

The missing future. Il museo alla prova della critica femminista di Griselda Pollock

STEFANIA ZULIANI

Museologia di genere: una premessa

Tra le diverse crisi epistemologiche che negli ultimi decenni hanno scosso il museo, un'istituzione ancora giovane (Pomian, 2020) eppure determinante nell'esprimere e persino orientare le trasformazioni sociali e i mutamenti politici, quella legata al pensiero femminista e alla *gender theory* è certamente fra le più radicali e produttive. Accanto, e insieme, alla critica postcoloniale, la riflessione condotta sulla matrice patriarcale delle politiche museali e sul privilegio di genere che ne ha finora caratterizzato in ogni ambito gli sviluppi, ha infatti di recente sollecitato un intenso dibattito che, a partire dall'analisi di semplici dati numerici – sono eloquenti i risultati delle indagini volte a individuare la davvero esigua presenza delle donne nelle collezioni dei grandi musei d'arte europei e nord-americani¹ –, ha messo in discussione non solo i processi di acquisizione e, quindi, di riconoscimento delle produzioni culturali, ma ancor più le modalità di esposizione e di comunicazione delle raccolte, di cui è stata svelata l'implicita intenzione normalizzante, una strategia conserva-

¹ Griselda Pollock scrivendo della mostra di Artemisia Gentileschi tenutasi alla National Gallery di Londra nel 2020 ha ricordato che l'acquisizione nel 2018 della tela *Autoritratto come Santa Caterina* dell'artista italiana portava a venti il numero delle opere di una donna all'interno della collezione, costituita da oltre 2300 opere. Dati analoghi riguardano le collezioni dei più grandi musei: la presenza dell'immagine e non delle opere delle donne al Metropolitan di New York era stata denunciata già nel 1989 dalle Guerriglia Girls nella celebre opera *Do Women Have To Be Naked To Get Into the Met. Museum?* La situazione è oggi in rapida evoluzione sia attraverso le campagne di acquisizione di opere di artiste da parte dei musei che attraverso la creazione di istituzioni dedicate. Recentissima, ad esempio, l'apertura in Piemonte del MIDA, Museo Internazionale delle Donne Artiste (<https://www.museomida.it/>) mentre in Costa Azzurra è stata annunciata l'inaugurazione nel 2024 del FAMM. Femmes Artistes du Musée de Mougins (<https://www.mouginsmusee.com/it/2023/08/il-macm-annuncia-una-nuova-entusiasmandirezine-artistica>).

tiva e omologante che, dissimulata dalla sedicente neutralità degli ordinatori, ha di fatto sopito le differenze di genere e le singolarità culturali così da garantire anche nelle stanze del museo la conferma del canone (del genere) dominante. Gli oltre cinquanta contributi raccolti tra il 2017 e il 2018 nei due volumi di *Feminism and Museums. Intervention, Disruption and Change* documentano con chiarezza l'ampiezza e la molteplicità di sguardi di una riflessione internazionale che utilizza strumenti e metodi plurali.

Oltre al femminismo, che è un pensiero come pure «una pratica e un movimento» (Sanford, 2020, p. 2), anche gli studi *queer*, che sono più chiaramente orientati a interpretare il genere come una costruzione sociale, la Public History, gli studi postcoloniali e, naturalmente, la museologia critica², informano un'indagine museologica che sta progressivamente ampliando il proprio campo di azione. Ad essere prese in esame negli ultimi anni sono infatti anche esperienze e istituzioni asiatiche e africane, finalmente coinvolte, in maniera tutto sommato ancora timida ma comunque significativa, non soltanto nello svelamento delle logiche sessiste che hanno condizionato e ancora condizionano le politiche museali ma anche, e di più, nell'elaborazione di strategie educative e di pratiche di riscrittura che oggi interessano, e non poteva essere diversamente, anche i territori immateriali del web (Ashton, 2018).

Un lavoro tanto ambizioso quanto capillare che ha visto istituzioni di diversa natura e prestigio (dal Freud Museum di Londra al Garage Museum of Contemporary Art di Mosca, dal Canadian Museum of Human Rights al National Museum of Contemporary Art di Atene) partecipare ad un processo di autoanalisi e di progressiva revisione, innanzitutto teorica, delle proprie metodologie, oggetto di uno studio critico che è anche una, foucaultiana, *archeologia*. L'obiettivo, come peraltro confermano i saggi che articolano un altro recente volume collettivo, *Feminist Critique and the Museum* (2020), non è tanto quello di rovesciare semplicemente visioni e procedure quanto quello di comprendere ed esporre attraverso una sempre più solida e allargata coscienza critica il non detto del museo, riportandone alla luce il rimosso attraverso inchieste e interventi,

² Sulla museologia critica, che sottolinea in particolare la soggettività dei racconti museali ed evidenzia il carattere transitorio degli allestimenti "permanenti" cfr. almeno Lorente, 2022.

artistici e curatoriali, in cui è facile riconoscere la lezione, ormai consolidata ma non per questo esausta, dell'Institutional Critique³.

Si tratta di un paziente lavoro decostruttivo che muove innanzitutto dall'analisi del dato storico, dalla consapevolezza, già espressa da Carol Duncan nel suo seminale *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (1995), che i più illustri musei nazionali, in particolare il Louvre e la National Gallery di Londra, hanno avuto un ruolo chiave nello stabilire la fondativa triade ottocentesca di nazionalità, mascolinità e colonialismo (Duncan, 1995, pp. 21-47). Un ruolo attestato peraltro dagli attacchi che negli anni dieci del secolo scorso le militanti del movimento per il voto alle donne lanciarono ai musei: Amy Levin ricorda, ad esempio, che proprio la National Gallery di Londra fu oggetto di due clamorose incursioni da parte delle suffragette, le quali si scagliarono contro l'immagine di una Venere e oltraggiarono il celebre ritratto di Henry James dipinto da Sargent (Levin, 2010, p. 2).

Oltre a confermare quanto i luoghi dell'arte siano da sempre teatro di manifestazioni e di, anche dure, battaglie civili e politiche, questi episodi segnalano come il museo sia stato riconosciuto come uno spazio di lotta e di rivolta già dalla prima stagione del femminismo, un femminismo che nelle sale espositive e nei depositi dei musei oggi non si limita a rivendicare la necessità di una maggiore e, soprattutto, più incisiva presenza delle donne – artiste, curatrici, visitatrici – ma soprattutto sollecita forme nuove, diverse, di interpretazione delle collezioni e di relazione con il pubblico. Perché se è certamente vero che i musei possono addirittura apparire ad un primo sguardo un mondo tutto al femminile – come sottolinea Levin (2010, p. 13), «per molti bambini oggi, i musei sembrano essere un mondo di donne»: maestre, educatrici, guide, ma anche commesse al bookshop e alla caffetteria, addette alle pulizie... – è altrettanto vero che ad una accresciuta rappresentanza femminile nel sistema espositivo non sempre, anzi, quasi mai, corrisponde una altrettanto am-

³ Un'ampia analisi delle trasformazioni che hanno segnato gli svolgimenti della critica istituzionale e il dibattito critico ad essa legato è stata di recente proposta da Stefano Taccone (2022), che ha messo a fuoco anche le complesse relazioni tra critica, istituzione e pensiero femminista attraverso l'analisi delle opere di Mary Kelly e di Mierle Laderman Ukeles. In particolare quest'ultima attraverso il ciclo di performance intitolato *"Un'arte delle cura"* (1973-1974) dedicandosi al lavoro di pulizia degli spazi del museo ha evidenziato il fatto che «istituzioni come il museo aiutano inconsciamente a conservare la categoria di individualità artistica che emblemizza la soggettività borghese (Frazer Ward) attraverso la soppressione della sua dipendenza dai lavori che mantengono il cubo bianco pulito» (Molesworth, 2000, p. 88).

pia, ragionata revisione dei criteri, ancora sostanzialmente patriarcali, sottesi all'acquisizione, all'esposizione, al racconto delle collezioni. Ed è proprio di questa necessaria, mai definitiva, revisione (riattivazione) che ha scritto e discusso con franca intenzione militante e raffinata attrezzatura teorica la storica dell'arte britannica Griselda Pollock.

Una prospettiva militante

Prima ancora che il museo diventasse per Griselda Pollock oggetto specifico di ricerca, dispositivo teorico da smontare e rimontare nelle pagine dense e a tratti persino ostiche del volume *Encounters in the Virtual Feminist Museum* (2007), la questione dell'«Exhibitionary Complex»⁴ (Pollock, 2007, p. 2) e di come esso abbiano tradotto e tramandato una visione patriarcale dell'arte e della storia dell'arte ha attraversato gli studi dell'autrice di *Vision and Difference* (1988) già a partire dagli anni Ottanta. Lo ha fatto in maniera implicita anche nei suoi primi saggi, dove grazie alla fruttuosa collaborazione con la critica d'arte e psicoanalista Rozsika Parker, Griselda Pollock ha impostato i termini della propria lettura femminista dell'arte e della storia dell'arte. Pubblicato nel 1981 per le edizioni Pandora Press, *Old Mistress* è il primo ma già maturo frutto di questa riflessione.

Come si legge nell'introduzione alla sua recente riedizione nella collana *Revelations* di Bloomsbury Academic, il libro, scaturito da un costante confronto – una vera condivisione – tra le due studiose («Il totale – ha scritto Pollock (2022, p. XXXV) – è molto più che la somma di noi due»), appare orientato sin dalla scelta del titolo, un calco, ovviamente impossibile e, per questo, rivelatore, della classica locuzione *Old Masters*, alla «analisi critica delle relazioni tra linguaggio, discorso, ideologia, arte e genere» (Pollock, 2022, p. XXVI). Un progetto ambizioso di cui la studiosa sottolinea, a distanza di quarant'anni, tutta l'attualità: se è vero che molte cose sono cambiate, soprattutto nel riconoscimento pubblico delle artiste, senz'altro più presenti sulla scena espositiva che conta, è anche vero che resta molto da fare rispetto all'uso del linguaggio: definire, com'è accaduto per Artemisia Gentileschi in occasione dell'acquisizione nel 2018 da parte della National Gallery di una sua opera, un'artista *Female Old Master* significa, secondo Pollock, creare, ancora una volta, una sottoca-

⁴ Tony Bennett intitolava così un capitolo del suo *The Bird of the Museum* (1995).

tegoria, più o meno protetta ma comunque parziale, intrinsecamente riduttiva.

Altrettanto problematiche appaiono le scelte di comunicazione: perché le artiste, nelle fortunatamente più numerose retrospettive a loro dedicate, vengono quasi sempre presentate solo con il loro nome di battesimo: Artemisia, Frida, Tamara...? Si tratta di un atteggiamento rivelatore di un'attitudine infantilizzante, frutto di «un inconscio politico» (il riferimento è dichiaratamente a Fredric Jameson) che conferma come venga riservato un trattamento specifico alle artiste, il cui lavoro viene assai di rado analizzato nelle complesse relazioni con i contesti artistici e culturali o valutato per le sue intrinseche qualità formali perché a prevalere è sempre la biografia, meglio se segnata da traumi e sedicenti eccentricità (lo stupro, la malattia, i disordini erotici), sottolineando così ancora una volta una specificità femminile che non tiene conto di quanto il lavoro di ogni artista sia – debba essere – criticamente situato nella storia e nella geografia.

La proposta avanzata in questo volume a quattro mani, concepito nel 1975 e terminato nel 1979, non è quella, troppo sbrigativa, di «aggiungere nomi alla lista», di operare un semplice correttivo cosmetico ad una disciplina, la storia dell'arte, che spesso la Pollock preferisce definire, accentuandone così il carattere istituzionale e pubblico, *Museum Art History*. L'intento, esplicitato nella *Lonely preface* all'edizione 2013 di *Old Mistress*, scritta dopo la prematura scomparsa della Parker avvenuta nel 2010, è di dare più strutturato seguito all'inaugurale riflessione di Linda Nochlin che con il suo provocatorio intervento *Why Have There Been no Great Women Artists?* nel 1971 aveva dato l'avvio ad un dibattito che, tra alterne vicende – il *Gender Backslash* è, lo sappiamo bene, un fenomeno ricorrente e sempre insidioso – non si è per fortuna ancora concluso (in alcuni paesi è, in realtà, appena iniziato).

L'approccio scelto da Parker e Pollock in *Old Mistress* è stato quello di combattere ogni stereotipo femminile, di scongiurare ogni attribuzione essenzialista di qualità o di limiti all'arte delle donne – «la falsa universalizzazione» è peraltro uno dei pilastri su cui si fonda il racconto patriarcale della storia culturale (Pollock, 2003, pp. XXVI-XVII) – e, quindi, di sabotare qualsiasi gerarchia di genere, nella consapevolezza che la disciplina storico-artistica, con le sue prescrizioni e le sue tassonomie, partecipa a pieno titolo a quel processo di attiva differenziazione e ordinamento dei generi che Teresa de Lauretis nel 1987 ha brillantemente definito *technology of gender* (de Lauretis, 1987).

Rispetto alla precoce e coraggiosa presa di posizione di Linda Nochlin, che opportunamente ha ricordato che all'epoca della pubblicazione del suo saggio non si parlava ancora né di Woman's Studies né di Queer Studies, tanto meno di African American Studies o di Post-colonial Studies (Nochlin, 2006, p. 23), la posizione di Parker e Pollock è in qualche modo meno ottimista. Se infatti l'analisi di Nochlin sembrava sottintendere che eliminati i fattori discriminanti (tra questi, l'impossibilità di avere una formazione artistica adeguata a causa della proibizione dello studio del nudo e la collocazione della pittura tra le pratiche "dilettantesche" adeguate alle signore borghesi) sarebbe stato possibile garantire accesso e visibilità all'interno del mondo dell'arte alla donna – alle singole donne: anche Nochlin è contro ogni tentazione essenzialista –, la prospettiva critica che orienta le pagine di *Old Mistress* e che verrà ripresa e strutturata anche nei saggi successivi della Pollock, appare più radicale. Una radicalità, va detto per inciso, che può forse spiegare (ma non giustificare) il silenzio imbarazzante con cui la proposta teorica della studiosa è stata accolta in Italia, dove gli scritti della Pollock vivono una paradossale «condizione di invisibilità» (Cucurullo, 2022, p. 976)⁵.

La riflessione sulla Museum Art History e la critica al modernismo

«Dobbiamo cambiare l'intero apparato»: (Pollock, 2022, p. XXXVIII) la studiosa non ha dubbi, convinta com'è che nel nuovo secolo, nonostante ci siano stati episodi incoraggianti da parte di alcune grandi istituzioni, la cultura patriarcale continui a informare in maniera generalizzata e pervasiva il sistema espositivo, perpetuando una visione sessista del museo che va necessariamente ripensato dalle fondamenta perché

If a child is taken to a museum to learn about either its heritage or what is deemed the cultural heritage of the country in which the child is living and sees only valued representations of work by straight white men, and only encounters representations of women and ethnic or sexual others in roles of servitude domestic, rural or sexual, what sense of its own self does it internalize? (Pollock, 2021, pp. XXXVII-XXXVIII).

⁵ Sintomatica l'assenza di traduzioni italiane dei testi ormai canonici della studiosa, solo in parte compensata dalla loro discussione e analisi nell'ambito del più recente dibattito sugli studi di genere in relazione al patrimonio culturale: cfr. Colella, 2018.

Intervenire in maniera decisa sul sistema dell'arte sembra essere reso ancora più urgente dal fatto che l'esclusione delle donne dai musei non è l'esito di un antiquato retaggio del passato ma il frutto di una prospettiva recente ovvero della storia dell'arte modernista e della narrazione costruita dal museo modernista nel corso del ventesimo secolo. Questa l'opinione che Griselda Pollock matura a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, un decennio segnato dalla militanza della giovane studiosa al fianco di alcuni collettivi di artiste e dall'impegno nell'ambito di gruppi di studio femministi,⁶ ed è una tesi, questa relativa alla intrinseca, costitutiva misoginia del modernismo, che Pollock costantemente riprenderà con sempre più affilati argomenti nel corso della sua lunga attività di ricerca.

Se infatti l'autrice di *Old Mistress* è da sempre interessata a mettere in nuova prospettiva l'intera storia dell'arte (e quindi il museo), decostruendo innanzitutto il metodo formalista e ridando corpo e impura voce all'opera, intesa non come rara espressione del genio ma come prodotto, certo singolare, di stimoli e circostanze plurali e specifici, l'analisi del modernismo non si offre alla studiosa come un'opzione. È, piuttosto, un passaggio obbligato che Pollock ha affrontato in una cornice esplicitamente militante nel saggio *Feminism and Modernism*, edito nel 1987 all'interno del volume collettivo *Framing Feminism* (Parker, Pollock, 1987, pp. 79-122).

Più che in questo lungo contributo, dove il punto focale è costituito dalla relazione che il movimento femminista ha intrattenuto negli anni Settanta con il mondo dell'arte e le sue istituzioni «falocratiche» (viene tra l'altro ricordata la protesta che nel 1970 interessò a causa delle sue scelte maschiliste il Whitney Museum of American Art) è però nel saggio con cui ha contribuito al monumentale volume *Modern Women: Women Artists at The Museum of Modern Art*, edito nel 2010 dal MoMA di New York, che Griselda Pollock fa il punto, se non definitivo certamente decisivo, sul ruolo avuto dal modernismo nell'affermare il privilegio maschile e nella conseguente rimozione della presenza delle artiste.

Il contributo, accessibile liberamente sul sito del museo, ha un titolo secco, *The Missing future: Moma and modern women*, e uno sviluppo lineare, scandito in paragrafi che mettono nitidamente a fuoco la tesi dell'autrice:

⁶ Frutto di questa attività e, più complessivamente, di un ampio lavoro di ricerca e di documentazione, finalizzato a costruire un primo archivio sull'arte e il movimento femminista, è il volume *Framing Feminism* (Parker, Pollock, 1987), ricchissimo di materiali relativi al lavoro espositivo condotto da artiste e curatrici nel mondo anglosassone.

fondato da donne, come ha ricordato tempo fa anche Pomian⁷, sostenuto da un fervore collezionistico di cui ancora una volta le donne, insieme ad alcuni omosessuali, sono state protagoniste, il MoMA in quanto tempio del modernismo ha sistematicamente ignorato le ricerche delle pur numerose e (oggi) riconosciute artiste d'avanguardia. E questo non per un generico riprodursi di tradizionali logiche patriarcali ma perché il modernismo – è quanto sostiene Griselda Pollock insieme ad altre studiose – è decisamente di genere maschile (e di colore bianco).

Quello che la studiosa definisce «il paradosso della scomparsa delle donne moderniste» (Pollock, 2010, p. 34) non trova le sue ragioni nell'estrema selettività che ha improntato la politica di acquisizione del museo: certo, il MoMA fin dalla sua fondazione, avvenuta nel fatidico '29, ha scelto di collezionare soltanto il meglio, ovvero quello che ai suoi formalisti occhi sembrava essere il meglio, ma è veramente credibile che l'eccellenza fosse appannaggio esclusivo degli artisti bianchi? Pollock non ha dubbi: i motivi dell'assenza pressoché totale delle artiste nelle prime decenni di vita del museo vanno cercati altrove, e precisamente nella trama teorica che lega e fonda modernizzazione, modernità e modernismo, in cui a mostrarsi come luminose stelle sono le figure esemplari di uomini (Karl Marx, Arthur Rimbaud, Pablo Picasso, per fare solo qualche esempio) che hanno di fatto favorito l'affermarsi di una visione sostanzialmente maschile di una modernità in cui al flâneur, elegante figura maschile con cui Baudelaire identificava appunto *il pittore della vita moderna*, si contrappone «la donna come prostituta (un oggetto sessuale) o come isterica (silenziosa e/o folle, proprio come le masse infantili)» (Pollock, 2010, p. 37).

Si è così istituita non solo una «grossolana opposizione» ma una vera e propria *moderna* «gerarchia» dei sessi cosicché il femminile non era letto come una delle tante facce della modernità ma come il suo contrario: insomma, per essere «davvero moderni è necessario che ogni traccia di femminilità sia cancellata» in quanto il femminile appariva in irrisolvibile contraddizione con la modernità. Del resto, per come l'ha raccontata nei suoi scritti anche Sigmund Freud, un altro riconosciuto campione del

⁷ Pomian ricostruisce il ruolo delle donne nella fondazione del MoMA e, più complessivamente, nella promozione dell'arte d'avanguardia negli Stati Uniti all'inizio del Novecento nel saggio *Women in the Golden Age of American art collecting* del 2001. In questo contributo, poi raccolto in volume, l'autore sottolinea che «le donne erano meno convenzionali nelle loro scelte, accettavano più rapidamente le nuove tendenze dell'arte ed erano più aperte a una rottura, anche radicale, con la tradizione» (Pomian, 2004, p. 287).

pensiero moderno, l'arte è una faccenda di grandi uomini, e proprio quella che Pollock qui chiama «museological art history», una storia, lo ribadisce, ben lontana dalla neutralità di genere, diventa lo strumento potente di creazione e consolidamento del canone modernista e, quindi, maschile, dove l'unico spazio possibile per la donna è quello di «risorsa per l'arte, una parte del mondo naturale» che diviene materia per l'azione creativa dell'artista (Pollock, 2010, p. 39).

Esercizi di differenza

È all'interno dell'egemonia dei valori "maschili" sancita dal modernismo che si spiega la censura operata, più o meno inconsciamente, dai musei, e in particolar modo dal Modern Art Museum di New York e dal suo potente direttore Alfred H. Barr Jr.⁸, sul lavoro delle artiste d'avanguardia le quali, nonostante gli sforzi inclusivi di Peggy Guggenheim, collezionista e gallerista in quegli anni sicuramente molto influente, non riuscirono a valicare le porte dei musei malgrado le importanti esposizioni a loro dedicate dalla galleria *Art of this Century* che la Guggenheim aveva aperto a New York nel 1942⁹, mostre in cui la scelta delle opere, Griselda Pollock non manca qui di sottolinearlo, era affidata ad un comitato che, fatta eccezione per la gallerista, era composto esclusivamente da uomini. A fronte di un robusto culto dell'artista, una visione eroica del *master* al cui sviluppo contribuì sicuramente Clement Greenberg, la cui riflessione su avanguardia e cultura di massa è peraltro un sottotesto non dichiarato della riflessione sul modernismo qui condotta da Pollock, le artiste si mostrano come figure appena evanescenti, dei fantasmi senza voce e senza ruolo ufficiali, escluse non solo dalle sale espositive ma anche dalle rigide genealogie del modernismo. Pollock sottolinea quanto sia stata in questo senso decisiva l'attività normativa e normalizzante del direttore Barr, che con i suoi celebri diagrammi (uno per tutti, quello riprodotto

⁸ Allievo di Paul J. Sachs ad Harvard, Barr divenne direttore del neonato MoMA a soli 27 anni, proseguendo poi, tra alterne fortune, la sua carriera all'interno del museo fino al 1968. Una esaustiva ricostruzione della biografia di Alfred Barr (1902-1981) e dell'importante ruolo da lui avuto nel determinare le politiche di sviluppo del Moma, è stata proposta da Sybil Gordon Kantor (2010).

⁹ In particolare, nel gennaio del 1943, a pochi mesi quindi dall'apertura, *Art of this Century* propone *Exhibition by 31 Women*. Alla mostra, che vide nel comitato di selezione la presenza di Breton, Duchamp, Max e Jimmy Ernst, Putzel, Thrall Soby e Sweeney insieme alla Guggenheim, Georgia O'Keeffe non volle partecipare in quanto non si riteneva «a woman painter». La vicenda è narrata in Davidson, Rylands, 2004, pp. 291-292.

sulla copertina del catalogo della mostra *Cubism and Abstract Art*, del 1936) volle mettere rigido ordine nell'instabile galassia dell'arte che egli stesso aveva contribuito a definire modernista, un ordine, che era anche una lineare e intransitiva Storia dell'Arte, da cui, inutile dirlo, erano del tutto estromesse le donne.

L'assenza dalla più importante vetrina del modernismo del lavoro delle tante artiste che sappiamo essere state pienamente coinvolte nelle ricerche e nelle idee dell'avanguardia, della quale non costituivano tanto *l'altra metà*, come recitava il titolo di una indimenticata mostra curata da Lea Vergine nel 1981 a Milano, quanto un'attiva componente, una consapevole corrente di pensiero e di azione, ha comportato non soltanto una dolorosa perdita di memoria, cui da qualche anno si tenta di porre rimedio, come peraltro dimostra lo stesso volume *Modern women*, ma, e questo è ancor più grave, ha determinato una irrimediabile *perdita di futuro*, impedendo che il modernismo potesse in presa diretta mostrarsi nella propria complessità e creare così le condizioni per altri sviluppi e diversi percorsi, artistici e critici. Ma come affrontare ora le conseguenze di questa mutilazione, museale e non solo? Griselda Pollock più che una soluzione suggerisce un metodo, anzi, più metodi che, in linea con quanto la studiosa aveva in passato proposto riguardo alla revisione femminista della storia dell'arte, si muove sul crinale, disagiata ma irrinunciabile, della *différance*.

Differencing the canon: questo il progetto teorico con cui Griselda Pollock, rifacendosi appunto alla nozione di *différance* elaborata da Derrida¹⁰, ha messo alla prova la storia nell'arte, facendosi promotrice di «un'iniziativa transdisciplinare» (Pollock, 2003, p. XXXIV) che nel museo, per sua natura «istituzione proteiforme» (Lugli, 1992, p. 25) crocevia di saperi e di sguardi, ha trovato nel nuovo secolo un campo di verifica privilegiato. L'obiettivo è sempre quello di svelare le logiche di potere che si nascondono dietro l'apparente trasparenza del canone, storiografico o espositivo, un insieme di convenzioni in cui si esprime «la potenza dell'egemonia [che] non è pura dominazione e assoluta esclusione» ma persuasione che ci spinge a identificarci con le stesse forme egemoniche (Pollock, 1999, p. 11). Come nella sua storia dell'arte femminista Griselda Pollock

¹⁰ Su questo felice neologismo – *différance*, appunto – con il quale il filosofo francese ha messo a reagire differenza e differimento, scrive Griselda Pollock: «*Différance* non è un concetto che sostituisce la differenza. La definisce, eccedendo e disturbando la "classica economia del linguaggio e della rappresentazione" che è uno strumento di gerarchia e di potere sociale» (Pollock, 1999, p. 30).

si è mossa oltre una statica «visione binaria della differenza di genere» (Pollock, 1999, p. 34) per interpretare il lavoro delle artiste e degli artisti, così nella sua analisi critica delle logiche e delle prescrizioni museali ha scelto di mettere in movimento figure e ordinamenti con l'intenzione non di azzerare ma di liberare significati, di dare voce a ciò che è rimasto soffocato dal racconto dominante.

È quanto accade nella riflessione sul MoMA dove, muovendo da quanto avevano proposto nel saggio *MoMA Ordeal and Triumph on 53rd Street* gli storici dell'arte Carol Duncan e Alan Wallach, i quali avevano letto l'itinerario espositivo della collezione permanente del MoMA come un labirintico percorso di formazione – una sorta di «rituale di trascendenza del maschio» (Duncan, 1982, p. 172) – in cui i mostri da esorcizzare erano le figure femminili, dalle *Demoiselles d'Avignon* di Picasso alle donne di de Kooning, (Duncan, Wallach, 1978), Griselda Pollock si è interrogata sul *deep play* e sull'inconscio del museo. Una strategia di ricerca, d'impegno (*engagement*) e di decostruzione che sta sottesa al volume curato da Pollock con Joyce Zemans nel 2007, *Museum After Modernism*. Una raccolta di scritti in cui centrale è il contributo di Judith Mastai, ricercatrice e museologa scomparsa nel 2001 di cui Griselda Pollock riconosce il ruolo determinante nel porre la questione del valore discorsivo e di negoziazione sociale, oltre che estetica, del museo. Nel saggio con cui apre il volume, Pollock dissoda nuovamente il campo del museo modernista ampliando i confini dell'indagine al progetto, formalista e storico, del *Musée imaginaire* (*museum without walls* nella traduzione inglese) con cui Malraux ha dato forma di «commerciabile merce» al museo (Pollock, 2007, p. 13). Come farà in seguito anche George Didi-Huberman (Didi-Huberman, 2013), autore che peraltro non compare tra le numerose letture della Pollock, la studiosa ricorre in questa occasione all'interpretazione critica offerta da Maurice Merleau-Ponty dell'ambiziosa impresa universalista di Malraux per evidenziarne il carattere astratto, e, soprattutto, la natura disincarnata. Al dichiarato disinteresse per le genealogie e le geografie dell'arte che appartiene al museo di patinata carta realizzato da Malraux, Pollock oppone la prospettiva impegnata e dialogica di Mastai, il suo lavoro situato (una *performance*, in realtà) che ha valorizzato il ruolo del pubblico e ha dato voce alle comunità, rimettendo così in movimento la storia nelle stanze, solo apparentemente senza tempo, del museo. Un progetto innanzitutto etico di riattivazione e di infinita trasformazione – «Il cambiamento non è un interludio ma una condizione del nostro lavoro» ha scritto Mastai (Pollock,

Zemans, 2007, p. XIX) – che guida anche l'invenzione, a lungo ragionata e per alcuni versi irrisolta, del *Virtual Feminist Museum* (VFM).

Il cantiere VFM

Time space and the archive è il sottotitolo con cui Pollock illumina il progetto del suo *Virtual Feminist Museum*, un libro anomalo, (Adrian Rifkin l'ha definito, non senza ragione, «eccessivo»)¹¹ in cui confluiscono in forma paradossalmente spaziale i risultati ed anche i dubbi maturati dall'autrice nel corso di lunghi anni di ricerca femminista sull'arte e sul suo sistema disciplinare ed espositivo, anni durante i quali la studiosa ha voluto ogni volta, lo abbiamo visto, destabilizzare le narrazioni lineari e moltiplicare gli sguardi. Un progetto in cui è stata da subito attiva la lezione, sempre riconosciuta e persino rivendicata, di John Berger, la cui serie televisiva *Ways of seeing* (1972), divenuta anche un libro (Berger, 2022), per la giovane storica dell'arte femminista aveva avuto il valore di una rivelazione e, quindi, di un'indicazione di metodo (Conlin, 2020, p. 142)¹². Radicalmente distante dalla prospettiva unica e, per questo, autoritaria che Kenneth Clark aveva espresso qualche anno prima nel suo personale racconto televisivo dell'arte universale (*Civilisation* era il titolo del programma, anch'esso prodotto dalla BBC), Berger aveva affrontato l'analisi delle immagini dell'arte con strumenti sociologici di (non ortodossa) matrice marxista, sottraendo l'opera dalla sua illusoria posizione di neutralità per riportarla nella rete delle relazioni e degli sguardi che di volta in volta ne attribuiscono o disconoscono il valore. Un'operazione che ha coinvolto anche l'immagine del nudo femminile, in cui Berger ha riconosciuto la riduzione della donna a oggetto, un oggetto nel pieno controllo dello «spettatore-proprietario» che esercita il suo potere proprio attraverso lo sguardo (Berger, 2022, p. 58).

Pollock condivide questa analisi e, soprattutto, riconosce, come si è detto, l'urgenza di ragionare sui diversi punti di vista con cui l'opera (l'immagine) viene vista e, quindi, interpretata. *From where?* è la ricorrente domanda che la studiosa si pone e che diventa ancora più bruciante

¹¹ Così si legge in una breve nota pubblicata nella quarta di copertina di *Encounters in the Virtual Feminist Museum*.

¹² L'analisi di Berger del significato dell'immagine femminile nell'arte e del rapporto tra pittura a olio e pubblicità è l'esplicito riferimento del contributo "What's wrong with 'Images of Women'?" di Griselda Pollock (Parker, Pollock, 1987, pp. 132ss). Cfr. anche quanto la storica dell'arte scrive a proposito della serie *Ways of Seeing* in Pollock, 2021, p. XXXII.

nelle sale del *Virtual Feminist Museum*, che nulla ha a che vedere con le forme, oggi sempre più diffuse, di smaterializzazione digitale del museo. Il Virtuale del VFM dice infatti di un museo che «potrebbe non essere mai attuale» (Pollock, 2007a, p. 9), è un invito a osare prospettive impossibili, gallerie immaginarie in cui non trovano però ospitalità, come accadeva nelle sale di carta di Malraux, capolavori universali, ma immagini eterogenee, irriducibili a qualsiasi tassonomia o canone. Immagini che sono davvero idee, che suggeriscono *teorie* (una parola nella cui etimologia, lo sappiamo, si nasconde la visione), che nel laboratorio di ricerca del VFM sono messe alla prova degli sguardi di Freud e di Warburg. Due nomi che s'incontrano spesso nel discorso della Pollock che qui assumono un ruolo preciso, rappresentando due differenti modelli di un utilizzo eterodosso dell'immagine e dell'opera d'arte. Se Freud, come ci hanno raccontato i suoi allievi, agli oggetti della sua irrinunciabile collezione di antichità attribuiva un valore laicamente liturgico, facendo di essi quasi dei talismani della terapia della parola, oggetti da toccare durante il corso delle sedute analitiche¹³, Warburg dal canto suo nell'atlante visivo dedicato a *Mnemosyne*, (madre, non manca di ricordarci Pollock, delle muse e, quindi, del museo), aveva messo a reagire attraverso le immagini tempi e luoghi distanti, costruendo una topografia di *pathosformeln* frutto di una scienza che, con Giorgio Agamben, la studiosa definisce «senza nome» (Agamben, 2010). Due modalità differenti di pensare o, meglio, di sentire la (reciproca) relazione con le opere d'arte e con le immagini¹⁴ – Griselda Pollock scrive di «meaning and affects» a proposito dei «Warburgian and Freudian museums» (Pollock, 2007a, p. 87) – che la studiosa nelle pagine del suo museo mette a confronto con il pensiero femminista per elaborare «altre visualità e retoriche» (Pollock, 2007a, p. 18) e dare così vita ad altri archivi. Sono quattro le stazioni del VFM: *The afterlife of images: framing fathers; Femininity, modernity and representation; After Auschwitz: femininity and futurity; Time and the mark*. Ciascuna di esse si configura con un'iniziale didascalia, un vero e proprio testo di sezione seguito da una selezione iconografica scandita in sale ogni volta intervallate dalla scrittura critica. In "esposizione" opere ma anche cartoline, documenti, foto-

¹³ La ricca raccolta di antichità di Freud dopo aver occupato lo studio viennese a Bergasse 19 ha accompagnato lo studioso nell'esilio a Londra, nel cui Freud Museum è oggi conservata fatta eccezione per alcuni oggetti che sono stati donati dalla figlia Anna alla casa museo di Vienna. Sul significato della collezione cfr. Zuliani, 2022, pp. 49-58.

¹⁴ *The object's gaze in the Freudian Museum* è il titolo scelto per sintetizzare la relazione di sensoriale «intimità» che legava Freud alla sua collezione.

grafie, immagini tutte livellate dal bianco e nero e da un'impaginazione non gerarchica.

Eterogenee anche le scelte dei temi critici e iconografici del VFM, ad accomunare i quali è l'esigenza di far rientrare il tumulto ed anche il dolore indicibile della storia nel museo, quella stessa storia che Barr aveva estromesso dalle sale del suo MoMA, luminose vetrine – «sepolcri imbiancati» secondo Brian O'Doherty (2012) – di un'arte strappata dal tempo. Quella del genere resta, naturalmente, l'ottica privilegiata: tocca a Georgia o'Keefe testimoniare di una visione del sesso femminile che si fa finalmente attiva così come sono le sintomatiche opere di Charlotte Salomon (*Leben? Oder Theater?*, 1942) e di Bracha Ettinger (*Eurydice*, 1994-6) a dare voce, ora diretta ora differita, al trauma della Shoah.

Frutto asimmetrico di un raffinato esercizio di archeologia del presente, il VFM, che troverà ulteriore espansione, una vera e propria "addizione" spaziale e concettuale, in *After-affects | After-images. Trauma and aesthetic transformation in the Virtual Feminist Museum* (Pollock, 2013), è un dispositivo teorico dai molti accessi che ha l'ambizione, talvolta frustrata, di illuminare il futuro attraverso sguardi inediti e persino incongrui, sempre disallineati e irriverenti alle prescrizioni binarie del genere. Più che un rigido modello da imitare, il VFM è, insomma, una sfida da raccogliere. Anche e soprattutto nella realtà italiana, dove i fatti, spesso neri, della cronaca, le difficili relazioni interpersonali, gli sbilanciati rapporti sociali ed economici, i toni e i silenzi del dibattito pubblico dimostrano quanto ancora sia radicata una visione patriarcale e maschilista della società e, quindi, del museo.

Women up!

E proprio al museo, in quanto agenzia educativa e di ricerca, «zona di contatto» (Clifford, 1993) e laboratorio di democrazia, tocca oggi farsi più decisamente carico di un cambiamento che deve partire dai numeri e dalle idee. È l'obiettivo del progetto *Women up* voluto da Cristiana Collu alla Galleria Nazionale di Arte Moderna, con il quale, a partire dalla constatazione che nel 2020 le opere di artiste rappresentavano appena il 5% della collezione, la Galleria Nazionale ha intrapreso un costante lavoro di incremento delle acquisizioni e delle esposizioni di opere di artiste sottolineando «la centralità dello sguardo delle donne e dell'indagine sul

femminismo» nella politica del museo¹⁵. Un impegno opportunamente sorretto dal lavoro paziente sugli archivi: l'acquisizione e la digitalizzazione da parte della Galleria dell'archivio di Carla Lonzi è, in questo senso, esemplare. L'auspicio è che questa come le tante altre iniziative che vedono in questi ultimi anni protagoniste artiste e curatrici, sempre più presenti anche in Italia grazie alla sensibilità crescente dei musei e delle altre istituzioni dell'arte, non soltanto possa trovare maggiore attenzione da parte del pubblico, ma soprattutto sia da stimolo per una nuova riflessione critica e museologica. Perché moltiplicare gli sguardi e ridiscutere i canoni, nelle aule universitarie come nelle stanze, oggi per fortuna sempre più aperte, dei musei, e dare così voce più intensa a chi, per genere ma anche per cultura classe età, è rimasto finora poco ascoltato, non è un'opzione ma un necessario esercizio civile di intelligenza e di condivisa emancipazione.

¹⁵ Sul progetto *Women up* cfr. <https://artsandculture.google.com/project/women-up>.

Bibliografia

Agamben, G. (2010), *Aby Warburg e la scienza senza nome*, in Id. *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*, Neri Pozza, Vicenza, pp. 127-151.

Ashton, J. C. (a cura di) (2017), *Feminism and Museums. Intervention, Disruption and Change*, vol. 1, Museums, Edinburgh.

Ashton, J. C. (a cura di) (2018), *Feminism and Museums. Intervention, Disruption and Change*, vol. 2, Museums, Edinburgh.

Bennet, T. (1995), *The Birth of the Museum*, Routledge, London.

Clifford, J. (1988), *The Predicament of Culture. Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Harvard University Press, Cambridge/London, trad. it. (1993), *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura e arte nel XX secolo*, Bollati Boringhieri, Torino.

Colella, S. (2018), «Not a mere tangential outbreak»: gender, feminism and cultural heritage, "Il Capitale culturale", n. 18, pp. 251-275.

Conlin, J. (2020), *Lost in Transmission? John Berger and the Origins of Ways of Seeing (1972)*, "History Workshop Journal", 90, 142-163.

Cucurullo, M. (2022), *Griselda Pollock e le narrazioni aperte della storia dell'arte. Incontro, dialogo, differenza / Griselda Pollock and the open narratives of art history. Encounter, dialogue, difference*, "Il capitale culturale", Supplementi 13, pp. 975-986.

Davidson, S., Rylands, P. (a cura di) (2004), *Peggy Guggenheim & Frederik Kiesler. The Story of Art of This Century*, Guggenheim Publications, New York.

Didi-Huberman, G. (2013), *L'Album de l'art à l'époque du Musée imaginaire*, Édition Hazan Musée du Louvre, Paris.

Duncan, C. (1989), *The MoMA's Hot Mamas*, "Art Journal", 48, no. 2, pp. 171-178.

Duncan, C. (1995), *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Routledge, London/New York.

Duncan, C., Wallach, A. (1978), *MoMA Ordeal and Triumph on 53rd Street*, "Studio International", 194, no. 1, pp. 48-57.

Kantor, S. G. (2002), *Alfred H. Barr Jr an the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*, MIT Press, Cambridge (MA)/London, trad. it. (2010), *Le origini del Moma. La felice impresa di Alfred H. Barr, Jr.*, Il Saggiatore, Milano.

Levin, A. K. (a cura di) (2010), *Gender, Sexuality and Museums: a Routledge reader*, Routledge, London/New York.

Lorente, P. (2022), *Critical Museology, Inside and Outside Museums*, Routledge, London/New York.

Lugli, A. (1992), *Museologia*, Jaka Book, Milano.

Molesworth, H. (2000), *House Work and Art Work*, "October", 92, Spring, pp. 71-97.

O'Doherty, B. (2000), *Inside the White Cube. The ideology of the Gallery Space*, University of California Press, Berkeley/London, trad. it. (2012), *Inside the White Cube L'ideologia dello spazio espositivo*, Johan&Levi, Milano.

Parker, R., Pollock, G. (1987), *Framing Feminism. Art and the Women's Movement 1970-1985*, Pandora, London.

Parker, R., Pollock, G. (2021), *Old mistresses. Women, Art and Ideology* (I ed. 1981), Bloomsbury, London/New York/Dublin.

Pollock, G. (1999), *Differencing the canon. Feminist Desire and the Writing of Art's Histories*, Routledge, London/New York.

Pollock, G. (2003), *Vision and Difference* (I ed. 1988), Routledge, London/New York.

Pollock, G. (2007a), *Encounters in the Virtual Feminist Museum*, Routledge, London/New York.

Pollock, G. (2007b), *Un-Framing the Modern: Critical Space/Public Possibility*, in Pollock G., Zemans J. (a cura di) (2007), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, Blackwell, Malden/Oxford/Calton, pp. 1-39.

Pollock, G., Zemans, J. (a cura di) (2007), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, Blackwell, Malden/Oxford/Calton.

Pollock, G. (2013), *After-affects | After-images. Trauma and aesthetic transformation in the Virtual Feminist Museum*, Manchester University Press, Manchester.

Pomian, K. (2003), *Des saintes reliques à l'art moderne. Venezia-Chicago XIII-XX siècle*, Gallimard, Paris, trad. it. (2004), *Dalle sacre reliquie all'arte moderna. Venezia-Chicago dal XIII al XX secolo*, Il Saggiatore, Milano.

Pomian, K. (2020), *Le musée. Une histoire mondiale. I: Du trésor au musée*, Gallimard, Paris, trad. it. (2021), *Il museo. Una storia mondiale I: Dal tesoro al museo*, Einaudi, Torino.

Sanford, K., et al. (a cura di) (2020), *Feminist critique and the Museum. Educating for a Critical Consciousness*, Brill, Leiden/Boston.

Taccone, S. (2022), *La critica istituzionale. Il nome e la cosa*, Ombre Corte, Verona.

Zuliani, S. (2022), *Torna diverso. Una galleria di musei*, Gli Ori, Pistoia.