale si sono occupati moltissimo e tuttora lo pongono al centro delle loro riflessioni.

Nel testo intitolato *Le notti dell'isteria*[11], Fagioli fa un'analisi politico-poetica della situazione socio-culturale italiana partendo dal Sessantotto, in una narrazione che sovrappone quella stagione al fallimento della proto-psicoanalisi come rapporto non realizzato con il femminile. Questa idea è illustrata attraverso la storia ottocentesca di Anna O., affetta da quella che allora si definiva isteria: il rapporto mancato tra la paziente e il suo medico, Josef Breuer, è introdotto da Fagioli in un ragionamento incrociato che, mescolando in un gioco di trasparenze cose lontane nel tempo, conduce il lettore da un lato al tema di un incontro drammaticamente mancato, quello tra la Sinistra e il femminile, che poi è anche quello tra la Sinistra e la conoscenza della realtà psichica; dall'altro, all'abbraccio purtroppo avvenuto tra la Sinistra e Freud (Fagioli, 1980/2013, pp. 241-250).

Ci sembra perciò utile ripercorrere molto rapidamente la storia del movimento politico delle donne, il femminismo, e rilevare la sua frattura con il resto dei movimenti coevi[12]. Le femministe accusano i compagni di essere sostanzialmente conformi ai principi del patriarcato, e che quella subita dalle donne, in seno alle formazioni movimentiste, non era differente dalle altre forme di oppressione che si stavano combattendo[13]. Il movimento femminista prende le distanze dal Sessantotto, di cui apparentemente rigetta i padri: Foucault, Marcuse, Adorno. La critica alle forme tradizionali della politica, che mirerebbe a una trasformazione della società, non è infatti esente dal riproporre la subalternità delle donne. Le femministe denunciano come la ribellione moderna riproduca le asimmetrie tra uomini e donne; dunque, dal loro punto di vista il modello sociale e culturale delle nuove proposte politiche non rinuncia alle vecchie abitudini.

---

[11] Testo scritto da Fagioli in occasione della mostra *Italia oggi*, tenutasi a Nizza nel giugno 1985, editato nello stesso anno nel relativo catalogo con il titolo *L'Italie aujourd'hui/Italia oggi*, a cura di Omar Calabrese (1985). Fu poi ripubblicato su questa rivista (8, 1, 1999, pp. 5-19), con l'aggiunta del testo *...dopo 14 anni*, e recentemente dall'Asino d'oro edizioni (2022).

[12] Guardando all'Italia, è utile ricordare che Lotta Continua, una delle maggiori formazioni della sinistra extraparlamentare, attiva tra la fine degli anni Sessanta e la prima metà degli anni Settanta, si sciolse proprio per il conflitto con le femministe.

[13] Cfr. il docufilm *Lotta Continua* (2022) scritto da Andrea De Martino, Eleonora Orlandi e Tony Saccucci, per la regia di Tony Saccucci, prodotto da Verdiana Bixio per Publispei con Luce Cinecittà, in collaborazione con Rai Documentari e Rai Play. Liberamente ispirato a Cazzullo, 2021.

Si tratta di battaglie teoriche e pratiche tra attivismo e filosofia (Cavarero & Restaino, 2002). Mentre le femministe della cosiddetta "prima ondata" si erano occupate accanto agli uomini della conquista dei principali diritti politici, civili e delle rivendicazioni economiche e di diritto al lavoro – nella variante liberale e socialista[14] – quelle della "seconda ondata", nata nel periodo storico di cui qui ci occupiamo, fanno i conti con i principi culturali fondanti il pensiero occidentale (da Platone a Hegel, a Freud)[15].

Ma allora, perché le femministe non hanno incontrato Massimo Fagioli?

Queste nuove attiviste degli anni Settanta si pongono il problema del perché, nonostante le decisive conquiste, la donna non cessi di trovarsi in una posizione irriducibilmente problematica nel rapporto con la società e con il maschio nella vita concreta. La questione va oltre le vittorie immediatamente tangibili: è nella biologia, nella sessualità, nel linguaggio, nella cultura. Si svilupperà così un'infinità di sfumature di posizioni, che darà luogo nel tempo a molti femminismi differenti[16], che non è pertinente approfondire in questa sede. Quanto ci interessa ricostruire, seppur grossolanamente, sono gli orientamenti di base, che oscillano tra due posizioni: mantenere il punto sulla differenza (alterità), fondato sulla realtà materiale, sul corpo biologico; oppure, considerando il dato culturale, leggere la differenza come costruzione del patriarcato[17]. In entrambi i casi, in questa fase la rivendicazione dell'uguaglianza è esclusa, bandita, in quanto elemento utile soltanto al mantenimento dello *status quo*.

Dalla seconda posizione, che si dichiara più all'avanguardia perché pone in discussione il binarismo originario, prende il via una voragine teorica. Infatti, se il principio della logica duale maschile/femminile fosse una costruzione culturale e non naturale, allora il femminile sarebbe solo un'invenzione[18]! Lo scollamento dell'identità femminile dal corpo biologico conduce, attraverso una serie di passaggi, a una presa di posizione, che approda sostanzialmente alla destrutturazione di

---

[14] Si fa qui riferimento agli esordi suffragisti del movimento, agli inizi del Novecento.

[15] Cfr., tra le altre: Lonzi, 1970; già pubblicato in Francia nel 1974, *Speculum, de l'autre femme* (Irigaray, 1974/1975) contiene una critica a Freud, a tutta la tradizione filosofica occidentale da Platone a Hegel, e segna la rottura dell'autrice con Lacan e l'allontanamento dall'Università di Vincennes, dove insegnava; la critica a Platone sarà sviluppata in seguito anche in Italia (cfr. Cavarero, 1990a).

[16] Le varie tendenze e mutazioni successive del femminismo vengono sistematizzate cronologicamente come "terza ondata" a partire dagli anni Novanta, cui segue una "quarta ondata" dopo il 2010. La terza ondata nasce dalla critica di un eccesso di universalismo del femminismo della seconda ondata, che è accusato di essersi occupato solo delle donne bianche occidentali di classe media, non tenendo conto delle varie sfaccettature delle differenze sul piano etnico, culturale, dell'estrazione sociale, dell'orientamento sessuale e dell'*intersezionalità* delle forme di oppressione e discriminazione. La violenza di genere è un tema centrale della terza ondata come della quarta, caratterizzata quest'ultima da un uso massiccio della rete e dei social media, come evidente con il movimento #MeToo.

[17] Tra le teoriche del pensiero della differenza sessuale la già citata Luce Irigaray in Francia, Luisa Muraro e Adriana Cavarero in Italia.

[18] L'espressione "L'invenzione del Femminile" è stata coniata nel 1974 dall'artista Marcella Campagnano, che ha realizzato con questo titolo un'opera considerata uno dei più significativi lavori sull'identità femminile nelle ricerche artistiche coeve e nell'arte dell'avanguardia femminista.

tale differenza, ritenendo che sia proprio quest'ultima a venire strumentalizzata per il mantenimento dell'ordine costituito, dell'oppressione e del controllo sui corpi[19]. Come è possibile, allora, recuperare un concetto di uguaglianza non coercitiva, lasciandosi alle spalle il separatismo prodotto dal pensiero della differenza? Alcune tra le principali pensatrici del movimento approdano alla teoria del *gender fluid*, tanto discussa oggi, che, rivendicando un'identità non binaria, finisce per rendere obsoleto lo stesso concetto di femminismo attraverso l'abbattimento del genere sessuale.

Ricapitolando: se il sistema patriarcale si fonda sul sessismo, ossia sul dominio maschile esercitato sul piano della sessualità, demolire la norma eterosessuale diventa l'orizzonte e la "soluzione", che rischia però di approdare alla negazione totale della realtà materiale del corpo[20] e all'eliminazione del rapporto tra differenze (in termini fagioliani, del rapporto tra uguali e diversi: l'uomo e la donna)[21]. Facendo crescere in tal modo i semi piantati da Martin Heidegger prima, e poi da Jean François Lyotard e da Donna Haraway – solo per citare alcuni fra i teorici più noti – le correnti suddette si ritrovano naturalmente in un'area culturale postmodernista, che fa sembrare "antiquata" l'affermazione della differenza, apparentemente più vicina al pensiero di Fagioli. Il dibattito è d'indescrivibile complessità: da una prospettiva politica è vero che l'insistenza sulla differenza istituita dalla realtà del corpo, oggi accusata di essere una posizione reazionaria, *cisgender* ed essenzialista, inchioda la donna a un destino biologico, che in nulla diverge sia dalla posizione della chiesa cattolica, sia da quel materialismo cinico di tanta politica, che da sempre vuole che la donna adempia al suo "compito", ammettendo senza pudore di aver bisogno della produzione di umani (cittadini, forza lavoro o consumatori che siano), per alimentare il sistema economico.

Inutile sottolineare che l'intersezione tra i piani legislativo, ideologico, filosofico e antropologico apre a una tale vastità di implicazioni, da far apparire un'impresa titanica il solo proponimento di affrontare la questione in modo definitivo. Tuttavia, vale la pena notare almeno un fatto: se le ultime teorie si trovano apertamente all'opposto di quella di Fagioli, per la difesa di una fluidità postmoderna che rischia di essere indifferenziazione o smaterializzazione, il vocabolario delle teoriche del femminismo degli anni Settanta sembra difendere l'immagine di una specificità

---

[19] I riferimenti sono al cyberfemminismo di Donna Haraway, così come alla *queer theory* di Judith Butler e alle questioni poste dal transfemminismo che, elaborate a partire dagli anni Novanta, conducono alle tendenze più attuali, a loro volta intrecciandosi alle vicende teoriche del transumanesimo e postumanesimo, avviate a partire dal secondo dopoguerra sulla spinta dei più moderni sviluppi tecnologici.

[20] Sulla critica alla smaterializzazione dei corpi come effetto dell'avvento del digitale, e sulla denuncia della mercificazione delle transizioni di genere sessuale, insiste tutta una parte di femminismo, che studia e identifica questi fenomeni come sviluppi deteriori del capitalismo e del neoliberismo. Cfr. Bilek, 2021.

[21] Lo stesso Fagioli in molteplici occasioni private e nei dibattiti pubblici ha sottolineato l'importanza politico-civile del riconoscimento dei diritti degli omosessuali, per esempio in termini di adozioni e di sistemi alternativi di genitorialità, che immediatamente contribuiscono a svincolare la donna sia dalla funzione riproduttiva, sia dal ruolo accudente in seno alla famiglia. Cfr. Fagioli, 2004 & 2008.

femminile. In esso, troviamo una serie di parole e concetti centrali anche nel pensiero del nostro autore, come corpo, sessualità, plurale che si sostituisce a unico, centralità della relazione, idea della nascita in opposizione alla filosofia della morte, il ripartire da sé, la ricerca di un soggetto non scisso, la necessità di rifondare il linguaggio, di opporsi al *logos*. Troviamo persino un atteggiamento di critica/scontro con la psicoanalisi, la cui teoria della sessualità è contestata. Sembrerebbero dunque numerosi gli aspetti in comune; tuttavia, a un esame più attento, si sono allineati tutti gli elementi per provare rispondere alla domanda posta poco sopra, sulle ragioni del "mancato incontro" delle teoriche femministe con la teoria fagioliana.

Ci sembra, innanzitutto, che il femminismo italiano degli anni Settanta – e non solo – non rifiuti *in toto* la tradizione culturale occidentale: appare certo impegnato a smontare e rigettare la parte filosofica e del *logos*[22], che aveva edificato l'identità razionale dalla quale era stata esclusa la donna (che, anzi, l'aveva resa "l'altro" nella dicotomia utile proprio a meglio identificare il maschile); tuttavia, salva una parte della tradizione, al *logos* strettamente collegata: quella religiosa. O meglio, talvolta ne rifiuta l'interpretazione maschile per volgerla al femminile. Sintomatica di ciò l'operazione di recupero e rilettura della tradizione cattolica diffusa nel femminismo italiano di quegli anni[23], che sviluppa poi una polemica contro il rigetto nella Costituzione Europea delle nostre presunte radici cristiane (Roccella – Scaraffia, 2005). Pur senza addentrarsi nei temi delle singole studiose, nei quali è possibile rintracciare inequivocabilmente la deriva mistico/religiosa del femminismo, si può notare che la sacralizzazione del femminile è qualcosa di pervasivo nel pensiero e nelle pratiche femministe in particolare in Italia e, proprio dagli anni Settanta, anche in parte nel mondo dell'arte.

Anche se sarebbe stato fin troppo facile addebitare il motivo della distanza che le femministe hanno mantenuto con Fagioli al fatto che il teorico e psichiatra rappresentasse l'esercizio di un potere maschile doppiamente o persino pluri-asimmetrico (in quanto genio, in quanto sano, in quanto medico), rispetto agli altri che a lui si rapportavano (il collettivo da curare), noi pensiamo che sia invece nel cuore del pensiero fagioliano la vera motivazione dell'incompatibilità. Di sicuro, nel suo strutturale ateismo, per una teoria che scardina il pensiero

---

[22] Cfr. nota 4.

[23] Oltre all'esplicita riscoperta delle sante, nel cui misticismo alcune femministe hanno creduto di "sublimare" la loro differenza, persino la critica al soggetto astratto e disincarnato della tradizione filosofica conduce alcune di loro verso un'idea di soggetto incarnato, sovrapponibile al corpo di Cristo, anche per la più o meno latente allusione al martirio subito dal corpo della donna, in quanto vittima sacrificale della storia. Pieno d'insidie anche il discorso sulla natività sviluppato nel pensiero politico della filosofa Hannah Arendt che, così come lo *status* di alterità di matrice biologica, che celebra la madre e la capacità di generare, non ci conduce mai, a ben guardare, fuori dall'orizzonte mistico religioso. Sulla questione del radicamento del femminismo italiano nella mistica cristiana cfr. Lonzi, 1978; Muraro, 1985, 1995, 2001 & 2003. Sulla categoria della nascita in opposizione alla metafisica della morte cfr. Arendt, 1958/2019 (pubblicato per la prima volta negli Stati Uniti con il titolo *The Human Condition,* per la University of Chicago Press, arriva in Italia nel 1964); vedi anche Cavarero, 1990b; Irigaray, 2017; Matteo, 2011.

religioso alle sue radici e con esso anche la sacralità del femminile. Questo ci sembra il dato più appariscente, ma quanto detto ancora non basta: è forse necessario affermare che anche il rifiuto del *logos* è solo parziale nei vari femminismi; nonostante le critiche profonde, nonostante le molteplici varianti, è il metodo del *logos* a non essere intaccato. A nostro avviso, gli studi citati si muovono e si dibattono ancora dentro quell'ordine del discorso e nel mantenimento del principio di non contraddizione. Per cui, abbiamo visto, quando parlano di uguaglianza escludono la differenza e viceversa, quando parlano di rapporto e di pluralità non prevedono separazione e singolarità e viceversa, quando parlano di nascita non prevedono né il prima né il dopo. Sembrano spezzettare e cristallizzare le singole parti, congelando il *movimento* – il fluire da uno stato a un altro che non è frammentazione dell'essere, la processualità e temporalità delle dinamiche della mente nella trasformazione, come ci indica il nostro autore[24] – che è l'essenza del femminile e non del femminismo, evidentemente. Nemmeno di Freud e della psicoanalisi, che d'altra parte sempre del *logos* e della tradizione religiosa sono parte integrante, riescono davvero a liberarsi[25]. L'occasione di cambiare il paradigma è stata sfiorata ma non compiuta, e il rapporto con l'arte non sarà meno problematico, come vedremo più avanti.

È proprio approfondendo l'idea di femminile, parcellizzata all'interno delle teorie femministe, che comprendiamo meglio il femminile di Fagioli nei suoi punti di tangenza e di incommensurabile distanza.

Il principio femminile nel pensiero dello psichiatra è esattamente quel movimento trasformativo inafferrabile e incomprensibile dal metodo della ragione. Provando a descriverne, per quanto possibile, i vari aspetti o sfumature, affermiamo che è un principio di ateismo radicale, perché dà la garanzia di un fondamento materiale (il liquido amniotico) nel parlare di nascita umana[26]. È altresì la garanzia che questa nascita non venga fuori dal nulla, perché sempre deve avere un precedente nel rapporto, ed è questo metodo del pensiero che gli consente di teorizzare l'emergenza della realtà mentale dalla biologia, escludendo lo spirituale. Il femminile è il segreto della non esistenza dello spirituale e, d'altra parte, è la stessa tradizione giudaico-cristiana a

---

[24] Questo movimento trasformativo implica la capacità di «ritornare al niente di prima a cimentarsi in una nuova propria nascita» in un processo di continue separazioni e di abbandoni senza annullamento e continue nascite (Fagioli, 1974/2011, p. 307).

[25] Nonostante, come abbiamo visto, non manchino le critiche, neanche la psicoanalisi è messa in questione in modo radicale, e così ritornano Lacan – se non proprio direttamente Freud – e tutta una serie di padri del Sessantotto e di pensatori, da Foucault a Derrida, da Deleuze a Baudrillard, da cui le teoriche femministe non sono davvero riuscite a prendere delle distanze definitive.

[26] «Il dominio dell'onnipotenza astratta dell'annullamento della realtà materiale e dell'origine materiale degli esseri umani»; dietro alla «sacralità divina» c'è l'istinto di morte; il «segreto» del femminile è «ribellarsi a dio che elimina ogni forma di vita. (…) Ribellarsi all'istinto di morte che non opprime, elimina soltanto ogni forma di vita. Ribellarsi all'assenza, a ciò che non c'è, ai bambini non nati. Il segreto del ventre di donna che ha scoperto la ribellione all'assenza, la non rassegnazione alla morte» (Fagioli, 1974/2011, pp. 299, 302-303).

indicarci che, a partire dalla Bibbia, dalla mela dell'albero della conoscenza, dall'alleanza con il diavolo, dagli innumerevoli roghi, la donna e la sua immagine sono sempre state evidentemente percepite e narrate come nemiche dello spirituale. Le sante, le martiri e la madonna sono il femminile ammesso e "salvato" a patto di essere senza sessualità e senza la relazione feconda con l'altro diverso da sé (l'unica relazione ammessa è tra "sorelle" e con dio). Un femminile monco, amputato di parti.

È Fagioli stesso a offrirci l'opportunità di comprendere profondamente e con chiarezza, nella premessa alla quinta edizione de *La marionetta e il burattino* (1974/2011, pp. 293-322), che il femminile di cui lui parla, che non coincide necessariamente con la donna ma è una dimensione dell'essere, poco o nulla ha evidentemente a che fare con tale femminismo; tuttavia non lo nominerà mai nel testo, ma parlerà di donne complici del padre[27] e ci sembra evidente che egli alluda anche a queste teoriche femministe, seppure loro non parlino di lui, per quanto sia inimmaginabile che non conoscessero l'esperienza dell'Analisi collettiva. L'argomento è complesso e non può essere esaurito in poche righe. Tuttavia, è importante ricordare alcuni nomi e alcune contingenze. Cominciamo da quello di Luce Irigaray, fondatrice della "teoria della differenza sessuale" e critica dell'impostazione teorica psicoanalitica a partire da Freud per finire ai suoi epigoni; ciò le vale nel 1970 l'espulsione dall'École Freudienne de Paris aperta da Lacan[28], ma è anche stimolo a viaggiare e conoscere autori e autrici con assonanze di pensiero. Nel 1974 Irigaray raggiunge Roma; nel 1976 Fagioli viene allontanato dalla SPI - Società Psicoanalitica Italiana. Alcuni autori (Ragonesi, tesi di dottorato presso l'Università di Zurigo, 2018; Galli, prefazione a Calesini, 2020) sostengono che Irigaray e Fagioli abbiano in comune un pensiero sulla nascita, in particolare nella concezione di una realizzazione dei soggetti maschile e femminile solo all'interno di uno statuto ontologico identico, ma al contempo capace di comprenderne le diversità. È Faye (2023, Université de Rouen), però, a supporre che i due possano essersi incontrati e che la francese abbia potuto ispirarsi direttamente alla teoria dello psichiatra italiano, contestandone tuttavia la prassi psicoanalitica. Ciò accolto e confermato dal femminismo italiano, come dimostra un articolo a firma di Nadia Bassanese e Gabriella Buzzatti, che esce su "Lotta Continua" il 14 giugno 1980, intitolato *E se lo scopo della psicoanalisi è quello di far divenire il soggetto più autonomo…* Qui le due autrici usano le pagine di Irigaray per smontare la permanenza del «fallogocentrismo» all'interno della psicoanalisi, attribuendo a Fagioli la reiterazione di rapporti di potere, con l'assunzione di una «posizione oracolare» in quanto lui analista, detentore di «Verità» con la pretesa di guarire, volta a ricondurre il corpo femminile in un ambito discorsivo e pertanto paralizzante, quantunque

[27] È l'«onnipotenza dell'istinto di morte che rende eterno il padre»: su questo si basa il «potere del padre: l'identificazione con lui» (Fagioli, 1974/2011, p. 299).
[28] Vedi nota 15.

tranquillizzante. Questi gravi fraintendimenti sono, per chi scrive, l'origine di un'occasione mancata, anche nei termini di un rinnovamento profondo delle teorie del femminismo.

Il femminile dell'arte

A questo punto, per tenere fede al titolo del presente contributo che menziona, ambiziosamente, sia la creatività, sia le ricadute che un'idea (dichiarata o no) di immagine femminile ha avuto nella storia dell'arte, introduciamo l'ultima parte della nostra ricostruzione, nella quale proveremo a contestualizzare l'elaborazione fagioliana nella situazione che l'arte vive in Italia in quegli stessi anni (il riferimento è in particolare all'arte visiva, anche se alcune caratteristiche che andremo a descrivere riguardano altri ambiti artistici).

Quello degli anni Settanta è un momento tanto vitale quanto complesso per l'arte italiana. Non potendo addentrarci in un'analisi dettagliata, ci preme sottolineare ciò che si stava realizzando già dalle avanguardie del Novecento, e che in questo decennio raggiunge il massimo dell'evidenza, ossia l'emergere sempre più chiaro e visibile della processualità delle pratiche artistiche, e di un movimento di apertura allo spazio, all'ambiente, all'opera come evento, al riconoscimento del ruolo dello spettatore e a un suo coinvolgimento sempre maggiore. C'è una tendenza generalizzata, tra artisti singoli, gruppi, collettivi, con modalità e intenzioni anche profondamente differenti, ad "andare oltre": oltre i limiti dell'oggettualità dell'opera, ma anche oltre tanti altri tipi di recinti e confini riguardanti i contesti e i luoghi, i temi, i materiali e i mezzi utilizzabili (pur non mancando coloro che si dedicano alla pittura e a ricerche svolte con procedimenti espressivi più tradizionali). Le pratiche artistiche investono la realtà tutta, dallo spazio materiale a quello sociale, gli artisti tendono a penetrare l'ordinarietà del quotidiano e a trasformarlo con un movimento che va dall'interno verso l'esterno: sin dai tagli di Lucio Fontana che aprono agli *Ambienti spaziali*[29], poi attraverso l'esplorazione di materiali realizzata da Alberto Burri, che sarà in seguito capace di

[29] Già sul finire degli anni Quaranta, l'arte in Italia mostra segnali d'insofferenza verso i mezzi tradizionali della pittura e della scultura. Fontana è uno dei protagonisti che propone una "smaterializzazione" della tela, in favore di un'arte "integrale" dove il colore, il suono, il movimento e lo spazio possano fondersi in un'unità ideale. Nel 1946 redige a Buenos Aires il *Manifesto Bianco* con gli studenti dell'Escuela de Arte Altamira, dando vita al Movimento spazialista. I pittori spazialisti non hanno più come orizzonte l'immagine pittorica, né desiderano semplicemente definire una corrente di stile, bensì vogliono affrontare, attraverso l'opera d'arte oltre la pittura, il problema della percezione onnicomprensiva dello Spazio, inteso come somma delle categorie assolute di Tempo, Direzione, Suono e Luce. Da qui i celebri tagli in cui Fontana, lacerando la superficie del quadro, sentito come "vecchio", produce una cesura e si separa da un modo di concepire l'arte ormai passato, verso una nuova idea di arte spaziale, in un rapporto di continuità tra Spazio (tela tagliata) e Tempo (il gesto istantaneo del taglio). «Nel gennaio del 1949 si realizza a Milano alla Galleria del Naviglio il "primo Ambiente spaziale" nel mondo, né pittura né scultura, forma luminosa nello spazio – libertà emotiva dello spettatore». Lettera n. 261 del 30 luglio 1951, indirizzata a Gio Ponti (Fontana, 1999, pp. 217-218). Con gli *Ambienti spaziali* Fontana pone l'accento sulla centralità del visitatore e sulla percezione dell'individuo, divenendo così precursore di quella stessa pratica dello spazio che si realizzerà in molti e diversi modi negli anni Sessanta e Settanta.

proiettarla su interventi architettonico-paesaggistici percorribili dal pubblico con un totale coinvolgimento fisico ed emotivo[30].

L'arte, dunque, va verso una dimensione immersiva a scala ambientale. Diviene sempre più uno spazio attraversabile, che stimola lo spettatore ad attivare una sensibilità legata al movimento del corpo e della mente; all'arte come mero oggetto viene tolto il suo primato, senza tuttavia negarlo. Nell'arco di un ventennio questo cambiamento diviene una realtà incontrovertibile, che perdura, determinando il tratto più distintivo dell'arte contemporanea fino ai giorni nostri: dalle installazioni di James Turrell a quelle di Olafur Eliasson, che accolgono i visitatori in avvolgenti atmosfere luminose; dai solidi di Anish Kapoor ai filamenti di Chiharu Shiota, che modificano gli ambienti, moltiplicando la percezione che se ne può avere. E non possiamo fare a meno di mettere in connessione questi sviluppi delle più importanti manifestazioni del visivo contemporaneo con l'attività di Fagioli a partire dagli anni Novanta, in particolare nel rapporto con gli architetti e l'architettura. Ne *Il coraggio delle immagini* (Fagioli, 1994/1995) le sue idee di partenza, forme bidimensionali senza chiara finalizzazione progettuale, sono sviluppate nello spazio e diventano spazio esse stesse, con la ricerca sull'influenza che esse possono avere su chi le abita[31].

Eppure, proprio dagli anni Settanta, vengono elaborate critiche molto radicali nei confronti dell'arte e degli artisti, verrebbe da dire feroci, fino a delle vere e proprie invettive. Una di queste arriva proprio dall'illustre femminista Carla Lonzi, brillantissima critica d'arte che, insieme all'artista Carla Accardi[32] e a Elvira Bainotti, fonda nel 1970 *Rivolta Femminile*, una rivista che diventa poi movimento[33]. Una vicenda molto particolare – e tutta da approfondire – quella di Lonzi che, dopo aver vissuto a strettissimo contatto con alcuni tra gli artisti più originali e vitali di quel periodo, esattamente a un anno dalla pubblicazione di un preziosissimo volume dal titolo *Autoritratto* (Lonzi, 1969), che restituisce le loro voci e parole, decide di abbandonare e rinnegare quanto costruito (compreso il suo sodalizio con Carla Accardi, la quale non volle piegarsi al *diktat* di dover rinunciare a essere un'artista), per dedicarsi esclusivamente al femminismo. A lei si deve

---

[30] Il riferimento è al *Cretto* di Gibellina realizzato tra il 1984 e il 1989.

[31] Anche nel pensiero dello psichiatra troviamo dichiarazioni nette sull'esigenza di andare oltre i mezzi tradizionali dell'arte per approdare allo spazio e alla fusione con l'architettura, che implica la presenza dell'altro, degli esseri umani. «Le immagini tenute per sé, se raccontate dal pittore e dallo scultore, sono immagini, dall'architetto, fatte materialmente e, in questa composizione e realizzazione materiale, è come se permettesse agli altri di entrare nell'immagine stessa che lui ha fabbricato» (Fagioli, 1994/1995, p. 33).

[32] Anche lei un'artista la cui ricerca è orientata alla fuoriuscita dal supporto pittorico verso lo spazio, con un chiaro riferimento all'esigenza di recuperare l'architettura in un rapporto di unità con l'arte. Vedi l'opera *Tenda* realizzata tra il 1965 e il 1966.

[33] Nel nostro percorso di ricerca abbiamo considerato di estremo interesse il fatto che il femminismo in Italia cominci a essere elaborato soprattutto a partire dall'ambiente artistico. Il riferimento è a un progetto che chi scrive ha condotto tra il 2016 e il 2018 con l'intento di svolgere una "ricerca sulla specificità (eventuale) dell'arte femminile" attraverso una serie di convegni in varie istituzioni romane e divenuta un libro nel 2019 che comprende oltre sessanta profili di artiste gravitanti nell'area romana e non solo, oltre ai contributi critici di 15 fra studiose e studiosi di discipline storico-artistiche, filosofiche, sociologiche, antropologiche, psicologiche (cfr. Montanino & Panzera, 2019).

una delle più radicali dichiarazioni d'incompatibilità della militanza con l'arte[34]. Nello stesso periodo, vengono pubblicati testi come *Contre l'art et les artistes* (Gimpel, 1968) o *Art, an enemy of the people* (Taylor, 1978), che si apre con un'intervista di Stewart Home all'autore dal titolo emblematico *Art is like cancer*.

Rifiutando molte questioni, che possiamo leggere solo come una negazione – talvolta anche assai violenta – dell'identità dell'artista, bisogna riconoscere che alcuni aspetti delle critiche potrebbero essere usati come interessanti stimoli alla riflessione[35]. Tuttavia riteniamo che porre gli artisti e le loro pratiche sullo stesso piano rispetto al modo in cui queste sono recepite e gestite dal sistema culturale e socio-economico vigente (dall'isolamento delle opere nel museo alla loro mercificazione, all'uso che da sempre il potere fa dell'arte) sia un procedimento carico di non poche ambiguità. In particolare certi toni livorosi sembrerebbero riportarci indietro di qualche migliaio di anni, alla conflittualità inaugurata da Platone. La conferma che l'origine antica e ineliminabile del dissidio tra arte e società (e cultura, in fin dei conti), vada rintracciata proprio lì, ce la dà Massimo Cacciari in una *lectio magistralis* dall'emblematico titolo *Arte e terrore* (Cacciari, 2003 & 2019), nella quale illustra molto bene la crisi insanabile del pensiero inteso come *logos*, come ordine del discorso, rispetto alle immagini e alle opere d'arte. Il filosofo sostiene che l'arte non può che suscitare paura, trascinandoci nel regno dell'*extra* ordinario: uno straordinario inquietante perché non familiare, spaesante, perturbante (Cacciari utilizza proprio il termine *Unheimlich*, cui Fagioli ha fatto tante volte riferimento e che semanticamente è il contrario di *Heimlich*, da *heim*, "casa", che significa tranquillo, confortevole, fidato). L'arte è infatti una tecnica dell'inganno e della seduzione, continua il filosofo, perché sembra mimesi (imitazione) ma in effetti non lo è: un ritratto non è un ritratto, un paesaggio non è un paesaggio e l'opera, con la sua presenza, esprime ciò che non è (noi diremmo in termini fagioliani, ciò che non c'è più, che per la dinamica della formazione dell'immagine è sparito per effetto della fantasia di sparizione, dando luogo alla comparsa dell'immagine). L'opera *è* e *non è* al tempo stesso, terribile infrazione del principio di non contraddizione! Principio di non contraddizione che Fagioli, con la sua teoria, assorbe e ribalta con la scoperta della fantasia di sparizione. La combinazione inedita di queste due parole che lo psichiatra mette insieme, a differenza del filosofo che le contrappone l'una all'altra, muta il loro stato: da incompatibili diventano inseparabili, poiché solo insieme possono esprimere il concetto che indicano nella loro fusione. C'è sempre un precedente che scompare nella comparsa

[34] Arte e femminismo, invece, convivono nonostante tutto nelle esperienze di molte artiste. Cfr. Ugolini, 2022.

[35] Ad esempio, la messa in discussione del culto rinascimentale del genio, che poi sta insieme al mito dell'artista creatore tramandatoci dal Romanticismo; la critica alla mercificazione dell'arte che va insieme alla critica del sistema e dei circuiti istituzionali. Lo stesso Fagioli nel 1980, a Bologna, in occasione del Festival dell'Unità, avanza dubbi sulla fruizione dell'arte come oggetto auratico predisposto alla contemplazione passiva, ammirata e statica dello spettatore prevista dal museo (Fagioli, 2001).

dell'immagine, un prima, un vissuto, una storia, un passato. Le immagini sembrano essere venute dal nulla, ma è solo perché non si riconosce la loro origine giacché prodotto di trasformazione, ci dice Fagioli in *Se avessi disegnato una donna* (Fagioli, 1980/2013, pp. 31, 33, 37, 39, 63).

Il «"non è", per l'arte» – citiamo Cacciari – è un «ficcare lo sguardo in quella notte [in cui] esplodono le immagini [dell'artista, n.d.a.]» (Cacciari, 2019, 1:29:40) oggettivamente e concretamente, che la filosofia non può concettualizzare. Le immagini sono strutturalmente ambigue e non si possono ordinare col metodo della ragione, ammette il filosofo, sono oltre le categorie del giudizio, sono inclassificabili. Certo – rispondiamo noi con la teoria delle immagini di Fagioli –, è il loro strutturale essere indefinite, nebulose, sfuggenti e inafferrabili, perché è il movimento – che è la loro sostanza – a renderle non classificabili e riconducibili alle categorie e all'ordine del discorso, espressione di uno sconosciuto, che nulla ha di inquietante. Anzi, "femminile" dice Fagioli; e con questa espressione, "immagine femminile", ci racconta il movimento che non accetta di essere fissato in nessuno dei suoi momenti, pena l'essere sclerotizzato in una figura parziale. Com'è accaduto per "fantasia" e "sparizione", nel mettere insieme le parole "immagine" e "femminile", Fagioli tratteggia i lineamenti sfumati ma incontrovertibili, che ci consentono di intuire la processualità dinamica dell'idea, dell'immagine e del fare artistico, che cessa così di essere truffa, mistero o liturgia[36].

È di estremo interesse constatare, come dicevamo, che il linguaggio di Fagioli di quegli anni comprende numerose espressioni che si ritrovano nella stessa epoca in ambienti politicamente confinanti. Sono presenti la contestazione del potere, la spinta anti-istituzionale e anti-gerarchica, il rifiuto del padre. Nella sua prassi c'è l'apertura alla dimensione collettiva, l'invenzione di uno spazio altro, lo sconfinamento disciplinare (dal cinema all'architettura alla musica), la fuoriuscita dal mercato (vedi la gratuità dell'Analisi collettiva e delle sue opere d'arte). Sono assenti invece il concetto di destino, la fascinazione per la violenza dell'omicidio/suicidio, la celebrazione del fallimento, dell'anti-identitario, della "morte bella" e soprattutto (cosa che ci interessa particolarmente, occupandoci di arte) l'idea della creatività del malato di mente. Assenti il male connaturato all'essere umano (peccato originale), naturale cattiveria, male radicale, vuoto originario, nulla della mistica ebraica (cfr. Fagioli, 2018, pp. 225-229), i fondamentali della tradizione patriarcale. E al loro posto fantasia di sparizione, capacità di immaginare, immagine femminile.

[36] Tre appellativi per sintetizzare i vari approcci intellettuali che (più problematici rispetto a quelli dell'opinione comune) vanno dalla detrazione all'esaltazione, per una sostanziale incomprensione. Cfr. Agamben, 2017.

Bibliografia

Adomenas M. (2006). *Plato, Presocratics, and the Question of Intellectual Genre*. In M. M. Sassi (a cura di), *La costruzione del discorso filosofico nell'età dei Presocratici* (pp. 330-353). Pisa: Edizioni della Normale.

Agamben G. (2017). *Creazione e anarchia: L'opera nell'età della religione capitalistica*. Vicenza: Neri Pozza.

Arendt H. (1958/2019). *Vita activa: La condizione umana*. Milano: Bompiani.

Aristotele (2019). *Opere*. Vol. 5: *Parti degli animali, Riproduzione degli animali* (M. Vegetti & D. Lanza, trad. e note) (3ª ed.). Bari-Roma: Laterza.

Bassanese N. & Buzzatti G. (1980, 14 giugno). E se lo scopo della psicoanalisi è quello di far divenire il soggetto più autonomo... *Lotta Continua.* Disponibile in: *https://associazioneamorepsiche.org/stampa/e-se-lo-scopo-della-psicoanalisi-e-quello-di-far-divenire-il-soggetto-piu-autonomo-di-nadia-baldassarre-e-gabriella-buzzatti-lotta-continua-14-6-1980/* .

Bertram G. W. (2017). *L'arte come prassi umana: Un'estetica* (F. Vercellone, a cura di). Milano: Raffaello Cortina.

Biasini Selvaggi C. (2021, 26 novembre). Eventualmente Femminile: intervista a Veronica Montanino e Anna Maria Panzera. *Exibart*. Disponibile in: *https://www.exibart.com/mostre/eventualmente-femminile-intervista-a-veronica-montanino-e-anna-maria-panzera-mostra-roma/* [21/07/2024].

Bilek J. (2021, 6 luglio). Identità di genere, porta d'ingresso al transumanesimo (M. Terragni, trad.). *FeministPost*. Disponibile in: *https://feministpost.it/varie/identita-di-genere-porta-dingresso-al-transumanesimo/* [21/07/2024].

Bruno G. (1584/1973). *De la causa, principio et uno* (G. Aquilecchia, a cura di). Torino: Einaudi.

Cacciari M. (2003). Arte e Terrore. *Micromega, 5*: 175-184.

Cacciari M. (2019, 23 febbraio). *Arte e terrore: Lectio magistralis presso MACRO Asilo, Museo di arte contemporanea di Roma*. Disponibile in: *https://www.macroasilo.it/media/massimo-cacciari-arte-e-terrore-000* [21/07/2024].

Calabrese O. (a cura di) (1985). *L'Italie aujourd'hui: Aspects de la création italienne de 1970 à 1985: Centre national d'art contemporain, Villa Arson, Nice, 14 juin-14 octobre 1985. Italia oggi: Aspetti della creatività italiana dal 1970 al 1985*. Firenze: La casa Usher.

Calesini I. (2020). *La negazione della donna. Le radici culturali della violenza di genere*. Roma: Aracne.

Cavarero A. (1990a). *Nonostante Platone: Figure femminili nella filosofia antica*. Roma: Editori Riuniti.

Cavarero A. (1990b). *Dire la nascita.* In P. Azzolini *et al*. (1990), *Diotima: mettere al mondo il mondo: Oggetto e oggettività alla luce della differenza sessuale* (pp. 93-122). Milano: La Tartaruga.

Cavarero A. (2003/2022). *A più voci: Filosofia dell'espressione vocale* (3ª ed.). Roma: Castelvecchi.

Cavarero A. (2007). *Il femminile negato: La radice greca della violenza occidentale*. Villa Verrucchio: Pazzini.

Cavarero A. (2018). *Platone* (O. Guaraldo, a cura di). Milano: Raffaello Cortina.

Cavarero A. & Restaino F. (2002). *Le filosofie femministe: Due secoli di battaglie teoriche e pratiche*. Milano: Bruno Mondadori.

Cazzullo A. (2021). *I ragazzi che volevano fare la rivoluzione: 1968-1978: Storia di Lotta continua*. Milano: Mondadori.

Colli G. (1988). *La natura ama nascondersi: Physis kryptesthai philei* (E. Colli, a cura di). Milano: Adelphi.

Cuozzo G. (2021). *Leonardo e la reinvenzione della natura: per un'ontologia dello sfumato*. In G. Cuozzo *et al*. (a cura di), *Pensiero Tecnica Creatività: Leonardo da Vinci e il Rinascimento* (pp. 39-73). Milano-Udine: Mimesis.

Leonardo da Vinci (1478-1518). *Codice Arundel*. London: British Library.

Fagioli M. (1972/2017). *Istinto di morte e conoscenza* (14ª ed.). Roma: L'Asino d'oro edizioni.

Fagioli M. (1974/2011). *La marionetta e il burattino* (10ª ed.). Roma: L'Asino d'oro edizioni.

Fagioli M. (1980/2013). *Bambino donna e trasformazione dell'uomo* (8ª ed.). Roma: L'Asino d'oro edizioni.

Fagioli M. (1985/2022). *Le notti dell'isteria*. Roma: L'Asino d'oro.

Fagioli M. (1994/1995). *L'arte delle immagini.* In *Il coraggio delle immagini* (2ª ed.) (pp. 19-37). Roma: Nuove Edizioni Romane.

Fagioli M. (2001). Bologna 1980. *Il sogno della farfalla, 10, 4*, 5-34.

Fagioli M. (2004). Omosessualità: Tra libertà sociale e ricerca psichiatrica. *Il sogno della farfalla, 13, 3*, 5-7.

Fagioli M. (2008). Sessualità e diritti civili. *Il sogno della farfalla, 17, 3*, 17-25.

Fagioli M. (2018). *Left 2015*. Roma: L'Asino d'oro edizioni.

Fagioli M. (2022). *Mélange*. Roma: L'Asino d'oro edizioni.

Faye E. (2023, 24 marzo), *Comment penser l'égalité et la différence entre les sexes sans effacer l'une ou l'autre?* In *La théorie de la naissance humaine. Colloque interdisciplinaire international*,

Université de Rouen Normandie. Disponibile in: *https://webtv.univ-rouen.fr/permalink/v12663db3e126do5q3b7/*

Fiori Nastro P., Homberg A. & Masini F. (a cura di) (2000). *Crisi del freudismo e prospettive della scienza dell'uomo: atti del convegno: Napoli, 8-9 ottobre 1999*. Roma: Nuove Edizioni Romane.

Fontana L. (1999). *Lettere 1919-1968* (P. Campiglio, a cura di). Milano: Skira.

Gell A. (1998/2021). *Arte e agency: Una teoria antropologica* (C. Cappelletto, a cura di; G. Policastro trad.). Milano: Raffaello Cortina.

Gimpell J. (1968). *Contre l'art et les artistes, ou la naissance d'une religion*. Paris: Edition du Seuil.

Giovannozzi D. & Veneziani M. (a cura di) (2011). *Materia: atti del XIII Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo*. Firenze: Olschki.

Heidegger M. (1927/2006). *Essere e tempo* (F. Volpi, a cura di). Milano: Longanesi.

Irigaray L. (1974/1975). *Speculum: L'altra donna* (L. Muraro, trad.). Milano: Feltrinelli.

Irigaray L. (2017/2019). *Nascere: Genesi di un nuovo essere umano* (A. Lo Sardo, trad.). Torino: Bollati Boringhieri.

Jullien F. (2003/2004). *La grande immagine non ha forma: Pittura e filosofia tra Cina antica ed Europa contemporanea* (M. Ghilardi, a cura di). Costabissara: Colla.

Lonzi C. (1969). *Autoritratto*. Bari: De Donato.

Lonzi C. (1970). *Sputiamo su Hegel*. Roma: Editoriale grafica.

Lonzi C. (1978). *Taci, anzi parla: Diari di una femminista*. Milano: Scritti di Rivolta Femminile.

Matteo A. (2011, 7 novembre). Cavarero: il pensiero ferito torna al Vangelo. *Avvenire.it*. Disponibile in: *https://www.avvenire.it/agora/pagine/cavarero* [21/07/2024].

Montanino V. (2017). *Perché l'arte è sempre femminile?* In G. de Finis (a cura di), *Face to Face: the maieutic machine* (pp. 282-285). Roma: Bordeaux.

Montanino V. & Panzera A. M. (a cura di) (2019). *FEMM[E]–Arte [eventualmente] femminile*. Roma: Bordeaux.

Montanino V. & Panzera A. M. (2022, gennaio). Eventualmente femminile: #la materia sensibile. *Arte e Critica*. Disponibile in: *https://www.arteecritica.it/eventualmente-femminile-la-materia-sensibile/* [21/07/2024].

Muraro L. (1985). *Guglielma e Maifreda: Storia di un'eresia femminista*. Milano: La Tartaruga.

Muraro L. (1995). *Lingua materna, scienza divina: Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*. Napoli: M. D'Auria.

Muraro L. (2001). *Le amiche di Dio*. Napoli: M. D'Auria.

Muraro L. (2003). *Il Dio delle donne*. Milano: Mondadori.

Panzera A. M. (2000). *Leonardo e il "Leonardo" di Freud*. In P. Fiori Nastro, A. Homberg & F. Masini F. (a cura di) (pp. 235-241); anche in F. Masini (a cura di) (2023), *Guardare dove non si è potuto mai guardare: i convegni del 1996 e 1999 a Napoli* (pp. 237-242). Roma: L'Asino d'oro edizioni.

Panzera A. M. (2022). *"La materia (e l'ombra) femina vien detta": Il naturalismo caravaggesco tra pittura e filosofia, tra realtà e metafora femminile*. In R. Lapucci (a cura di), *Da Artemisia alle altre: le donne del Caravaggio: Atti della giornata di studio, 3 otttobre 2021* (pp. 131-146). Foligno: Etgraphiae.

Petrilli R. (2020, 20 luglio). Platone, la mímēsis e la crisi dell'arte. *arte e oltre/art and beyond: rivista trimestrale di arte contemporanea, 27.* Disponibile in: *https://www.unclosed.eu/index.php?option=com_content&view=article&id=315:platone-la-mimesis-e-la-crisi-dell-arte&catid=9:sestante-esplorazioni* [21/07/2024].

Ragonesi E. (2018/2019). *Donne si diventa Il superamento della scissione corpo-mente nell'opera di Armanda Guiducci, Carla Cerati, Maria Marcone.* Thesis Presented to the Faculty of Arts and Social Sciences of the University of Zurich for the degree of Doctor of Philosophy, Doctoral Committee: Prof. Dr. Tatiana Crivelli Speciale (main Supervisor) Prof. Dr. Gabriele Cavaggioni. Zurich: Open Repository and Archive. Disponibile in: *https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/161445/1/161445.pdf*

Roccella E. & Scaraffia L. (2005). *Contro il cristianesimo. L'ONU e l'Unione Europea come nuova ideologia*. Segrate (Milano): Piemme.

Sassi M. M. (a cura di) (2006). *La costruzione del discorso filosofico nell'età dei Presocratici*. Pisa: Edizioni della Normale.

Taylor R. L. (1978). *Art, an enemy of the people*. Hassocks: Harvester Press.

Ugolini P. (2022). *Artiste e femminismo in Italia: Per una rilettura non egemone della storia dell'arte*. Milano: Marinotti.

Vernant J.-P. (1962/1997). *Le origini del pensiero greco* (F. Codino, trad.) (4ª ed.). Roma: Editori Riuniti.

Wind E. (1963/1997). *Arte e anarchia* (J. R. Wilcock, trad.). Milano: Adelphi.

Abstract

Il nostro contributo intende rilevare l'insorgenza e la portata del concetto di "immagine femminile" nella teoria di M. Fagioli, per comprenderne la spinta rivoluzionaria: sia nel momento della comparsa di *Istinto di morte e conoscenza*, quando esso si scontra con la maggior parte delle istanze del modernismo culturale, sia per la rilettura della storia della creatività, la quale comprende le più

note riflessioni sull'arte a partire dall'antichità classica e fino ai nostri giorni. Inteso come «dinamica ideale» dell'evoluzione psichica, che comprende la sparizione di qualche cosa e la comparsa di qualcos'altro, il femminile è da intendersi esplicitamente come creatività, che nasce dal rapporto fertile, specificatamente sessuale, con il mondo. Questa creatività della mente, che Massimo Fagioli individua come "femminile" e che vale come identità umana e realtà psichica, può configurarsi anche come attività di produzione di cose nuove, manifestazione tangibile dell'essere e del rendersi presenti. L'autore sottrae così la creatività a ogni stereotipo culturale e ne rivoluziona l'idea dal profondo, intendendola come "trasformazione" continua in un processo di alternanze di rapporti e separazioni. Inoltre, aggiungendo alla realtà della donna un senso d'immagine nuova, permette finalmente un'inedita ricognizione storica del "femminile" nella storia del pensiero occidentale, scoprendo le finte esaltazioni che di esso sono state fatte e le opposizioni troppo parziali al pensiero corrente che connotano ancora fortemente la nostra cultura.

Keywords

Arte - femminile - trasformazione - creatività.

Mail

veronicamontanino@gmail.com

a.m.panzera64@gmail.com