

Cindy Sherman e l'Italia: ricezione e genealogie negli anni Novanta

GRETA BOLDORINI

In un articolo pubblicato su *Parkett* nel 1991 e recentemente proposto nella sua versione italiana (Burton, 2019), la critica statunitense Abigail Solomon-Godeau individua nell'interpretazione canonica delle prime opere della fotografa Cindy Sherman, quelle cioè realizzate tra il 1978 fino ai primi anni Ottanta, due tendenze principali: la prima riconducibile ad un'impostazione femminista, la seconda spiccatamente postmodernista.¹ Questo contributo intende verificare, concentrandosi sul caso italiano, le modalità in cui è stato recepito il lavoro della celebre fotografa nel corso degli anni Novanta, analizzando le prime mostre organizzate in Italia e i principali articoli pubblicati sui giornali o sulle riviste di settore. Inoltre si proverà a delineare le possibili influenze del lavoro di Cindy Sherman sulla produzione di alcune artiste italiane nel corso del decennio.

Le mostre personali

Il 24 aprile 1988 inaugura la prima mostra personale in Italia dell'artista statunitense presso la galleria *Lia Rumma* di Napoli, in cui vengono esposte foto dalla serie *Untitled film stills* e alcuni dei lavori più recenti (Trimarco, 1988); una fotografia di parte dell'allestimento [Fig. 1] permette di riconoscerne alcune: si tratta di *Untitled #158*, *Untitled #104*, *Untitled #121*, *Untitled #136*, *Untitled #138*².

Gli *Untitled film stills* sono la serie più celebre di Cindy Sherman, realizzata tra il 1977 e il 1980, in cui, con una prassi che diventerà consueta nella sua

¹ La critica d'arte fa riferimento in particolare a scritti pubblicati tra il 1978 e i primi anni Ottanta. I principali esponenti delle due linee interpretative sono Douglas Crimp (1977) e Judith Williamson (1983).

² Le opere di Cindy Sherman si chiamano tutte *Untitled* e seguono una numerazione all'incirca cronologica attribuita dalla *Metro Pictures*, la galleria di riferimento dell'artista a partire dal 1980 (Sherman, 2003).

attività, è regista, creatrice e soggetto della foto: in ogni scatto assume l'identità di una donna diversa, ispirandosi tanto al cinema americano ed europeo degli anni '50 e '60 quanto alle donne comuni. Le immagini, un'ottantina in totale e tutte in bianco e nero, riflettono sulle modalità in cui le donne vengono guardate e sono fatte oggetto, tradizionalmente, dello sguardo maschile, in un'interpretazione condizionata dalle teorie di Laura Mulvey³.

Le altre opere presenti nella foto dell'allestimento sono riconducibili invece ad alcune serie più recenti come *Fashion*⁴, realizzata tra il 1983 e il 1984 in cui l'artista reinterpreta le foto di moda delle riviste, o *Fairy Tales* del 1985 in cui, utilizzando per la prima volta protesi e manichini, dà vita a creature fantastiche, macabre e spaventose.

In un'intervista in occasione della mostra napoletana l'artista prova a chiarire lo scarto e il passaggio dalle prime opere alle più recenti:

C'è chi pensa che le mie opere rinforzino gli stereotipi che metto in scena, contribuendo a far tornare le donne indietro di cinquant'anni. Le motivazioni dietro ai Film stills erano ben diverse. La violenza e il grottesco del lavoro più recente è in parte una reazione alla fin troppo facile accettazione da parte dei collezionisti. Voglio che sia molto difficile voler possedere una mia opera (Christov-Bakargiev, 1988a).

³ Secondo Laura Mulvey, la cui teoria si applica al cinema classico hollywoodiano, «in un mondo ordinato dalla disparità sessuale, il piacere del guardare è scisso in attivo/maschile e passivo/femminile. Lo sguardo maschile determinante proietta la sua fantasia sulla figura femminile, che è definita in conseguenza. Nel loro tradizionale ruolo esibizionistico le donne sono simultaneamente guardate e mostrate, con il loro aspetto codificato per ottenere un forte impatto visivo [...] Tradizionalmente, la donna esibita ha funzionato a due livelli: come oggetto erotico per i personaggi nella vicenda che si svolgeva sullo schermo, e come oggetto erotico per lo spettatore in sala» (Mulvey, 1975). La teoria di Mulvey non tiene conto del ruolo e della presenza della spettatrice ed è proprio questo l'aspetto che ha suscitato maggiori critiche da parte di altre e successive studiose di FFT. Mulvey stessa revisiona e aggiorna la sua teoria in un altro celebre articolo del 1981 dal titolo *Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by King Vidor's «Duel in the Sun»*. Per una sintetica e completa ricostruzione degli sviluppi della FFT rimando a Pravadelli (2006). Per un'ulteriore riflessione sulla donna come oggetto di sguardo maschile rimando anche a Berger (2015).

⁴ Per la divisione in serie dei lavori di Cindy Sherman ho fatto riferimento a Sherman (2006).

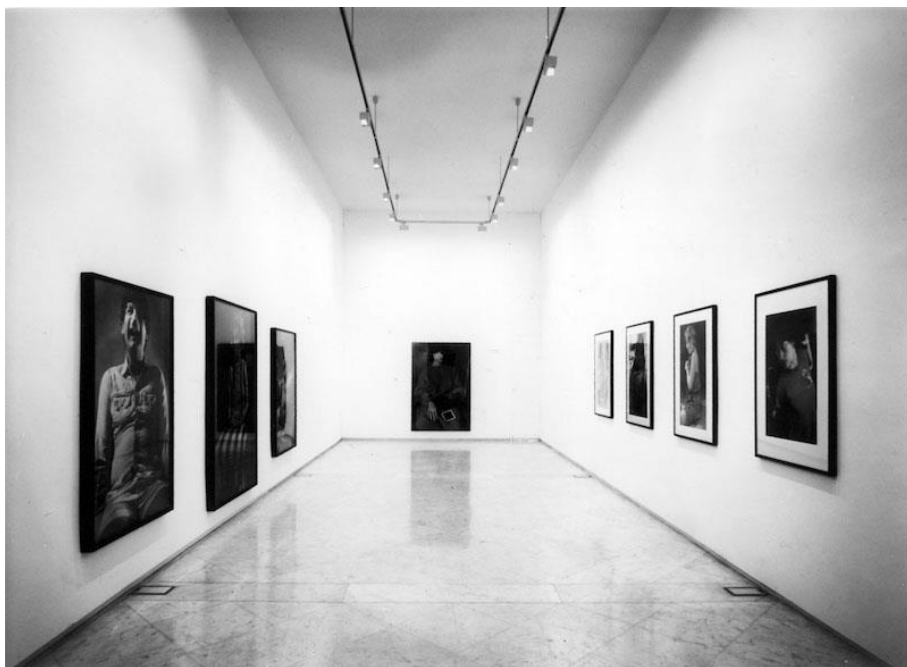


Fig. 1 – veduta della mostra di Cindy Sherman, Lia Rumma, 1988, Courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli

Nel 1990 è la volta del PAC di Milano: il 3 ottobre inaugura, infatti, la prima esposizione antologica in Italia di Cindy Sherman, il primo riconoscimento a livello museale nel nostro paese, di una delle «personalità artistiche più singolari di questi anni»⁵.

In che modo si racconta e cosa si mostra di Cindy Sherman al grande pubblico che per la prima volta ha l'occasione di vedere in un museo italiano la celebre fotografa statunitense?

La mostra è curata da Marco Meneguzzo che già dal 1984 collaborava con il museo milanese e vi aveva curato diverse esposizioni. Sul sito del PAC sono pubblicate due immagini che consentono una ricostruzione parziale dell'allestimento [Figg. 2-3]: è visibile una parete con una selezione degli *Untitled film stills* e, nell'altra fotografia, sono facilmente riconoscibili *Untitled #217*, *Untitled #138*, *Untitled #136*, queste ultime due, come visto,

⁵ Comunicato stampa conservato nel faldone relativo alla mostra di Cindy Sherman, Archivio PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.

presenti anche nella mostra napoletana⁶. In una breve recensione pubblicata su Tema Celeste la mostra viene criticata, sia per la selezione delle opere sia per l'allestimento:

Il limite della mostra sta invece, come la stessa Vettese ha individuato, nell'allestimento maldestro delle foto, confinate sul ballatoio del PAC, con un'assenza d'ordine e di legame interno, motivato anche dal fatto che sono esposte le opere del primo periodo e del penultimo. Mancano le opere del 1989 che però sono riprodotte in catalogo, e questo contrasta con la pulizia formale, con la lucidità critica delle immagini esposte (Casarin, 1991, p. 89).

Oltre a indicazioni piuttosto precise sul tipo di allestimento, l'articolo fornisce importanti informazioni circa le opere esposte; controllando anche il catalogo e l'elenco delle opere in mostra⁷ si può ipotizzare con un buon grado di sicurezza che in mostra sono presenti tutte le principali serie realizzate da Sherman fino a quel momento.⁸

Le opere mancanti cui si riferisce l'articolo appartengono alla serie *History Portraits*, realizzata in occasione del bicentenario della Rivoluzione Francese e costituita da una serie di ritratti ispirata ai grandi pittori della storia.

⁶ Si legge nei documenti di prestito conservati nell'archivio del PAC che Untitled #138 viene prestata dal collezionista Ernesto Esposito di Napoli. Con tutta probabilità, dunque, era stata acquistata in seguito alla mostra personale del 1988 alla Galleria Lia Rumma, a dimostrazione del precoce successo presso i collezionisti italiani di Cindy Sherman. A ulteriore conferma che probabilmente si tratta proprio dello stesso esemplare dell'opera, nella bolla di trasporto dell'opera è indicata come sede di ritiro proprio la galleria di Napoli. Nell'elenco dei prestatori, inoltre, vengono riportati due collezionisti come possibili fornitori di Untitled #136: Roberto Castelli e lo Studio Guenzani.

⁷ L'elenco delle opere in mostra presente nell'archivio del PAC è probabilmente una versione non aggiornata del documento dal momento che nelle foto dell'allestimento si identificano con chiarezza diverse opere che non risultano nell'elenco. Mi riferisco in particolare alle seguenti opere: *Untitled #22; Untitled #25; Untitled #33; Untitled #39; Untitled #41; Untitled #49; Untitled #41; Untitled #49; Untitled #55; Untitled #58*.

⁸ Si tratta dei primissimi *Untitled* del 1975 numerati con lettera invece che con il consueto numero; di *Untitled film stills*; di *Rare screen projections; Centerfolds*; di *Fashion, Fairy Tales*; di *Disasters*.



Figg. 2-3 – vedute della mostra di Cindy Sherman, PAC Milano, 1990.
Courtesy PAC Padiglione d'Arte Contemporanea

Per l'organizzazione della mostra viene attivata una fitta rete di collezionisti e prestatori per mettere a punto il corpus di opere da esporre.⁹ La galleria *Lia Rumma* fornisce l'opera *Untitled film stills #8* e un'altra della stessa serie di cui non si conosce il numero, forse entrambe precedentemente esposte in occasione della già citata mostra personale dell'artista organizzata dalla galleria nel 1988. Lo *Studio Guenzani* di Milano, che nel 1991 avrebbe organizzato una mostra personale di Cindy Sherman, evidentemente già a quella data aveva iniziato a collezionare l'artista se, come risulta dai documenti d'archivio, presta per l'occasione ben sei opere, tre provenienti dalla serie degli *Untitled film stills* e le altre tre dalle serie *Fashion*, *Fairy Tales* e degli *Untitled*¹⁰ del 1982.

Tra i prestatori stranieri è il caso di citare, invece, la galleria *Monika Spruth* di Colonia che aveva organizzato una personale dell'artista del 1988 e un'altra proprio in concomitanza con la mostra milanese.¹¹

Nel comunicato stampa il lavoro della Sherman viene descritto come «l'immagine mitica che l'America dà di sé e anche la sua messa in crisi attraverso la finzione dell'immagine fotografica»¹² in un testo abbastanza superficiale, probabilmente anche in virtù dello scopo, che mira soprattutto a mettere in evidenza l'importanza della fotografia, la sua influenza su una nuova generazione di artisti, e conseguentemente il ruolo fondamentale di questa prima mostra a lei dedicata in uno spazio museale.

Confrontando la versione finale del comunicato stampa con le sue versioni precedenti si possono riscontrare alcune modifiche; in particolare in una primissima versione piuttosto diversa, che reca ancora come giorno d'inaugurazione la data del 10 maggio¹³, si legge: «i meccanismi che entrano in gioco nelle sue opere sono quelli dell'identità, della maschera e

⁹ La maggior parte delle opere provengono dalla collezione dell'artista ma vengono coinvolti circa venti prestatori tra italiani e stranieri.

¹⁰ Mi riferisco ad *Untitled #104* che era stata esposta anche alla Galleria Lia Rumma nel 1988. Se si tratta dello stesso esemplare si potrebbe ipotizzare che questa opera, insieme a *Untitled #136* siano state acquistate dallo Studio Guenzani in seguito alla mostra di Napoli.

¹¹ L'informazione è tratta dal sito della galleria, che attualmente si chiama Sprüth Magers [<https://spruethmagers.com/>]

¹² Comunicato stampa conservato nel faldone relativo alla mostra di Cindy Sherman, Archivio PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.

¹³La mostra avrebbe dovuto inaugurare il 10 maggio ma viene posticipata all'autunno per ragioni organizzative. L'informazione è ricavata dai materiali d'archivio conservati al PAC ai quali ho avuto accesso in data 16 settembre 2021.

del volto, del 'remake' e della citazione, forse anche della situazione femminile [...]»¹⁴.

Questa frase è l'unica in cui si nominano espressioni come identità o femminile, riferimenti che vengono però eliminati a vantaggio di un testo più neutrale. Anche nel testo pubblicato nel catalogo della mostra il curatore esplicitamente sminuisce la lettura femminista del lavoro di Sherman:

Si è insistito molto sul ruolo del femminile, della donna, che starebbe molto a cuore all'artista, visto che l'immagine presentata è sempre – con qualche eccezione, mi pare, dal 1986 – l'immagine di una donna, anche quando, a partire dal 1987, questa donna è frammentata, riflessa in un vetro rotto o addirittura ridotta a una mano che entra in campo, residuo di quelle donne in attesa di qualche anno prima, che occupavano l'intero spazio dell'immagine. Certo, il percorso della Sherman può essere letto secondo questi parametri [...]. E tuttavia questa lettura mi pare limitativa quasi banale. Troppo contingente, troppo accettata ormai per costituire veramente oggetto di disagio, troppo appagante i desideri di un establishment progressista per costituire uno shock (anche se questi elementi hanno fatto la fortuna di molti altri artisti, soprattutto negli USA) (Meneguzzo, 1990, p. 15).

Nel novembre del 1991 inaugura la mostra personale dell'artista presso *Studio Guenzani* a Milano in cui, stando a una recensione su "Flash Art" viene esposta la serie delle maschere.¹⁵ Nell'articolo si evidenzia la possibile doppia lettura del lavoro di Cindy Sherman:

una più universale, di presa di coscienza delle tecniche di rappresentazione (provenienti da qualsiasi ambito) e della capacità di seduzione legata a ognuna di esse, ed una più particolare, legata ad uno specifico ruolo femminile in cui lei si pone in ogni lavoro. Ma la particolarità è che questi due livelli non sono mai slegati ma compresenti anche nei lavori apparentemente più lontani dal ruolo femminile come nella serie delle maschere. [...] La maschera è anche lo stereotipo a cui una donna si deve uniformare per avere più facile accesso ad un mondo in cui tutto gli è ormai aperto ma in cui tutto è ancora faticosa conquista (Pinto, 1992, p. 118).

L'ultima mostra personale del decennio è ancora allo *Studio Guenzani* di Milano nel 1997 in cui vengono esposte le sue fotografie più recenti¹⁶,

¹⁴ Comunicato stampa conservato nel faldone relativo alla mostra di Cindy Sherman, Archivio PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.

¹⁵ Stando alla canonica divisione in serie dell'artista le maschere sono però del 1996, quindi non è del tutto chiaro a quali opere faccia riferimento l'articolo.

¹⁶ L'informazione è ricavata dal sito della galleria: [<http://www.studioguenzani.it/>]

tutte del 1996, appartenenti quindi alla serie delle *Masks e/o delle Horror pictures*, gli unici due cicli a cui l'artista lavora in quell'anno.

Cindy Sherman e il femminismo

Le prime mostre italiane, in particolar modo quella presso il museo milanese, sembrano dunque disinnescare la lettura femminista dell'artista a favore di un'interpretazione più neutra, in cui Sherman viene considerata interprete della nuova «scena di giovani americani ormai affermati».¹⁷

Il discorso di Meneguzzo, ad esempio, risulta molto preciso e puntuale se applicato al sistema dell'arte americano ma restano dubbi sulla sua reale applicabilità al contesto dell'arte italiana e sull'idea che il femminismo fosse a quella data qualcosa di «troppo contingente e troppo accettato» (Meneguzzo, 1990).

Come espresso nell'articolo di Solomon-Godeau citato in apertura di questo contributo, oltre a quella femminista, la linea interpretativa più ricorrente è quella legata al postmodernismo, che risulta essere il filone principale su cui muovono le letture di Sherman in alcuni dei testi italiani di fotografia più importanti del decennio preso in esame (Marra, 1999; Grazioli, 1998).

Anche in una celebre intervista all'artista realizzata dalla critica d'arte Carolyn Christov-Bakargiev (1988b) e pubblicata su "Flash Art", l'accento è posto su una possibile affinità del suo lavoro con il postmodernismo e l'arte concettuale.

La marginalità della lettura femminista del lavoro di Cindy Sherman può essere del resto giustificata dall'artista stessa che ha spesso avuto in merito un atteggiamento ambiguo, come esemplificato da questa sua celebre affermazione: «Anche se non ho mai considerato il mio come lavoro femminista o di denuncia, certamente tutto ciò che vi si può trovare è stato influenzato dalle mie osservazioni di donna all'interno di questa cultura.» (De Cecco, Romano, 2002, p. 36) o ancora; «Non mi sono mai considerata un'artista politicamente impegnata. Addirittura sono stata accusata di essere antifemminista per certi aspetti del mio lavoro. Quando, per esempio, mi soffermo ad analizzare la bellezza femminile, la donna (meglio) che teatralizza il suo essere oggetto di desiderio» (Trimarco, 1988).

Come ben chiarito da Casero del resto:

¹⁷ Comunicato stampa conservato nel faldone relativo alla mostra di Cindy Sherman, Archivio PAC, Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.

ecco quindi che l'apparente ingenuità che l'artista mostra nell'affermare di non aver mai pensato al suo lavoro come ad un lavoro femminista o politico, bensì di aver semplicemente messo in campo il suo sguardo di donna, si trasforma in una presa di posizione chiara, significativa ed efficace proprio in termini politici e femministi (Casero, 2019, p. 240).

In un articolo su "Flash Art" Laura Cottingham riesce a focalizzare con estrema precisione il punto nodale della questione:

L'arte femminista degli anni 70 era ruvida, basata sulla natura, originale e, nella sua forma più manifesta, didattica, pungente e apertamente "politica". L'arte femminista degli anni 80 è più elegante, fluida e meno mirata politicamente. L'ironia e la subordinazione dell'ideologia femminista agli schemi tecnologici sono gli strumenti più diffusi di questa esteticizzazione. In questa corrente si inseriscono le opere di Rebecca Horn, Jenny Holzer, Rosemarie Trockel, Sherrie Levine, Barbara Kruger, Cindy Sherman, Louise Lawler, Annette Lemieux, Katharina Fritsch e di numerose altre. Parte di quest'arte esprime il femminismo direttamente attraverso un confronto col genere; altre opere inseriscono il genere in un confronto col potere. Per tutte queste artiste una lettura femminista non è l'unica possibile, ma una lettura troppo spesso oscurata all'interno del discorso dominante, che favorisce il cosiddetto "sublime", o una forma di Postmoderno asessuato (frequentemente baudrillardiano), o che semplicemente non è interessato al femminismo (Cottingham, 1989, p. 93).

In un altro articolo pubblicato ancora sulla rivista milanese la celebre critica d'arte statunitense sottolinea il ruolo fondamentale proprio del femminismo, negli Stati Uniti, nel facilitare e legittimare l'estetica dell'arte postmodernista:

Piombato nel mezzo di un'estetica circoscritta al minimalismo, il Movimento d'Arte Femminista rifiutò completamente i valori del formalismo greenberghiano, [...]. (e) senza dubbio corrose gli "standard critici" del modernismo. Propose l'autobiografia al posto dell'universalità, privilegiò il contenuto sulla forma, elevò l'artigianato ad arte, sancì pienamente l'effettiva presenza fisica delle donne all'interno del sistema dell'arte, e portò avanti la dematerializzazione dell'"oggetto" d'arte che era già affiorata in molte delle performance, degli happening, e dei gesti concettuali degli anni Sessanta (Cottingham, 1994, p. 339).

Il simultaneo attacco al modernismo da parte del femminismo e del postmodernismo ha facilitato l'appiattimento del primo sul secondo, anche grazie ad alcuni elementi come l'uso della citazione o del racconto

autobiografico che caratterizzano tanto il postmoderno quanto l'arte femminista successiva alla stagione infuocata degli anni Settanta.

In questo modo la lettura femminista, di Sherman e di altre artiste della stessa stagione artistica, è stata messa in ombra da quella postmoderna. Entrambi scritti non direttamente per "Flash Art" e tradotti in italiano in occasione della pubblicazione sulla rivista, i due articoli di Cottingham costituiscono solo l'apice di una sensibilità ben più strutturata per l'arte e il femminismo riscontrabile nelle pagine del periodico: sin dall'articolo di Cottingham e per tutto il decennio degli anni Novanta si alternano infatti molti ed eterogenei contributi sulla presenza delle donne nell'arte in Italia e a livello internazionale.¹⁸

In alcuni di questi articoli si promuovono, tornando al caso di Cindy Sherman, letture delle sue opere in chiave femminista; la rivista milanese risulta infatti, per quel che si è potuto ricostruire fin qui, lo spazio principale di resistenza di tale linea interpretativa, che viene invece attenuata, come abbiamo visto, in altri contesti, bibliografici o espositivi. Ancora Cottingham propone di leggere in quest'ottica anche alcuni dei lavori recenti di Sherman: «il più recente lavoro del 1987 (nature morte grottesche e parti del corpo ingrandite), sottolinea spesso alcune "caratteristiche ossessive" tipicamente femminili, quali l'anoressia, la bulimia, la cosmesi e i mezzi per il controllo delle nascite» (Cottingham, 1989, p. 95).

Genealogie

La pratica di Cindy Sherman, indipendentemente dalla fortuna critica delle diverse interpretazioni, sembra influenzare in maniera piuttosto evidente una generazione di artiste interessate all'autoritratto e alle possibilità che questo offre in termini di scardinamento identitario e quale strumento di autodeterminazione.¹⁹ Le artiste che si affermano nel corso degli anni Novanta in Italia possono trovare, sul tema del mascheramento e della sovraversione dei generi, importanti precedenti in alcune delle artiste e fotografe attive negli anni Sessanta e Settanta, come Lisetta Carmi, Marialba Russo o Marcella Campagnano. Ancor più puntuale può essere l'esempio

¹⁸ Riporto qui di seguito, oltre a quelli già citati nel testo, solo i contributi che ritengo più significativi ai fini della riflessione: Chalmers (1997); Graw (1997); Liu (1993); Kotz (1995); Pasini (1990); Pioselli (1997); Volkart (1994); Torri (1994); Zanier (1998).

¹⁹ Su questi argomenti rimando anche ad un mio altro contributo (Boldorini, 2021).

di Tomaso Binga²⁰, per quanto attiene al tema dell'autoritratto e del doppio ruolo di fotografa-performer assunto dall'artista stessa. Tuttavia, il modello a cui guardano sembra essere proprio la fotografa statunitense ed in particolare i suoi *Untitled film stills*: per alcune di esse l'influenza è esplicita e documentata, in altri casi il rapporto di derivazione è una suggestione più che un dato filologicamente appurato, ma comunque valevole di esser discusso nelle sue implicazioni socio-culturali.

Diverse mostre italiane dell'ultimo decennio hanno dato visibilità al tema dell'autoritratto e del racconto personale come spazio per la definizione del sé²¹ nella produzione delle artiste italiane.

In questa sede tuttavia si prenderanno in considerazione soltanto alcune di quelle artiste attive negli anni Novanta che, seguendo la pratica di Sherman, lavorano con la fotografia e sono contemporaneamente registe e attrici delle immagini che creano.

Una diretta genealogia è riscontrabile, per esempio, nel lavoro di Ottonella Mocellin, artista milanese che, in maniera analoga alla fotografa statunitense, è al tempo stesso creatrice, regista e soggetto delle immagini che realizza²². Sin dalla metà degli anni Novanta, Mocellin inizia ad assumere diverse identità, in

una quotidianità spicciola, riscritta e reinventata per immagini e testi, spostando di segno gli stereotipi della società, di tanta TV, film e romanzi. Travestita da donna annoiata, suicida o svenuta, da bimba cattiva e allucinata, Mocellin inscena una sorta di story-board dove ogni immagine può anche vivere a sé, forte della sua intrinseca dose di narratività a tinte forti, dove lo stereotipo si trasla in alternativa, il privato si mescola al pubblico, la banalità all'anomalia. Il tutto sorretto da una buona dose di ironia, assurdo e grottesco che, nei testi scorrevoli e accattivanti, s'iscrivono nell'atmosfera di un diario privato (Zannier, 1998, pp. 116-117).

²⁰ Si veda, ad esempio, *Oggi spose* del 1977.

²¹ Si vedano, ad esempio: *Autoritratti: iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea* del 2013; *Soggetto Nomade* del 2018 e *Io dico Io* del 2021.

²² L'influenza di Cindy Sherman nel lavoro di Ottonella Mocellin trova riscontro anche sulla stampa dell'epoca: «A poco valgono i confronti con gli autoscatti di Cindy Sherman: se da una parte è innegabile che il lavoro di Sherman ha aperto la strada dell'arte per molte artiste che hanno sviluppato discorsi nuovi negli anni Novanta, è anche vero (nel nostro caso) che mentre Cindy Sherman si fotografa rifacendosi agli stereotipi dei media, Mocellin si rifà a dei cliché di vita domestica, pagine di diario personali che a volte conosciamo solo per sentito dire» (Romano, 1999) o ancora: «il riferimento evidente è alla fotografa statunitense Cindy Sherman, che compare nelle sue stesse immagini, come fa Ottonella Mocellin» (Mutti, 1998).

L'elemento ironico risulta centrale, ad esempio, nella serie *Corpi orizzontali nel paesaggio*, serie fotografica realizzata tra il 1997 e il 1998 in cui l'artista è fotografata priva di sensi, a terra, in contesti e paesaggi che variano di volta in volta: in *Shop till you drop* è svenuta a terra, letteralmente sfinita dagli acquisti che porta in mano; in *Who killed bambi?* (citazione del titolo di una canzone dei Sex Pistols del 1979) recita la parte di una casalinga, scopa in mano e fazzoletto in testa, immobile a terra, forse uccisa.

The girl with kaleidoscope eyes (verso di *Lucy in the Sky with Diamonds* dei Beatles) è, ancora, tutta giocata sulla citazione. Mocellin è protagonista di tutte le immagini della serie in ruoli eterogenei e variegati: l'infermiera, la donna che porta la cena a tavola. In due fotografie in particolare sembra mettere in scena dei perfetti re-enactments anni Novanta delle opere di Sherman: *I'm a loser baby, so why don't you kill me?* (iconico ritornello anni Novanta della celebre *Loser* di Beck) [Fig. 4] e *Today is gonna be the day that I'm gonna give it back to you* primo verso della notissima *Wonderwall* degli Oasis, tra le canzoni più rappresentative e di maggior successo del decennio. In entrambe Mocellin trasforma le donne anni '50 di Sherman in *little trouble girl*²³ o ragazze degli anni Novanta, tacchi alti, parrucca blu, sguardo fisso in camera quasi a sfidare lo spettatore. Mocellin mescola insieme, quindi, citazionismo tipicamente postmoderno (della musica, dell'arte), denuncia degli stereotipi, racconto privato, autobiografia²⁴, in un linguaggio eterogeneo che tiene insieme testi, video, audio, fotografie. Centrale nella sua produzione è, inoltre, l'interesse per il racconto, per le storie quotidiane o, per dirla con Cavarero, per la "filosofia della narrazione":

Da sempre, l'attitudine per il particolare fa di esse delle narratrici eccellenti. Ricacciate, come Penelope, nelle stanze dei telai, sin dai tempi antichi esse hanno inteso trame per le fila del racconto. Hanno appunto *intessuto* storie, lasciandosi così incautamente strappare la metafora del *textum* dai letterati di professione. Antica o moderna, la loro arte si ispira a una saggia ripugnanza per l'astratto universale e consegue a una pratica quotidiana dove il racconto è esistenza, relazione e attenzione. Affidata a tale arte femminile, sembra così che una filosofia della narrazione sia ormai l'unica cura per salvare il nome stesso della filosofia dalla sua sorte tragica (Cavarero, 1997, p. 73).

²³ Il riferimento è al titolo di un'altra opera dell'artista, realizzata nel 1998.

²⁴ Ad un filone autobiografico e privato sono ascrivibili, ad esempio, *Storia d'Italia* del 1998 o *Potremmo chiamare ossessione questo versante notturno della parola* del 2001.



Fig. 4 – Ottonella Mocellin, *I'm a loser baby, so why don't you kill me?*, cibachrome, cm 70×100, 1998. Courtesy l'artista

L'interesse per la narrazione, per il racconto intimo, privato e autobiografico sarebbe quindi prerogativa femminile, per motivazioni storico-culturali. Questo stesso interesse è del resto centrale e preponderante in tanta produzione delle artiste italiane che emergono nel corso degli anni Novanta (De Cecco, Romano, 2002, p.20).

Ulteriore esempio di una possibile influenza del lavoro di Cindy Sherman può essere costituito da Liliana Moro. Nel video del 1994 *Aristocratica* l'artista si ritrae di profilo nella classica posa del ritratto pittorico rinascimentale che tuttavia risulta immediatamente scardinato: infatti indossa un naso suino posticcio e una sorta di calotta che nasconde i capelli che rendono l'autoritratto carnevalesco, caricaturale, volgendo nel suo opposto una tipologia ritrattistica che mira invece a mostrare una versione idealizzata della persona. L'opera presenta delle assonanze con la serie di Sherman *History Portraits* realizzata nel 1989 in occasione del bicentenario della Rivoluzione francese¹, costituita da diversi ritratti di altrettanti personaggi e protagonisti, ed in particolare con l'opera *Untitled #212* nella classica posa di profilo, nella rappresentazione di un'aristocratica e nell'uso del naso posticcio.

Altra artista interessata all'autoritratto inteso come mascheramento e strumento di indagine identitaria è Lorena Matic che fa riemergere dall'oblio la storia e le vicende di Jasmine Bodois, celebre attrice degli anni Venti/Trenta. Creatrice e interprete di questa identità, Matic realizza vecchie pubblicità, poster e provini pubblicitari che tessono altrettante fila di una biografia caduta nell'oblio. In maniera analoga a Sherman, anche Matic mette in scena, avvalendosi di trucco, vestiti, parrucche, un'identità altra da sé ispirandosi ad un immaginario mitico e ormai passato come quello delle dive del cinema. Nella pubblicità del profumo *Rosée du matin*, inoltre, il riferimento, già nel titolo, è evidentemente Rose Sélavy l'alter ego femminile di Marcel Duchamp che nel 1921 realizza *Belle Haleine, Eau de voilette*, un ready made costituito da una boccetta di profumo con l'immagine pubblicitaria di Rose Sélavy (Zapperi, 2014).

Anche il lavoro di Betty Bee, nome d'arte di Elisabetta Leonetti, è caratterizzato da una costante sovrapposizione tra arte e vita, come esemplificato chiaramente nell'opera *L'inganno* del 1996 in cui assume un investigatore privato, in maniera anonima, per farsi pedinare ed esprimere un parere sulla sua condotta di vita. I materiali video raccolti vengono montati ed esposti in mostra, con la sua voce fuori campo che legge il rapporto moraleggiante sulle sue abitudini. Anche nella poetica di Betty Bee elemento assolutamente centrale è il travestimento come lei stessa afferma nel 1995:

Scappavo, non mi riacchiappavano. Dormivo in un parco, vedevo i travestiti che si prostituivano: non capivo che facevano, mi sembravano bellissimi, tant'è che mi sono innamorata dei travestimenti, in una performance ho inscenato un matrimonio trans, in strada ho fatto il femminiello (Betty Bee, 1995).

In *Adescamenti* o in *Monna Bee* assume le sembianze di una persona *transgender*, in un duplice spostamento identitario in cui, da donna, finge di essere un uomo che si traveste da donna.

In tutte queste artiste risulta nodale la riflessione intorno al genere e al concetto di identità, secondo una modalità espressiva che abbiamo già incontrato in Sherman. Parimenti alla fotografa, infatti, tutte queste artiste scardinano lo stereotipo della donna passiva oggetto dello sguardo maschile, centrale per esempio nelle riflessioni sul cinema condotte da Laura Mulvey,²⁵ autoaffermandosi come donne guardate, "create" dallo sguardo

²⁵ Si veda nota 4.

altrui e, contemporaneamente, come soggetti attivi che realizzano l'immagine.

Indipendentemente, quindi, dalla reale conoscenza dell'opera di Cindy Sherman da parte delle artiste citate, che appare evidente per Mocellin ma non è appurata per le altre, si può riscontrare una comune direzione verso cui convergono le rispettive ricerche, influenzata probabilmente da un nuovo interesse per i discorsi identitari e sul genere.

Il concetto di genere come atto performativo scisso dal sesso biologico e inteso quindi come mutevole e fluido è del resto uno dei punti sostanziali delle teorie femministe di quegli anni esemplificate per esempio, dai testi di Judith Butler (2013) e Teresa De Lauretis (1999).

Centrale in quegli stessi anni è anche la rappresentazione di "soggetto nomade" fornita da Rosi Braidotti²⁶ (1995) che ben si può applicare a ciò di cui ci siamo occupati in queste pagine:

Il soggetto nomade demolisce ogni semplicistica opposizione binaria. [...] I soggetti nomadi non sono affatto una nuova metafora universale per la condizione umana, ma rappresentano piuttosto un caso molto specifico: sono entità relazionali incorporate e incarnate (Braidotti, 2020, pp. 7-8).

Concludendo si può ipotizzare che, così come Cindy Sherman realizza delle fotografie che ben si prestano ad una lettura in chiave femminista, pur non dichiarandosi apertamente tale; allo stesso modo le artiste degli anni Novanta prese in considerazione, indipendentemente dalla loro esplicita adesione al femminismo, risentono evidentemente di un clima socio-culturale condizionato dalle teorie femministe del decennio.

Come afferma Griselda Pollock del resto:

un lavoro è femminista per le modalità in cui opera come testo all'interno di uno specifico spazio sociale, in relazione ai codici e alle convenzioni dell'arte e alle ideologie dominanti riguardanti la femminilità. È femminista quando sovverte i modi tradizionali attraverso cui vediamo l'arte, quando siamo sedotti in maniera complice dai significati della cultura dominante e oppressiva (Perna, 2013, p. 14).

²⁶ Oltre a *Soggetto Nomade*, si segnalano i saggi di Rosi Braidotti nei cataloghi di due delle mostre sopra citate che negli ultimi anni si sono occupate di diverse artiste italiane: *Io dico Io* (2021), *Soggetto Nomade* (2018).

Diverse studiose di arte e femminismo in Italia sono d'accordo con una lettura femminista di determinate opere indipendentemente dalla militanza diretta delle artiste stesse²⁷, come sottolineato da Muzzarelli:

se l'estetica femminista non è qualcosa di fissato e definito, se non ci sono elementi necessari o aspetti che ne vincolino l'appartenenza come a una forma depositata una volta per tutte, se ciò che fa di una fotografia un'immagine femminista è il suo opporsi a una visione monolitica dominante e monodirezionale dei ruoli di genere sull'identità di genere e dei desideri di genere, se insomma una fotografia femminista si oppone a una visione sessista dei rapporti del mondo, allora l'estetica femminista di una fotografia è sempre al contempo una dichiarazione politica in sé (Muzzarelli, 2021, p. 44).

Ritengo importante, in conclusione, applicare questa stessa metodologia agli anni Novanta e dimostrare come, anche in Italia in quel decennio, sia stata prodotta arte che si può considerare femminista, proponendone di conseguenza una nuova lettura critica.

²⁷ Si veda Perna (2013); Conte, Ugolini, Canziani (2021); Muzzarelli (2021).

Bibliografia

AAVV. (2013), *Autoritratti: iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, Corraini, Mantova.

Bee, B. (1995), *Betty Bee, Artista*, «Flash Art», n. 193, p. 83.

Bee, B. (2004), *Betty Bee: Incantesimo lunare*, Tipolito stampa, Napoli.

Berger, J. (2015), *Questione di sguardi: Sette inviti al vedere fra storia dell'arte e quotidianità*, Il saggiatore, Milano.

Boldorini, G. (2021), *Gender Photography: Riflessioni su genere e identità nella fotografia italiana alla fine del Novecento*, in Marra, C., Borselli, D. (a cura di), *Paradigmi del fotografico. Teorie e poetiche in dialogo con le arti visive*, Pendragon, Bologna, pp. 129-137.

Braidotti, R. (1995), *Soggetto Nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Donzelli, Roma.

Braidotti, R. (2020), *Volte e luoghi: i soggetti nomadi nelle fotografie*, in Magini, E., Perrella, C., *Soggetto nomade: identità femminile attraverso gli scatti di cinque fotografe italiane*, Nero edizioni, Roma.

Burton, J., (a cura di) (2019), *Cindy Sherman*, Postmedia Books, Milano.

Casarin, R. (1991), *Cindy Sherman*, «Tema Celeste», n. 29, p. 89.

Casero, C. (2019), *Cindy Sherman*, in Burton, J. (a cura di) (2019), *Cindy Sherman*, Postmedia Books, Milano.

Casero, C. (a cura di) (2021), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta: rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Postmedia Books, Milano.

Cavarero, A. (1997), *Tu che mi guardi, tu che mi racconti: filosofia della narrazione*, Feltrinelli, Milano.

- Chalmers, J. (1997), *Il pubblico è avisato*, «Flash Art», n. 204, pp. 74–77.
- Christov-Bakargiev, C. (1988a), *Cindy Sherman*, «Flash Art», n. 145, p. 75.
- Christov-Bakargiev C. (1988b), *Ammiccanti accattivanti mascherate*, «Il Sole 24 Ore», 8 maggio.
- Conte, L., Gallo, F. (2021), *Artiste italiane e immagini in movimento: identità, sguardi, sperimentazioni*, Mimesis, Milano.
- Conte L., Ugolini P., Canziani C. (2021), *Io dico io - I say I*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo.
- Cottingham, L. (1989), *L'anti-mistica femminile*, «Flash Art», n. 152, pp. 92–95.
- Cottingham, L. (1994), *Post—'68*, «Flash Art», n. 181, pp. 31–33.
- De Cecco, E., Romano G. (2002), *Contemporanee: percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Postmedia Books, Milano.
- De Lauretis, T. (1999), *Soggetti eccentrici*, Feltrinelli, Milano.
- De Lauretis, T., Grignaffini, G, Losi L. (1996), *Sui generis: Scritti di teoria femminista*, Feltrinelli, Milano.
- Gianelli, I. (1991), *Arte & arte*, Fabbri, Milano.
- Graw, I. (1997), *Sfilata di moda*, «Flash Art», n. 206, pp. 65–68.
- Grazioli, E. (1998), *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano.
- Kotz, L. (1995), *Al di là del principio del piacere*, «Flash Art», n. 191, pp. 97–102.
- Liu, C. (1993), *Diario del corpo*, «Flash Art», n. 173, pp. 90–93.
- Lux, S. (2004), *Tomaso Binga: Autoritratto di un matrimonio*, Gangemi, Roma.

Marra, C. (1999), *Fotografia e pittura nel Novecento: Una storia senza combattimento*, Bruno Mondadori, Milano.

Magini, E., Perrella, C. (2020), *Soggetto nomade: identità femminile attraverso gli scatti di cinque fotografe italiane*, Nero edizioni, Roma.

Meneguzzo, M. (1990), *Cindy Sherman*, Mazzotta, Milano.

Mulvey, L. (1975), *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, «Screen», vol. 16, n. 3, pp. 6-18.

Mutti, R. (1998), *Le mille ispirazioni di Ottonella Mocellin*, «Fotographia», pp. 26-28.

Muzzarelli, F. (2007), *Il corpo e l'azione: Donne e fotografia tra Otto e Novecento*, Atlante, Bologna.

Muzzarelli, F. (2021), *Fotografia, estetica femminista e pratiche identitarie*, in Casero, C. (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta: rispecchiamento, indagine critica e testimonianza*, Postmedia Books, Milano,

Pasini, F. (1990), *I passi pensanti delle donne*, «Flash Art», n. 157, pp. 120-122.

Perlo, L. (1998), *Eva contro Eva: Donne che (si) riflettono*, «Arte», n. 300, pp. 76-82.

Perna, R. (2013), *Arte, fotografia e femminismo in Italia negli anni Settanta*, Postmedia Books, Milano.

Pinto, R. (1992), *Cindy Sherman*, «Flash Art», n. 166, p. 118.

Pioselli, A. (1997), *Interrogativi aperti sulla realtà*, «Flash Art», n. 205, pp. 70-72.

Pollock, G. (1996), *Generations & geographies in the visual arts: Feminist readings*, Routledge, Londra.

Pravadelli, V. (2006), *Feminist Film Theory e Gender Studies*, in Bertetto, P. (a cura di), *Metodologie di analisi del film*, Laterza, Roma.

Romano, G. (1999), *Ottonella Mocellin*, «Zoom», pp. 56–59.

Sherman, C. (1996), *Cindy Sherman*, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam.

Sherman, C. (2003), *Cindy Sherman: The complete untitled film stills*, The Museum of Modern Art, New York.

Sherman, C. (2006), *Cindy Sherman*, Jeu de Paume, Parigi.

Stocchi, F. (2007), *Cindy Sherman*, Electa, Milano.

Simmons, W. J. (2020), *Cindy Sherman: Goodbye, Little yellow bird; or, A cage of gold*. «Flash Art», no. 351, pp. 64–80.

Torri, M. G. (1994), *Sos: Donna artista*, «Flash Art», n. 184, pp. 79–83.

Trimarco, A. (1988), *La metamorfosi dei colori*, «Il Mattino».

Volkart, Y. (1994), *Medusa & co*, «Flash Art», n. 186, pp. 65–68.

Zannier, S. (1998), *Raccontami una storia*, «Flash Art», n. 212, pp. 114–118.

Zapperi, G. (2014), *L'artista è una donna: La modernità di Marcel Duchamp*, Ombre corte, Milano.

Zaya, O. (1991), *Altrove: Fra immagine e identità, fra identità e tradizione*, Giunti, Firenze.