

Carol Rama e l'animale: divenire donna e femminismo negli anni novanta¹

Carla Subrizi

Sapienza Università di Roma

carlasubrizi@gmail.com

RIASSUNTO: Nel 1996 è la televisione a diffondere la notizia di una malattia che colpisce le mucche, portandole fino alla morte. Questo fatto in pochi giorni conquista un posto centrale nell'informazione. Carol Rama è tuttavia colpita da altri aspetti: la sofferenza e l'agonia dell'animale, le pose che assume, l'ossessività dei movimenti irrefrenabili. L'animale e la donna, la pazzia della mucca e lo stato individuale verso il quale Rama non smette di rivolgersi sembrano congiungersi su una soglia fragile, senza trovare un equilibrio e che resta nella condizione di un'oscillazione identitaria. Il contributo si sofferma sulla presenza dell'animale nell'opera di Carol Rama e soprattutto negli anni novanta, analizzando come la seduzione per la malattia dell'animale riveli lo sguardo di una donna sensibile a molte questioni proprie delle teorie femministe più recenti.

PAROLE CHIAVE: Arte contemporaneo; Abiezione; Animale; Femminismo; Identità; Studi di Genere.

Carol Rama and the Beast: Becoming a Woman and Feminism in the Nineties

ABSTRACT: In 1996, television broadcast the news of a disease that affected cows, and caused their deaths. This fact soon became a central item in the mass media information. Carol Rama, however, is interested by other aspects: the suffering and agony of the animal, the poses it takes, the obsessiveness of its irrepressible movements. The animal and the woman, the madness of the cow and the individual state that Rama continued to address, appear to be joining on a fragile threshold, never finding a balance and remaining in the condition of an identity oscillation. The contribution focuses on the presence of the animal in the work of Carol Rama, and especially in the nineties, analyzing how the lure of the animal's disease reveals the gaze of a woman sensitive to many issues of the most recent feminist theories.

KEYWORDS: Contemporary Art; Abjection; Animal; Feminism; Identity; Gender Studies.

Nelle immagini della mucca pazza c'erano una disperazione, una bellezza, un'angoscia e un erotismo che mi hanno colpita. Ho cominciato da queste morti collettive, da questa visione degli animali che si inclinano insieme, disperatamente, nei fossi o in riva ai fiumi, con gli zoccoli tesi verso l'alto. Ho subito fatto dei disegni, degli acquerelli e li ho buttati su sacchi che avevo fatto intelaiare.

Beccaria, 2017

C'è uno strano paradosso che emerge da queste parole così come dalle immagini di Carol Rama. Durante un'altra intervista da parte di Corrado Levi e Filippo Fossati, aveva anche affermato: «questo dramma che c'è stato sulla mucca pazza, mi ha fatto lavorare in modo straordinario. Anche perché ho talmente interpretato la cosa, intellettualmente per quel poco che potevo, eroticamente per quello che potevo prevedere, che la mucca pazza sono io, e questo mi ha dato una gioia, un godimento straordinario» (cit. in Levi e Fossati, 1996).

L'animale e la donna, la pazzia della mucca e lo stato individuale verso il quale Rama interveniva con l'arte sembrano congiungersi dunque su una soglia fragile, senza trovare un equilibrio e che resta nella condizione di un'oscillazione identi-

Cómo citar este artículo: SUBRIZI, Carla, «Carol Rama e l'animale: divenire donna e femminismo negli anni novanta», *Boletín de Arte-UMA*, n.º 40, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2019, pp. 61-67, ISSN: 0211-8483, e-ISSN: 2695-415X, DOI: <http://dx.doi.org/10.24310/BoLArte.2019.v0i40.5809>

taria che permette di fare qualche riflessione. Inoltre, come si legge dalle parole riportate, sono l'erotismo e il godimento a diventare i punti nodali di un processo di identificazione.

Nel 1996 è la televisione a diffondere la notizia di una malattia che colpisce le mucche, portandole fino alla morte. Si tratta della encefalopatia spongiforme bovina: una malattia degenerativa che colpì i bovini negli anni novanta. Questo fatto che in pochi giorni conquista un posto centrale nell'informazione, inquieta milioni di famiglie e sollecita l'intervento di medici, specialisti di alimentazione, ecoambientalisti. Tuttavia Carol Rama è colpita da altri aspetti: la sofferenza e l'agonia dell'animale, le pose che assume, l'ossessività dei movimenti irrefrenabili. Non la interessano i problemi che legano questa vicenda terribile ai mangimi che provocano la malattia o alle conseguenze che la malattia può avere sull'uomo. Ben presto Rama arriva a identificare i tremori e gli spasimi dell'animale all'organismo umano e la pazzia della mucca a una forma di eccitazione che al contempo è sia sintomo di angoscia che di godimento. La componente erotica di tale stato di pazzia dell'animale diventano per Rama una forte motivazione a riprendere da una parte la pittura (che negli anni sessanta e sessanta era stata piuttosto sostituita da altre pratiche: assemblaggio e scultura), dall'altra alcuni temi che aveva già affrontato negli anni giovanili, negli acquarelli attraversati da corpi e motivi erotici negli anni trenta e quaranta (Subrizi, 2015; Vergine, 1985).

Ma in questa fase matura del suo lavoro, l'animale torna non soltanto ad occupare un ruolo importante. Non voglio soffermarmi tuttavia sull'animale come motivo iconografico ma come componente di un alfabeto di passioni e di umori, di sintomi e di tentativi per dialogare su se stessi.

«La mucca mi piace perché è pazza, allora ha dei gesti erotici da pazza e ha delle assomiglianze con noi straordinarie... almeno con me. [...] Per me questi sono degli autoritratti straordinari, straordinari... non perché siano belli, ma perché l'idea di queste poppe, di questi cazzi di toro... questo vedere a pezzi l'anatomia di tutti quanti, estrema» (Rama cit. in Levi e Fossati, 1997).

Affrontare questa fase del lavoro di Carol Rama potrebbe aprire quindi ad alcune semplificazioni. Tra autoritratto e animale, tra follia e erotismo si possono rintracciare alcuni aspetti che appartengono a temi cari a Rama, intorno ai quali la sua opera si è più volta soffermata.

L'opera di Rama non si esaurisce tuttavia nel tema. È importante dunque ripartire da quanto ha osservato Paul.

B. Preciado in occasione dell'importante mostra di Carol Rama *La passion selon Carol Rama*: «le travail de Carol Rama, comme celui d'Antonin Artaud, de Francis Bacon, de Louise Bourgeois ou de Bruno Gironcoli, n'exprime pas et ne représente pas non plus le corps, il vise à rendre visible la "somathèque" comme appareil biopolitique». E aggiunge «Carol Rama montre que la somathèque, contrairement au corps hypostasié par la modernité, est un système ouvert, un processus, une pratique, une technique sociale et politique connectée aux autres systèmes animaux ou humains, vivant ou morts, organiques ou machiniques» (Preciado, 2015).

Le relazioni tra Rama, Artaud, Bacon, Georges Bataille sono certamente moltissime e tutte permettono di intrecciare la crudeltà e l'erotismo, il trauma e l'ironia, riannodando i termini dell'antica dialettica tra eros e thanatos (Subrizi, 2000).

L'animale era stato presente nelle opere di Rama già in passato. Se dunque si volesse rintracciarlo come un motivo di un vocabolario ricorrente, seppur in forme e modi diversi, a seconda delle fasi sia poetiche che storico-artistiche dell'artista, sarebbe possibile ritrovarlo in molte opere. Sanguisughe, cavalli, cani e lupi, serpenti appaiono nelle opere degli anni trenta e quaranta. In *Eretica* (1944) un animale è sdraiato con le quattro zampe divaricate ai lati del corpo mentre un pene lo penetra. Si tratta sicuramente di un animale ma femmina, dalla lingua rossa che fuoriesce dalla bocca e che ricorda lingue simili che escono dalle bocche di donne e uomini che compaiono nelle opere degli stessi anni e che parlano di una identificazione: l'analogia è tra Rama stessa e l'animale.

In *Proibito* (ancora del 1944) la donna con scarpette nere è nuda e a gambe aperte mentre un cavallo con criniera e coda molto folti (sembra uscito da una fiaba o da un mito del passato) si scatena, con la lingua rossa che esce dal muso, in una specie di danza che porta a scomporre l'andatura o l'equilibrio. Anche qui la possibile identificazione tra donna e animale, tra Rama e animale è presente. Carol Rama diventa un'Arianna moderna, innamorata del Minotauro che ha le sembianze di un animale che ride, si diverte, danza (Sbardella, 2017). Eros e thanatos tornano in questo processo inesauribile di identificazioni identitarie. Anche questo percorso, che nell'opera di Carol Rama ha non pochi agganci, tra figure del mito e loro ritorno, sotto nuove vesti nel Novecento, sarebbe da indagare più nei dettagli. Nel 1966,

in *Le tagliole*, una pelle di animale, una volpe forse, a mo' di pittura sulla tela, coesiste con gli smalti. Nel 1980, nel corso di un primo riavvio di un recupero di motivi presenti nel passato, troviamo ancora in *La macelleria* una donna con la lingua rossa al di fuori della bocca con un coltello in una mano, che tiene con l'altra la testa di un maiale il quale tuttavia non sembra soffrire. L'intera scena, completata da pezzi di carne appesi sul fondo, parla di ebbrezza, animi consapevolmente irriverenti ma non perché trasgrediscono o provocano qualcosa o qualcuno ma perché fanno come vogliono, hanno scelto una strana e coraggiosa libertà di deviare, forse offendere, disinteressarsi della regola.

Il ritorno alla pittura con la forza con la quale Rama perviene a una nuova fase di ricerca in questo campo, si trasforma nella forma, ancor più audace, di ripescare in vecchi motivi ma soprattutto di scegliere le nuove figure di un processo di identificazione: angeli, rane o rospi, mucche o pezzi di mucche, tori. Ma negli anni novanta, quelli dei dipinti intitolati *La mucca pazza*, il corpo dell'animale è visibile solo dai frammenti dislocati nello spazio: mammelle, code, visceri, genitali, zoccoli, diventano, così trattati, il «segno estremo di umanizzazione del ruminante» (Zambianchi, 2002) o, potremmo anche dire, il segno di animalizzazione o imbestialimento dell'umano, forse processo più caro a Rama. Il collage di ritagli di caucciù e di pezzi di camere d'aria di bicicletta (questi ultimi come nelle sculture degli anni settanta) disegnano su sacchi usati per le spedizioni postali brandelli di corpi iriconoscibili. I numeri stampati sui sacchi conferiscono inoltre all'insieme un qualcosa simile al carattere di un inventario: come se i numeri si riferissero ai pezzi di corpi che senza più una provenienza definibile sono contrassegnati da un numero. In realtà Rama credo non volesse attribuire un numero ai vari pezzi assemblati ma l'effetto che si produce nell'accostamento di questi elementi diventa sorprendente.

Cosa è avvenuto dunque in queste opere che mostrano un doppio livello tra realtà e finzione? Il soggetto, sia esso donna, uomo o animale, si ritrova a errare, ad attraversare più strati e fasi di un divenire dell'identità tra identificazioni successive, senza più fare attenzione alle somiglianze, e diventando sempre più estremo il processo che sposta nell'altro: anche animale. Abbandonate le convenzioni e i ruoli, potevano essere messe finalmente a nudo le zone invisibili dell'identità, i conformismi e le conformazioni per andare al di là delle quali il divieto esiste ed è quello che non è possibile

divenire *altro* ovvero non rispettare chi siamo da un punto di vista fisiologico, biologico, classificatorio così come avviene sin dalla nascita. Rama, e per questo credo che non si tratti per l'artista di scelte iconografiche o di temi ricorrenti, ha preso le distanze da queste regole, da queste classificazioni. Per lei identificarsi nell'animale, coesistere con esso, porsi su uno stesso piano, scambiarsi piaceri o tragedie, stati mentali, fino a immaginare relazioni anche di tipo sessuale, è possibile. La sua pittura è tutto quello che ha fatto assumere pertanto forme che da un punto di vista storico artistico sono eccezionali, in quanto si disinteressano di quanto era definito come tendenza del suo tempo e si collocano invece su una linea culturale che soltanto in modo intermittente, tra momenti eclatanti e tante rimozioni, può permettere di ricongiungere Antonin Artaud, Georges Bataille, Francis Bacon, Louise Bourgeois, Nancy Spero o Kiki Smith alla stessa Rama. Il dialogo che queste opere avviano è con il fantasma, con il mostro, con quanto costituisce l'indicibile della storia. L'alterità è anche in questa moltiplicazione e stratificazione dell'azione. Dalle fratture del testo, popolato come in Rama, e come in queste opere su *la mucca pazza*, dalla riduzione in frammenti che l'artista opera, così come avviene per il *soggetto spezzato* di Bataille o per la «sofferenza» di Artaud, si è articolato un processo, una storia di sperimentazioni, attraverso identificazioni successive, per uscire dall'identità conformata e fare esperienza del diverso (Dresse, 2015). Osservando i pezzi di mucca che si vedono in questi quadri, il punto di arrivo è una dimensione sospesa del giudizio, insieme alla grande libertà di aver potuto muovere passioni e immaginazione, fino all'impensabile. Se per Artaud, già dai primi anni trenta, l'idea del doppio o di una alterità indicibile nella quale sprofondare, con il corpo e la voce, fino a fare esperienza della follia, è stato il punto di arrivo di una contraddizione insolubile, tra sapere e non sapere, tra coscienza e inconscio, tra parola e gesto, tra logos e corpo, tra i quali è la crudeltà a costruire connessioni o conflitti, se sempre per Artaud l'abiezione si scopre nel rimosso, nelle lacune della coscienza, nel trauma, per Rama il viaggio identitario parte dall'idea di muoversi nel diverso, nella follia come dolore, nell'umano come nell'animale, nel piacere come nell'eroticismo inteso come fattore energetico e motore dell'immaginazione. Il recupero e la soddisfazione dei sensi, al di là di un teatro della rappresentazione, si realizza dunque per Rama, attraverso la restituzione di fisicità all'immagine, oltre l'astra-

zione della parola. Per Rama non si tratta infatti rappresentare il dolore o l'osceno: nelle sue opere assistiamo infatti alla messa in atto di un processo attraverso il quale è il pensiero del dolore o il pensiero erotizzato a farsi avanti.

Il corpo e il suo doppio, il corpo è sdoppiato: tra umano e animale si perdono quindi i riferimenti identitari biologici e si fa esperienza di una forma di soggettività ibrida, precocemente *queer*. L'identità si confronta anche con il cadavere perché il cadavere abita l'identità di ognuno. Non si tratta semplicemente della *morte* (della *mucca pazza*, ad esempio) ma della sua esperienza, di ciò la nomina e la descrive e che, culturalmente, è arrivato a nutrire immaginari e modo di porsi nei confronti di essa. La morte sarebbe dunque il negativo, l'animale un livello di subalternità rispetto all'umano. Sono proprio questi i piani che Rama fa però saltare, giocando con ironia o fronteggiando con la sfrontatezza, tra molte altre, della figura che si vede in *La macelleria*. Nei quadri di Rama sembra sentire l'odore della putrefazione, l'orrore della decomposizione diventa un gioco d'azzardo, il sapore del sangue e della carne assumono l'aspetto di una farsa che coinvolge colui che guarda quei quadri, invitato a decidere se fare parte di queste antiche-moderne saghe o restarne fuori per sempre. Anche in questo c'è un modo di essere libera di Carol Rama: non impone nulla a chi guarda, lascia prendere le proprie decisioni. I frammenti, le dentiere, i pezzi di corpi bovini parlano di antiche e vecchie rimozioni, ma anche di immaginari che finalmente si aprono per lanciare sulle superfici dipinte quanto doveva essere espulso da tempo ma ancora non lo era stato. In *I poteri dell'orrore* Julia Kristeva aveva già dimostrato che ogni *identità*, sia essa individuale o collettiva, rivela sempre una mancanza (Kristeva, 1980). Fragilità, fobia, borderline indicano che l'identità è non semplicemente in crisi ma che vive costantemente in uno stato di crisi. C'è una separazione originaria, una separazione tuttavia ricomposta continuamente dalle norme sociali e culturali, dai divieti e dalle censure. Ci sono la follia, la malattia, gli stati di disequilibrio fisico e psichico ma questi arrivano ad essere considerati ben presto come i segni di una deviazione, negativamente, dalla quale si deve al più presto fare ritorno, per reinserirsi nella regola, semmai scaricando i poteri di tali stati della mente e della psiche nell'ordine del simbolico che sopraggiunge in aiuto. L'io prova così il ribrezzo dinanzi all'oggetto orrendo che gli è davanti, perché ha schifo di sé. Ma quell'io è scisso, alienato da sé ed avere ribrezzo è un modo

per mantenere la distanza, provare a girarsi altrove per distogliere lo sguardo.

Rama ha invece mantenuto lo sguardo su tali deviazioni, ha fatto divenire il diverso lo stato di alterità nel quale provare a sprofondare, per perdere i propri confini e fare esperienza di altri stati sia mentali che fisici. Per questo la presenza dell'animale nell'opera dell'artista e soprattutto il modo audace con il quale lo ha trattato, restano su un crinale paradossale, che porta la riflessione ancora su un altro livello non solo ermeneutico ma introspettivo.

Abbiamo già detto che con la «mucca pazza» tornano molti dei temi del passato: l'eroticismo, la pazzia, il corpo frammentato, le dentiere, le lingue. Questi elementi costruiscono assemblaggi/teatri ben costruiti, vivaci per i colori in essi presenti, dinamici perché c'è in essi molto movimento e qualcosa è sempre in procinto di accadere o si svolge dinanzi a chi guarda. Chi guarda diviene complice o testimone di un'azione in corso. Arguzia e ironia sono quindi fondamentali poiché contribuiscono a dissacrare, a rendere comico ciò che è serio o talvolta tragico, ciò che sembra ironico e che è invece orribile o difficile da immaginare. Tornano anche come si è visto, il *collage*, la pittura come ulteriori possibili modi per avvicinare il diverso: materiali, forme, colori, motivi, immagini. Il tema della «mucca pazza» si ritrova, nello stesso periodo, in alcuni disegni e dipinti su carta da progetti, nei quali la bestia è spesso vista dal retro. La sagoma della mucca e la coesistenza di altri elementi tra i quali le dentiere, è un ulteriore segno di tale processo di giustapposizione di materiali e immagini eteroclitici, decontestualizzati e ricontestualizzati nei dipinti.

Dentiere e mammelle di mucche rimangono nel repertorio immaginativo dell'artista fino al 2002 anche se accanto ai lavori sulla tela dei sacchi, Carol Rama riprende ad usare un'altra tecnica a lei familiare ovvero l'incisione. Era stato con le acqueforti *Le Parche*, realizzate fra il 1944 e il 1947, che l'artista aveva sperimentato la tecnica a stampa. Anche il tema della «mucca pazza» è così ben presto affrontato con l'incisione. Il segno è ampio e determinato e mammelle, zampe e dentiere, impresse dal torchio su fogli bianchi o già sovrascritti da grafici, continuano a nutrire quel processo di identificazione di cui si è parlato. Oggetti o frammenti di oggetti vecchi e logori possono anche in questo caso intervenire e rendere a più strati la complessa articolazione concettuale (*Mucca pazza* del 2001). In alcuni casi la stes-

sa valvola dello pneumatico può divenire immagine di un capezzolo o di una protuberanza dal significato perlopiù erotico (*Mucca pazza*, 2000; *Esotica*, 2002).

Il livello introspettivo che emerge a questo punto contribuisce nell'osservazione di un altro livello di ricerca.

Carol Rama è stata femminista? È stata sensibile alle questioni legate al genere e alla sessualità così come Judith Butler ha enunciato nel suo libro *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity* (Butler, 1990; 2004) o come il pensiero femminista continuamente torna a indagare con sempre nuove prospettive? Sappiamo che negli anni più radicali del femminismo in Italia, lei non sia stata né avvicinata dalla critica (penso a Carla Lonzi) né che Rama stessa abbia cercato di stabilire con gruppi femministi una relazione. Le sue opere, come molto spesso avviene nell'arte o, anche, nella letteratura, «parlano» tuttavia in modo chiaro. Più che rintracciare temi o iconografie, che peraltro sono presenti in tutta l'opera di Rama, con un ritmo ossessivo, dove l'ossessione è la non rinuncia a confrontarsi con la morale, la norma, il perbenismo borghese, cattolico e conformista, è possibile osservare, nelle sue opere una fenomenologia che porta ad affermare un immaginario differente e un vocabolario di immagini ai confini dell'inimmaginabile. Credo che poche siano le artiste che abbiano usato un tale vocabolario e che, nello stesso tempo, siano state con difficoltà o affatto definite all'interno di un movimento o di una tendenza della storia dell'arte. Quello che appare esplicito, attraverso la sua opera, se non come una sfida (forse Carol Rama era troppo timida per farlo) è stata la capacità di liberarsi da modelli e tendenze, di andare in un certo modo, controcorrente. Quello che accade ad artisti di tale specie, è di non essere riconosciuti in tempo e di lasciare con ciò un vuoto nella storia, che sarebbe stato colmato se contemporaneamente alla nascita delle loro opere ci fossero stati sguardi capaci di cogliere la novità prorompente che manifestavano. Questa novità, torno a ripetere, non era soltanto tematica. Carol Rama è stata eccentrica alla storia dell'arte, alle sistematizzazioni della storia, durante il corso di tutta la sua ricerca, che attraversa una lunga storia italiana dagli trenta sotto il fascismo e fino all'inizio del XXI secolo, dove la politica sceglie anche il sesso per dare segni di forza e potere nell'epoca berlusconiana. Se torniamo alle date e ci accorgiamo che negli anni ottanta e poi nei novanta emerge una letteratura di nuova generazione in seno al femminismo che sposta l'accento del-

la riflessione sul divenire del genere, sulla deriva queer della sessualità, di nevralgica importanza, possiamo affermare che Rama o meglio che le opere di Rama raccontano di erotismi ibridi, di generi indefinibili, di relazioni fuori norma, se per norma consideriamo cosa è possibile e cosa non lo è all'interno delle convenzioni sociali normative ancora forti nella cultura contemporanea.

L'intersezione tra umano e animale, tra donna e animale, tra divenire donna e divenire altro, diventano le costanti di un vocabolario che parla non di corpo ma di come il corpo diviene, diviene fatto culturale.

Rama ha lavorato sulla forma che racchiude il linguaggio, ha lavorato sulla storia delle immagini. Ha aperto un varco sulla superficie del visuale, per sottrarre ad esso l'immagine appartenente al non visibile o al visibile negato. Le sue immagini narrano la ferita, la passione, il dolore, la contenzione ma in maniera più significativa aprono lo sguardo sul dolore della visione menomata, su quel senso di mancanza che si avverte quando si guarda. Cosa non si riesce a vedere? Cosa manca? Rama ha provato a cercare, come lo fa un'artista, tutto questo travalicando i limiti, spostandosi da una tendenza all'altra e mettendo in relazione generi, forme della sessualità, non per generare confusione e quindi l'impossibilità di capire (sarebbe stata troppo postmoderna!) ma per cercare nella giustapposizione l'avvio di un processo: verso il «divenire donna» come forse non è ancora avvenuto (Braidotti, 2003). Rama ha infranto la superficie della rappresentazione e ha rimesso in scena la follia, la sofferenza, il dolore, che a partire dall'animale portano direttamente a propri sentimenti affini. L'affinità con l'animale, che avviene tra l'altro in un'epoca, tra gli anni novanta e i primi del XXI secolo, in cui molti si sono concentrati su tali questioni (Derrida, 2002; Cimatti, 2013) conduce a esiti davvero centrali per la cultura contemporanea. La *crudeltà*, che emerge seppur mascherata da ironia, nelle opere su *la mucca pazza*, non è allora l'atto estremo con cui il gesto aggredisce il mondo. La crudeltà sta invece nelle azioni di mettersi a nudo, di scoprire il proprio dolore, di togliere il segreto dalla sua dimensione privata e attraverso di esse tentare di stabilire una diversa relazione con il mondo.

Rosi Braidotti in *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming* afferma che è l'interazione dinamica di effetti multipli che genera la trasformazione stessa (Braidotti, 2002). Per Braidotti è questa molteplicità, dove umano,

animale, femminile, macchina dialogano fino a confondersi, sviluppare forme nuove di soggettività e a proposito del rapporto con l'animale osserva «La sfida diventa dunque come deterritorializzare o nomadizzare l'interazione uomo-animale. Copre non soltanto ciò che avviene tra Donna-Uomo e animale, ma anche la nozione di animale interiore. È un modo di desacralizzare il concetto di natura umana e la vita che la anima». La biopolitica qui incontra il pensiero femminista della differenza, più radicale degli ultimi decenni: il soggetto ibrido, nomade, in divenire, come dice Braidotti, che parte dal corpo inorganico di Gilles Deleuze, è sia *zoe* che *bios*: «la soggettività nomade, invece, è innamorata di *zoe*», non si oppone ad essa perché natura e intelletto, riescono a coesistere su un piano inedito.

Butler in *Undoing Gender* critica le teorie di Braidotti: riconosce l'importanza del divenire di un soggetto femminile molteplice ma pensa che questo non debba avvenire nella cornice binaria entro cui pensare la differenza sessuale (Butler, 2004). Per Butler «se differenza non vuole significare solo normatività eterosessuale, essa allora deve essere articolata in maniera diversa, in modo da essere concepita come ciò che annienta la coerenza di qualsiasi postulato di identità. Se la nuova politica di genere argomenta contro l'idealizzazione del dismorfismo, lo fa dunque anche contro la supremazia della stessa differenza sessuale? E se le tecnologie del corpo (chirurgiche, ormonali, atletiche) generano nuove forme di genere, si tratta di forme che permettono di abitare il proprio corpo in maniera più completa oppure di un pericoloso annullamento del corpo stesso? È fondamentale mantenere aperte tali questioni in modo da poter lavorare teoricamente e politicamente all'interno di coalizioni più ampie. Le linee che tracciamo invitano a essere attraversate, e questo attraversamento, come ogni soggetto nomade sa, costituisce ciò che siamo». Queste parole, dei primi anni duemila, orientano a proseguire la ricerca femminista, da un punto di vista politico e teorico, in maniera allargata, comprendendo le differenze in una prospettiva che situa il femminile né nel biologico né nell'ideologico ma per nel vasto campo delle trasformazioni sociali delle relazioni di genere.

Negli anni più recenti molti studi si sono concentrati inoltre su questo spostamento: tra quello che si pensa costituisca lo stato ottimale di salute fisica e psichica dell'individuo e la disabilità. Tale forme difforme dell'umano è affrontata considerando stati come la follia, il borderline, e altro. Non è un'analisi che ha per obiettivo quello di circoscrivere e classificare. Al contrario tale analisi vuole utilizzare un punto di partenza concettuale differente e partire dalle marginalità, o in quelle condizioni normalmente definite tali, per da quella prospettiva risalire a una riconsiderazioni di ciò che si definisce convenzionalmente sano, giusto corretto, etc. (McRuer, 2006).

In questo senso, per liberare il campo dalle interpretazioni e per leggere semioticamente gli immaginari di Rama e il suo vocabolario, le figure di animali che compaiono nei suoi dipinti non devono essere letti come metafore o immagini simboliche. Sono immagini di animali con le quali Rama dialoga, con le quali stabilisce un rapporto e estende, in tempi prematuri, addirittura l'idea del corpo femminile a tutte le tipologie di corpi femminili, anche animali quindi, che possono condividere i medesimi stati mentali, fisici, psichici seppur in forme differenti.

In questione, per Rama, come si evince dalle sue opere, è la definizione di «normalità». Eterosessuale, transessuale, le stesse definizioni di uomo o donna appaiono superate. Cosa porta alla deviazione di queste categorie? Cosa le mette in discussione e conseguentemente in crisi?

Deambulare tra generi, concentrarsi sul divenire degli stessi, riconciliare le differenze, fare pratica della deriva che porta a fare esperienza del diverso. Questo Carol Rama ha fatto mettendo nei suoi mondi dipinti donne *appassionate* (Subrizi, 2015), uomini con peni eretti, animali con cui è possibile avere relazioni. Nello scambio non più simbolico tra corpo sessuato, genere e regimi normativi della vita, Carol Rama ha infranto le regole convenzionali, ha aperto gli immaginari, ha realizzato dipinti bellissimi, ha restituito alla pittura un senso quando sembrava fosse superata, ha introdotto la differenza e, soprattutto, ha indicato nella libertà l'antidoto a ogni forma di sopraffazione, coercizione e violenza delle passioni.

Note

1 Este artículo forma parte de la investigación desarrollada en el seno del Proyecto I+D: «Prácticas de la subjetividad en las artes contemporáneas» HAR 2016-075662P, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

Bibliografía

- BECCARIA, Marcella (2017), «Intervista a Carol Rama», in *Flash Art*, n.º 330, dicembre 2016-gennaio 2017. L'intervista risale al mese di ottobre 1998.
- BRAIDOTTI, Rosi (2002), *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*, Politi Press, Cambridge.
- BUTLER, Judith (1990), *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-London.
- (2004), *Undoing Gender*, Routledge, New York-London.
- CIMATTI, Felice (2013), *Filosofia dell'animalità*, Laterza, Roma-Bari.
- DERRIDA, Jacques (2002), *Animal que donc je suis*, Galilée, Paris.
- DRESSE, Anne (2015), «Corps Étrangers», in *La Passion selon Carol Rama*, Paris Musées, Paris, pp. 35-46.
- DRESSEN, Anna, GRANDAS, Teresa et PRECIADO, Paul B. (2015), *La Passion selon Carol Rama*, Paris Musées, Paris.
- KRISTEVA, Julia (1980), *Les pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris.
- LEVI, Corrado e FOSSATI, Filippo (1997), Intervista a Carol Rama, in «Impresa», n.º 4, gennaio. L'intervista risale al 1996.
- (2015), *Intervista a Carol Rama*, edizione integrale in *La Passion selon Carol Rama*, Paris Musées, Paris, pp. 229-237.
- MCRUER, Robert (2006), *Crip Theory. Cultural Signs of Queerness and Disability*, New York University Press, New York.
- MUNDICI, Cristina (1998), *Carol Rama*, Charta, Milano.
- PRECIADO, Paul B. (2015), «Le membre fantôme: Carol Rama et l'histoire de l'art», *La Passion selon Carol Rama*, Paris Musées, Paris, pp. 13-34.
- SBARDELLA, Amaranta (2017), *Il mostro e la fanciulla. Le riscritture di Arianna e del Minotauro nel Novecento*, Quodlibet, Macerata.
- SUBRIZI, Carla (2000), *Il corpo disperso dell'arte*, Lithos, Roma.
- (2012), *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Postmediabooks, Milano.
- (2015), *Carol Rama. Appassionata*, in Museo Nazionale, Rai Radio Tre, 5 dicembre 2015. En: <<http://www.rai.it/dl/portaleRadio/media/ContentItem-0ad6284d-3b82-4242-a3a5-abf3d28f11da.html>>.
- VERGINE, Lea (1985), *Omaggio a Carol Rama*, Gabriele Mazzotta Editore, Milano.
- ZAMBIANCHI, Claudio (2002), *Carol Rama. Opere recenti 2000-2002*, Franco Masoero Edizioni d'Arte, Torino.