

# Mimesis Journal

Scritture della performance

10, 2 | 2021

Scritture della performance 10, n. 2

Saggi

---

## Nemesi performativa

Scritture, corpi e immagini nella ricerca di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache

GIADA CIPOLLONE

p. 41-53

<https://doi.org/10.4000/mimesis.2289>

---

### **Riassunto**

The Lina Mangiacapre and Nemesiache research has to be situated in the geography of feminisms of the Seventies and of those that are more engaged on the side of the practices. Starting from 1970, Mangiacapre begins a path that moves from writing to theater to painting to photography, with the aim at creating a unique feminist art-world. This contribution explores Mangiacapre performative activity (*Cenerella* and *Siamo tutte prigioniere politiche*) and work as a visual artist and photographer, highlighting the hypothesis of performativity, as a creative action of writing and bodies and as a critical discourse of political imagination.

---

### **Testo integrale**

Questo saggio è un prodotto del progetto di ricerca “INCOMMON. In praise of community. Shared creativity in arts and politics in Italy (1959-1979)”. INCOMMON è stato finanziato dall’ European Research Council (ERC) nell’ambito del programma di innovazione e ricerca Horizon 2020 (grant agreement No 678711). Le informazioni e le interpretazioni espone negli articoli pubblicati appartengono agli autori e non riflettono in nessun modo l’opinione ufficiale dell’Unione Europea. Né l’Unione Europea né chi la rappresenta può essere in nessun modo ritenuto responsabile dell’uso dei contenuti delle pubblicazioni.



**Arte-Mondo: il femminismo**

- 1 Nella geografia indisciplinata dei femminismi degli anni Settanta – e di quelli che si pronunciano con più forza dalla parte delle pratiche – si posiziona la ricerca di Lina Mangiacapre e del collettivo delle Nemesiache, da subito in movimento sui bordi delle arti. Il 1970 è l'anno della fondazione del gruppo e della sottoscrizione del manifesto che inizierà però a circolare solo due anni dopo. Il documento, stilato in coincidenza e in una qualche forma di risonanza con quello di Rivolta femminile (il gruppo femminista fondato da Carla Lonzi, Carla Accardi e Elvira Banotti nel 1970), sancisce la comparsa sulla scena pubblica della formazione guidata da Lina Mangiacapre e postula la sua idea estetico-politica. Si evoca il desiderio di un mondo di «infinite, fantastiche, imprevedibili dimensioni»: <sup>1</sup> non finito, perché sconfinante rispetto alle coordinate fisse della cultura patriarcale; fantastico, perché incompreso nelle logiche rappresentative di un'unica realtà data; imprevedibile, perché estraneo all'orizzonte dominante delle attese. Si appronta una prassi di lotta che individua e bersaglia un regime di oppressione, distribuito su tre livelli: l'utopia essenzialista della natura, l'organizzazione del lavoro (produttivo e riproduttivo) e il privilegio maschile della creatività. Con un approccio trasversale, Mangiacapre individua la parentela e la prossimità degli assi di potere, che si allineano su una barriera divisiva, intestata all'assolutismo culturale del maschile: il femminismo è convocato e assunto come la sola possibilità d'assalto, uno stato creativo di rivolta permanente, processo insieme di lotta e di creazione, di saperi e di pratiche.
- 2 È dagli incendi dei libri del Sessantotto, preludio quasi «romantico» <sup>2</sup> all'esperienza più incorporata del femminismo, che Lina Mangiacapre mutua il bisogno di nuove genealogie per il pensiero e le pratiche, sulla via di un sempre più radicale sospetto nei confronti dei modelli standard. I saperi sono soprattutto quelli filosofici, appresi durante gli anni della formazione e ora messi alla prova di una critica feroce e decostruttiva, che smaschera «l'imbroglio del concetto», <sup>3</sup> ordito sulla base di una differenza «naturale» che legittima la violenza istituzionale sui corpi. Le pratiche sono soprattutto quelle artistiche, che derivano da una forma di creatività, misurata nel metro del canone maschile e interdotta al femminile. Violando il paradigma autoritario e normativo che scinde la dimensione del pubblico – spazio attivo della cittadinanza, luogo del lavoro anche artistico, abitato dall'uomo – e quella del privato, spazio passivo e disciplinato della relazionalità e della cura, prescritta per la donna, Mangiacapre contesta il principio della separazione dell'arte, dell'eccezionalità dell'artista, rifiuta il sigillo identificante del nome proprio.
- 3 L'arte non è un campo a parte, un terreno a-politico, praticato da soggettività eccentriche e legittimato da un giudizio critico superiore: eleggendo la posizione di Carla Lonzi, Mangiacapre guarda con circospezione al sistema artistico istituzionale, suddito della cultura conservativa maschile e della sua emanazione politico-economica. Se Lonzi sceglie la via dell'autoesilio dalla scena artistica pubblica – senza però mai interrompere un discorso sull'arte da intendersi come campo dove agire e ripensare la creatività da un punto di vista femminista <sup>4</sup> –, Mangiacapre propende per l'incursione intermittente e disturbante e, parallelamente, per la rivendicazione di spazi di autonomia. L'arte è semplicemente possibilità d'azione, non è un'opera originale da confezionare ma una pratica creativa da abitare: non esiste una separazione, una gerarchia, una soglia che scollega saperi e pratiche, arte e mondo, estetica e politica. Per questo Lina Mangiacapre, insieme alle Nemesiache, è soprattutto, come la definisce Nadia Pizzuti nel documentario a lei dedicato, «artista del femminismo»: con ciò s'intende non un movimento, né la pura lotta ma l'arte-mondo che ricongiunge luoghi della teoria e luoghi della pratica, istanze individuali e rivendicazioni collettive.
- 4 Questa prima esplorazione del lavoro di Lina Mangiacapre e delle Nemesiache dagli anni Settanta metterà a valore l'ipotesi della performatività – introdotta sia come azione creativa e liberatrice della scrittura e del corpo sia come discorso critico di immaginazione politica <sup>5</sup> – come chiave epistemologica che dalla pratica scenica esorbita generativamente e suggestiona l'approccio al cinema, alla fotografia, all'immagine. A partire dalla fine degli anni Settanta è il cinema (e in generale l'immagine) a imporsi nella riflessione di Lina Mangiacapre come il dispositivo in grado



più di ogni altro di produrre immagini sconosciute di sogni e di «un ordine cosmico irriducibile al patriarcato».<sup>6</sup>

- 5 Per l'analisi del lavoro delle Nemesiache si considererà la ancora scarsa ma fondamentale bibliografia disponibile<sup>7</sup> e soprattutto il patrimonio di materiali d'archivio rinvenuti presso la casa di Posillipo di Lina Mangiacapre.<sup>8</sup> La riflessione sul visivo verrà invece accompagnata dal riferimento a *Cinema al femminile*<sup>9</sup> – i due volumi di impianto teorico-saggistico che Mangiacapre dedica al cinema e all'immagine – e discussa/esercitata attraverso l'analisi di una serie di immagini (alcune ancora inedite), concesse e condivise grazie al supporto e all'impegno dagli eredi dell'artista.

## Teatro-performance (1973-79), le drammaturgie e i corpi

- 6 La creatività performativa di Mangiacapre oscilla tra due movimenti: il primo è legato al processo di scrittura, si esprime con le drammaturgie, le sceneggiature e i manifesti, agisce su un piano speculativo, guarda a ritroso per smantellare l'apparato delle narrazioni; il secondo ha a che fare più precisamente con l'azione al presente del corpo, con l'essenza dissipativa del gesto, della danza – come strumenti politici di lotta e di resistenza contro le strutture organizzative e istituzionali – che riducono i margini di autonomia. I movimenti procedono paralleli e convergono nell'idea che il teatro non è un mezzo di espressione, ma una possibilità di liberazione.

Per noi il teatro è una forma di lotta un metodo, non intendiamo più lasciare spazi culturali al maschio per cui ciò che ci viene impedito nella storia di ogni giorno nella nostra realtà concreta viene accettato nel teatro come creazione dell'artista, non possiamo accettare di essere più ricche come personaggi che come realtà sociale e storica, noi intendiamo impossessarci di ogni immagine che ci riguarda non lasceremo più spazi per parlare di noi quindi saremo presenti in ogni struttura e in ogni costruzione culturale che ci riguarda.<sup>10</sup>

- 7 Sul piano drammaturgico e di scrittura, l'attuazione del programma teatrale passa per il tradimento del mito per l'affondo nelle sue smagliature, che trattengono un potenziale cosmico e prelogico poi violentato e manipolato dalla tradizione del concetto e del pensiero patriarcale.<sup>11</sup> Il concetto è, per Mangiacapre, la sintesi simbolica che fagocita l'irrazionale, l'immaginario, che interdice la presa di parola del corpo, sede del viscerale e per lo più associato alla donna, secondo una sequenza che mette in connessione il corpo femminile e il corpo estraneo, mostruoso.<sup>12</sup> La riscrittura del mito, così come della favola – ordini simbolici pre e anti “concettuali” – si propone come un attacco intellettuale all'addomesticazione delle narrazioni tradizionali. Il mito e la favola rielaborati nella scrittura femminista possono ricucire il fantastico con il possibile, il folle con il normale: la ricomposizione dei dualismi non individua un terzo modello “evocativo” da rappresentare ma si concretizza in una possibilità performativa, materiale e praticabile. Il teatro nemesiaco non si riconosce infatti nel regime unico della rappresentazione, non è interessato a ripetere o evocare una realtà che si è svolta altrove, ma intende provare a materializzare quella che viene considerata un'impossibilità del passato e che può trasformarsi in pratica e immaginazione del futuro.

Se nelle varie ideologie non è compresa una parte della realtà, ogni espressione di questa realtà esclusa e soppressa non è rappresentazione, ma preparazione e progettazione, ogni gesto è fatto storico. Il TEATRO non è inteso come rappresentazione o interpretazione di una realtà che si svolge altrove ma concretizzazione e evocazione: come nei rituali magici, l'evocazione della pioggia non è l'interpretazione della pioggia, ma la preparazione all'evento, quindi la pioggia stessa.<sup>13</sup>



8 Il metodo utilizzato è quello della “psicofavola”, forma di autocoscienza del corpo che denuncia la falsità e realizza il diverso, libera il (passato) rimosso e agisce (al presente) l’universo di valori della fantasia e della cosmogonia femminista.<sup>14</sup>

9 Questa doppia tensione – sul passato da riscrivere e ri-attuare e sul presente da sobillare e “fantasticare” – che costella tutto l’attivismo performativo delle Nemesiache si può esemplificare in due lavori, l’opera prima *Cenerella* (1972-75), creata a partire da una drammaturgia originale di Lina Mangiacapre, e *Siamo tutte prigioniere politiche* (1977-79), originata da un’incursione delle Nemesiache nell’ex ospedale psichiatrico del Frullone, trasformata poi in presidio e in azione performativa.

10 *Cenerella*<sup>15</sup> disfa il mito della realizzazione attraverso il matrimonio e istituisce un nuovo femminile, fantasmagorico e indefinitivo. Il testo nasce dal sovvertimento del ricordo fiabesco,<sup>16</sup> dall’irritazione che procura il destino dell’isolamento e del conflitto fra donne: non c’era una volta il destino infelice di Cenerentola, la colpa della bellezza e della bontà, l’invidia tra sorelle. L’incipit del copione di *Cenerella* inneggia alla ribellione alla fiaba.<sup>17</sup> Mangiacapre rifiuta l’inimicizia della sorellanza e reintegra quello che a suo giudizio è il vero potere assente e occulto: quello del padre, del principe, dei fratelli Platone e Aristotele, delle loro voci suadenti, ambigue e autoritarie<sup>18</sup> e dei loro concetti tecnico-scientifici, del parto e del carcere domestico, della colonizzazione amorosa e sessuale. Sono poi introdotti alcuni personaggi-figurazione: Donna Memoria, la dimensione storica e originaria che vigila sulla presa di coscienza; Donna Emancipata, la dimensione futura della rivendicazione, che ambisce all’inclusione nel sistema maschile e non lotta per la sua destituzione; Attannurreta, fata-strega del presente acronico, che professa il desiderio della liberazione e della preveggenza. Con i desideri e le alleanze della lotta, si interfaccia anche il momento performativo di *Cenerella*: la visione dello spettacolo è limitato a sole donne<sup>19</sup> ed è coronata dall’istituzione spontanea di un dibattito, in chiusura. Ricucendo la riscrittura della storia con il presente della spettatorialità, Mangiacapre e le Nemesiache testano una forma di autocoscienza allargata. Proprio nel «passaggio, nel collegamento con le altre» lo spettacolo, e in parte il pensiero teatrale e politico delle Nemesiache, compie un «salto»<sup>20</sup> e inizia a esplorare nuove forme, oltre l’affezione alla drammaturgia, alla storia e alla mediazione, nel contatto con il presente collettivo e del corpo.

11 *Siamo tutte prigioniere politiche* può essere considerato un approdo temporaneo di questo lancio, un’irruzione nel dramma contemporaneo dell’istituzione manicomiale, che rinuncia a una scrittura preventiva per dare spazio a esplosioni di voci, corpi, danze e musica. Si tratta di un esito plurale e composito, che riunisce una serie di esperienze di lotte e teatro condivise con le ricoverate e le operatrici dell’ospedale psichiatrico del Frullone di Napoli, tra il 1977 e il 1979.

*Siamo tutte prigioniere politiche* per la regia di Lina Mangiacapre, era contro tutti i divieti che ci separano da una parte di noi stesse e rappresentava il faticoso e doloroso percorso in autocoscienza per sottrarsi ad ogni contesto in cui c’è repressione e controllo, familiare e sociale. Per sciogliere nodi, liberarsi da imprigionamenti e catene, cercare e trovare un posto in un mondo di universale creatività. La nostra ragione e il nostro inconscio devono riunirsi ed armonizzarsi, altrimenti scoppiano in nevrosi, disagi, malattia e la solita violenza collettiva (delinquenza, guerra, repressione).

*Siamo tutte prigioniere politiche* si collegava infatti anche alle nostre precedenti azioni teatrali portate all’interno dell’Ospedale psichiatrico Frullone di Napoli. In quel periodo era stata combattuta la lotta a favore delle psichiatrizzate del manicomio, che fece seguito all’occupazione al C.A.P.<sup>21</sup>

12 *Siamo tutte prigioniere politiche* è intanto il titolo dello spettacolo che viene messo in scena a Spazio Libero a Napoli nel 1978 per la regia di Lina Mangiacapre. È anche però l’esito di un processo di comunità e liberazione, condotto e partecipato all’interno del Frullone di Napoli: alcuni momenti di danza e manifestazione negli spazi dell’ospedale e al mare della Gajola appaiono come tracce nel film *Follia come poesia – Riprendiamoci il corpo mare* (L. Mangiacapre, 1979). La corrispondenza tra i progetti e



gli eventi è sancita dal solito nesso tra politica e arte, cura e lotta: con le parole di Sylvia Plath che nel film agiscono come «psicofarmaci o poesia»,<sup>22</sup> con il manifesto di Mangiacapre che specifica e rivendica un'altra relazione, quella tra follia e espressività femminile.

Quando hanno finito di bruciare le streghe hanno aperto i manicomi. Quando finirà la guerra tra i sessi bruceremo i manicomi. Ogni nostra espressione è ridotta a follia, malattia, devianza. Ogni nostra rivolta è imprigionata, confinata, bruciata sui roghi di tutte le culture. Fuori e dentro la nostra lotta, la nostra rivolta non può continuare a ignorare le altre prigioniere politiche [...]. Chiudere gli ospedali psichiatrici non ci basta, abbattere le celle di isolamento, distruggere le case di cura, la psichiatrizzazione del territorio, i vampiri delle nostre teste, gli ideologi e i teorici delle nostre nevrosi [...].<sup>23</sup>

- 13 L'allineamento alla posizione basagliana – che non tematizzava solo la necessità politica della chiusura dei manicomi, a partire da un riconoscimento dell'ideologia asilare come inefficace, classista e costringente ma anche la necessità di un'apertura prima scientifica e dopo politica al ripensamento complessivo della cura<sup>24</sup> – viene deviato e immesso nella correlazione più sistematica tra femminile e folle. La follia diventa una chiave di accesso al discorso sul corpo come linguaggio non interpretato e asservito al controllo del mentale. In questo senso, si apparenta con le qualità dell'onirico, del sogno, della danza, della magia, della dissipazione, ingabbiate nelle celle dell'affettivo e represses dall'autorità razionale. La liberazione dei corpi si sprigiona nell'azione performativa, che invade orizzonti artistici, politici ma anche territoriali. C'è infatti un altro aspetto che svincola *Siamo tutte prigioniere politiche* dal codice teatrale ed è la fuga verso spazi non istituiti e deputati. Quelli dell'ospedale psichiatrico, ma soprattutto il paesaggio del mare, che – esattamente come il corpo femminile – è continuamente soggetto a processi di “psichiatrizzazione”, produttività, violenza e estrattivismo.<sup>25</sup> Il mare come il mito, con le sue onde e le sue metamorfosi, diventa uno dei motivi ricorrenti per la riflessione di Mangiacapre e delle Nemesiache, un bacino simbolico dagli argini mobili in cui si possono contaminare pensieri, corpi, scritture e azioni. E poi anche immagini.

## Performatività-fotografia (1977-92) | L'immagine e il collage

- 14 Vive in mezzo al mare una delle comunità, quella delle Sirene, che Mangiacapre riconosce capace di produrre pensieri e idee-forza ascrivibili a una nuova utopia filosofica, la mito-sofia. In alleanza con Cassandra, le Sibille e le Amazzoni contro la violenza maieutica di Socrate – che aiuta a partorire, ma non può partorire, sa di non sapere e di non potere<sup>26</sup> – e quella logica dei “fratellastri” Platone e Aristotele, le Sirene pensano con canti, con i corpi, con i sogni, le profezie, poesie e musiche. Ritornano al mito-sofico, spazio del pensiero corporeo che ricompone l'unità tra notti e giorni, veglia e sonno, vista e cecità: uno spazio violentato dal filo-sofico, pensiero del logos, che inizia a tagliare e sezionare, bruciare un ordine cosmico mitico, intero e irriducibile: la bellezza come forza e rivoluzione è stata scissa dal pensiero, viene asservita e addomesticata dall'ordine, appiattita nella dimensione qualitativa del corpo. La guerra di Troia<sup>27</sup> ha sancito la vittoria del concetto contro il mito, ha marcato una linea di separazione “necrosofica”,<sup>28</sup> tra coloni e cadaveri, scrittura e corpo, maschile e femminile, privilegio e subalternità.
- 15 La nemesi del mito contro il concetto, la nuova filosofia femminista, per Lina Mangiacapre, a partire dalla fine degli anni Settanta,<sup>29</sup> avviene per mano del ricorso figurale dell'androgino e per mezzo del dispositivo tecnico dell'immagine.



L'era della vendetta (Nemesi), delle amazzoni: l'era del ritorno dell'androgino, l'essere intero non separato. Il pensiero androgino, un pensiero in cui il concetto



non sia staccato dall'immagine ma possa attraversare l'intero con l'energia elettrica e chimica [...]. Riappropriarsi del pensiero mitosofico in cui l'immagine-concetto, testa-corpo, emozione-razionalità, pathos-logos siano compresenti. E non sentirsi dire ancora che la lucidità sia anatomizzare e parlare con la mistificazione dell'intero e del fanatismo rigido del razionale scisso. [...] Il pensiero logico è un pensiero basato sulla differenza e distanza totale dal piano fisico, ed è tanto più universale quanto più mancante.<sup>30</sup>

- 16 L'idea androgina si accentra sia sul piano dialettico della mitosofia che su quello politico della lotta femminista: non si tratta tanto della ricomposizione solida di un'unità perduta (tra mito e concetto, logica e corpo) – che guadagni una stabilizzazione paritaria e inclusiva – quanto piuttosto di un assemblaggio liquido, che consenta la «moltiplicazione atomica di frammenti»,<sup>31</sup> di materie, di linguaggi, di possibilità, in fuga dalla nostalgia del modello unico ed essenzialista, del sapere e del genere. L'immagine si offre in questo senso come il suo ideale supporto, un ossimoro che assume ed espone lo scandalo del corpo e la percezione del sommerso, lo porta al primo piano della visibilità senza la mediazione di un altro codice, come quello della scrittura. La sua qualità “elettrica e chimica” scuote la geometria logica e la lucidità del discorso, del testo, della parola, della rappresentazione. L'unica limitazione dell'immagine è il suo trattamento, nel cinema contemporaneo, monopolizzato dello sguardo maschile, anche quando a praticarlo sono le donne:<sup>32</sup> il giudizio di Mangiacapre spettatrice, cineasta, curatrice e critica del cinema liquida buona parte della produzione culturale come circoscritta e inebetita dal racconto o dalla denuncia di «un mondo che si ripete all'infinito nella sua limitante ripetitività chiamata realismo».<sup>33</sup>
- 17 L'invettiva contro la prassi realistica si iscrive in un dominio di pensiero che contesta, in modo più viscerale, la continuità tra il reale e la sua rappresentazione, senza possibilità di mutazione, scempenso, riscrittura e metamorfosi: la superficie dell'immagine è invece porosa, discontinua e disponibile a farsi “androgina” e sconosciuta. Questa proprietà generativa – che Mangiacapre adotta anche nel suo lavoro filmico – si vuole qui testare sulla base della pratica visiva e fotografica dell'artista napoletana, considerata spesso ai margini della sua produzione. L'ipotesi è che nel lavoro figurativo e fotografico Mangiacapre dismetta, in modo radicale, una certa postura di tipo realistico e rappresentazionale e apra alla possibilità di uso immaginifico e “performativo” dell'immagine.
- 18 «A chi le chiedeva “Cosa fai nella vita?” rispondeva “sono pittrice”».<sup>34</sup> L'iniziazione artistica di Mangiacapre avviene sotto il segno della pittura: con lo pseudonimo Málna – nome dell'omonima protagonista del romanzo di Bachmann – esordisce nel 1965 con «tele collegate a poesie»<sup>35</sup> nella mostra “L'orrido vero”, al sottopassaggio di Piazza Plebiscito, a Napoli. L'intenzione figurativa è, fin da questo primo titolo, ostile alla fisionomia del reale e attratta piuttosto dai grovigli delle astrazioni, della memoria, dell'inconscio, dei riti, dei numeri, delle origini.<sup>36</sup> È uno stile che si precisa con l'adesione al movimento del '68 e poi al femminismo: le mostre successive, del 1975 e 1976,<sup>37</sup> risentono della politicizzazione della ricerca di Mangiacapre, che all'indagine concettuale abbina, sovrapponendola, l'istanza della lotta femminista. I corpi femminili, frantumati nelle parti e amalgamati da rovesci confusi di toni e cromie, guadagnano il protagonismo delle opere, lontane tanto dal compiacimento ritrattistico quanto da un afflato puramente estetico di denuncia.<sup>38</sup>
- 19 La distanza dalla norma rappresentativa e la prova inventiva di un'immaginazione politica – non limitata alla rivendicazione di una visibilità, di una “rappresentanza”, per il corpo della donna – si radicalizzano in una certa produzione fotografica dell'artista napoletana. Il riferimento è alla serie delle *Cornucopie*, prodotte e realizzate tra il 1977 e il 1996 in formato cartolina e poi utilizzate per l'omonima collana delle edizioni “MinimaManifesta” (1992-1996), diretta e presieduta dalla stessa Mangiacapre con le Nemesiache. Si tratta di collage fotografici che assemblano immagini di donne, di sovente autoritratti fotografici della stessa Mangiacapre, con disegni più o meno stilizzati della “cornucopia”, simbolo dell'abbondanza e della fertilità nella mitologia



classica. La presenza dei corni scontorna le corporeità, sostituendosi spesso agli elementi più sessualizzati del femminile. L'etichetta "Cornucopia", appiccicata sul collage, titola l'immagine risultante suggellando l'ironica e fatale corrispondenza tra la donna e la natura fruttifera.

20 Questo tipo di operazione si può leggere nel solco della creatività femminista, che soprattutto negli anni Settanta guarda al progetto fotografico come a un campo di azione orizzontale, meno investito dall'ossessione estetica dell'arte e più disponibile a farsi usare come pratica. L'azione fotografica ragiona, in particolare, su quella che considero come una strategia della performatività, che consente a un primo livello di sovvertire simbolicamente i ruoli e modelli normativi della rappresentazione e a un secondo, più risolutivo, smaltire lo stesso primato rappresentativo per attivare un ragionamento sul performativo come chiave di mobilitazione e critica dei regimi sociali e materiali. «La decostruzione dello stereotipo attraverso strategie di appropriazione, parodia, rovesciamento e *detournement* ha avuto un ruolo particolarmente cruciale nelle pratiche artistiche femministe»:39 sono molte infatti le opere, soprattutto fotografiche,40 che insistono sulla performatività dei ruoli, sulla loro retorica cosmetica – repertoriata dal maschile – che una volta indossata e sovraesposta opera in modo critico e dissidente dentro il regime della visibilità. Il gesto fotografico è in un primo caso un dispositivo di supporto, che raccoglie e prende nota del processo performativo che conduce all'immagine e che si consuma nella cornice del profilmico.

21 Nell'idea del collage, invece, la performatività investe anche il campo del linguaggio, della messa in forma, che non si accontenta di testimoniare una pratica. Il collage fotografico si configura infatti non come il deposito testimoniante di un processo performativo, ma come gesto performativo esso stesso: è un linguaggio che respinge l'essenza originale dell'oggetto-opera e infierisce sull'idea definitiva dell'immagine, con continue sospensioni e variazioni di senso. Un esercizio di s-composizione e taglio, considerato minore, privato, domestico, economico, che non occulta l'ineludibile distanza tra l'immagine e l'evento41 ma anzi la abita come spazio sempre temporaneo di ri-significazione.42

22 Una pratica, dunque, non solo performativa ma anche "androgina", nei termini teorici di Mangiacapre: un disorientamento della tecnologia fotografica che permette di non immobilizzare ma muoversi sulla superficie dell'immagine, laddove i corpi possono agire, mutare e materializzare nuove forme. Contro la verità, l'unicità, l'eccellenza dell'autore, dell'arte e di una fotografia, tipicamente straight,43 il collage fotografico prefigura un'apertura queer all'uso improprio e libero della creatività.44

To make things queer is certainly to disturb the order of things. As I have suggested, the effects of such a disturbance are uneven, precisely given that the world is already organized around certain forms of living—certain times, spaces, and directions. I have shown how the reproduction of things—of what is "before us"—is about what is assumed to be reachable at home, about what is gathered around as objects that can extend our reach.45

---

## Note

1 Cfr. Le Nemesiache, *Manifesto delle Nemesiache*, archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

2 Cfr. "Intervista a Lina Mangiacapre", a cura di Nadia Nappo, per il progetto *Napoli frontale*, 1998.

3 La dichiarazione di Lina Mangiacapre è tratta dal film *Lina Mangiacapre. Artista del femminismo*, regia di Nadia Pizzuti, 2015.

4 Cfr. Giovanna Zapperi, *Carla Lonzi. Un'arte della vita*, DeriveApprodi, Roma 2017.

5 La performatività è qui assunta come ipotesi estetico-politica che mette in fuga dall'idea rappresentativa come funzione epistemologica che stabilizza in senso normativo il rapporto tra il mondo e il linguaggio e riproduce un ordine già dato, nel solco di quella critica al modello della rappresentazione già avanzata da Artaud e poi formulata filosoficamente da Foucault (1966,



1969, 1972) e Deleuze (1968). Sarà poi l'intersezione del pensiero sulla performance con quello prodotto nell'ambito dei saperi femministi e queer (Butler, Sedgwick, Barad) a problematizzare e specificare lo statuto del performativo come spazio e possibilità di relazione tra politica e performance, nei nodi del genere, del sesso, della razza e non solo. Un'apertura già immaginata da Schechner (1968), poi approfondita dagli studi di ambito performativo (Phelan, Dolan, Schneider, Taylor).

6 Carolina Topini, *Il cinema sarà la nostra vendetta. La politica femminista di Lina Mangiacapre*, «DWF. Stelle senza cielo. Note per il cinema», 4 (2019), p. 16.

7 Silvana Campese, *La Nemesi di Medea. Una storia femminista lunga mezzo secolo*, L'inedito letterario, Pineto (TE) 2019; Marco Calogero Battaglia, *Il primo teatro femminista d'Italia. Lina Mangiacapre (1973-1984)*, tesi di master, Università della Svizzera Italiana, Facoltà di Scienze della comunicazione, a.a. 2018-2019; Lucia Di Girolamo, *L'origine imprevedibile e la nemesi del tempo*, «arabeschi», galleria "Sperimentali. Cinema videoarte e nuovi media", 16 (2020); Carolina Topini, *Il cinema sarà la nostra vendetta*, cit.

8 L'esplorazione dell'archivio, guidata da Tonia Illiano e Martino Mangiacapre (che ringrazio), si è svolta nell'ottobre 2020 ed è stata supportata dal progetto INCOMMON, che provvederà tra l'altro a digitalizzare parzialmente il materiale archivistico, relativo all'attività performativa svolta nel periodo 1970-1979.

9 Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile*, Mastrogiacomo, Padova 1980, vol. I; Ead., *Cinema al femminile 2. 1980-1990*, Minimanifesta, Napoli 1994, vol. II.

10 Le Nemesiache, *Sul teatro, 5-6 maggio 1973*, ciclostile, archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

11 Cfr. Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile 2*, p. 3.

12 Cfr. Rosi Braidotti, *Madri mostri e macchine*, Manifesto libri, Roma 2005 (1994).

13 Le Nemesiache, documento dattiloscritto senza titolo, s.d., archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

14 La psicofavola è «la realizzazione storica che denuncia la falsità della riduzione dell'ideologia patriarcale [...] e realizza il diverso. La psicofavola fa emergere dal presente il passato, rivendica la realtà amputata e pone la dimensione cosmica come proposta di un altro universo di valori», *ibid.*

15 Si vedano l'introduzione e la trascrizione del copione, a cura di Marco Calogero Battaglia, in questo numero.

16 «Il mio testo teatrale è nato dal ricordo della favola "La Cenerella" che mi raccontava mia zia secondo la tradizione orale tramandata da donne, ma che ribaltavo perché non mi sembrava accettabile che la causa dell'oppressione di Cenerella fossero le altre donne». L. Mangiacapre, *Cinema al femminile*, vol I, cit., p. 43.

17 Il copione prevede all'inizio una voce fuori campo che recita il classico «C'era un volta»: a quelle parole, reagiscono le Nemesiache, pronte a raccontare una nuova verità. Cfr. L. Mangiacapre, *Cenerella*, in questo numero.

18 Così le definisce Mangiacapre nel testo, *ibid.*

19 Cfr. L. Mangiacapre-Le Nemesiache, *Invito alla Cenerella*, ciclostile, 1975, archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

20 L. Mangiacapre-Le Nemesiache, *L'esperienza della Cenerella*, foglio dattiloscritto, 1 aprile 1973, archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

21 Silvana Campese, *La nemesi di Medea*, cit., p. 106

22 Adele Cambria su *Follia come poesia*, ritaglio di giornale, s.d., archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

23 Le Nemesiache e il Gruppo Donne del Frullone, *Prigioniere politiche, della nostra follia non più malattia ma rivolta*, «Lotta Continua», 1978.

24 Cfr. F. Basaglia e F. Basaglia Ongaro (a cura di), Introduzione a *Morire di classe. La condizione manicomiale fotografata da Carla Cerati e Gianni Berengo Gardin*, ristampa anastatica del 1969 pubblicata in «Sconfinamenti», n. 14, Editore Duemilauno Agenzia Sociale, 2008.

25 «Città/donna, donna/evoluzione, particolare (territoriale)/universale sono questi i binomi che potrebbero precisare le caratteristiche delle scelte di Lina: la città e il femminile, come principi di una nuova era creativa e politica, si sovrappongono. Tuttavia, questa è il risultato di un'altra sovrapposizione più drammatica: la violenza storica subita dalle donne le accomuna al loro devastato territorio. Dalla ferita deve scaturire una rigenerazione, una moderna origine». L. Di Girolamo, *L'origine imprevedibile e la nemesi del tempo*, cit.

26 Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile 2*, cit., p. 1.

27 «La guerra di Troia è il luogo fisico dove si rappresenta la battaglia di pensieri e idee-forza che si scontrano [...]. Il ritorno da Troia è per tutti gli scampati un lungo viaggio di





attraversamento e superamento della memoria del mito, per arrivare al concetto», *ibid.*

28 *Ibid.*

29 È il periodo in cui Mangiacapre riduce l'attività teatrale per dedicarsi al cinema, alla scrittura letteraria, saggistica e poetica e all'attività editoriale. Nel 1974 Mangiacapre debutta alla regia con la trasposizione filmica di *Cenerella*. Al cinema dedica buona parte della seconda metà degli anni Settanta: nel 1976 fonda e dirige la Rassegna di cinema femminista di Sorrento. Negli anni Novanta si dedica poi alla scrittura saggistica e letteraria e all'attività editoriale. Cfr. Francesco Ruotolo (a cura di), *Lina Mangiacapre. Biografia di un pensiero*, <[http://www.lenemesiache.it/malina\\_biografia.php](http://www.lenemesiache.it/malina_biografia.php)> (ultima consultazione 28/09/21).

30 *Ivi*, p. 5.

31 Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile 2*, cit., p. 3.

32 «Esiste un cinema delle donne che è fatto da donne ma ripete una serie di schemi e comportamenti esistenti nel cinema maschile, senza porsi il problema di decodificare, denunciare tutta la falsificazione dell'immagine della donna: un cinema che continua a vedere in termini unici di una femminilità biologica definita». Lina Mangiacapre, *Cinema al femminile*, vol. I, p. 3.

33 *Ivi*, p. 4.

34 Francesco Ruotolo (a cura di), *Lina Mangiacapre. Biografia di un pensiero*, cit.

35 Foglio dattiloscritto "Nemesi – Malina – Lina Mangiacapre", s.d., archivio privato Lina Mangiacapre-le Nemesiache, Napoli.

36 *Ibid.*

37 *Ibid.*

38 Sulla produzione artistico-visiva di Mangiacapre si veda: Associazione Le tre ghinee/Nemesiache (a cura di), *Lina Mangiacapre. Dipingere la poesia*, Altrastampa, Napoli 2004.

39 Alessandra Gribaldo e Giovanna Zapperi, *Lo schermo del potere. Femminismo e regime della visibilità*, Ombre corte, Verona 2012, p. 105.

40 Ci si riferisce in particolare modo al lavoro di Marcella Campagnano, Tomaso Binga, Francesca Woodman, Cindy Sherman, Cloti Ricciardi tra le altre. Si veda: Cristina Casero (a cura di), *Fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2021 e Raffaella Perna, *Arte, fotografia e femminismo nell'Italia degli anni Settanta*, Postmedia, Milano 2013.

41 «It is a mode of representation and thus can never elide the distance between image and event». Stella Bruzzi, *New Documentary*, Taylor and Francis, Edizione del Kindle, p. 217.

42 Storicamente, l'invenzione della tecnica collage si fa risalire a inizio Novecento quando viene sperimentata a più livelli da futuristi, surrealisti, cubisti. Negli anni Settanta e, soprattutto, nell'arte femminista in Italia, il collage viene riutilizzato come tecnica in grado di sovvertire e modificare gli indici di rappresentazione. In generale sulla pratica del collage si veda: Matteo Bianchi, Veronique Mauron, *Collage. Una poetica del frammento*, Pagine d'arte, Aprica 2010.

43 Con un gioco di parole, il termine *straight* è adottato sia in riferimento al genere canonico della *straight photography* sia come termine antinomico di queer. Cfr. Christoph Ribbat, *Queer and straight photography*, «American Studies», 46, 1 (2001), pp. 27-39.

44 «[...] definirei la stessa pratica del collage come una pratica queer - laddove "queer" non è riferito al contenuto tematico di un'opera, ma alla metodologia che ne determina la forma. Il collage consiste nel fare un uso improprio di una serie di oggetti, rivelandone le molteplici potenzialità. Creando un cortocircuito nel modo in cui vediamo solitamente le cose, il collage coinvolge sia chi lo fa sia chi lo vede in un flusso di costruzioni di senso libere, che non torna mai ad appiattirsi nella griglia di un'interpretazione univoca, ma può sempre essere rilanciato». Est Coulon, *Cadavere squisito. Strategie di scomposizione e ricomposizione oltre il regime rappresentativo*, tesi di laurea, Università IUAV di Venezia, Teatro e Arti performative, a.a. 2019-2020, p. 29.

45 Sara Ahmed, *Queer Phenomenology*, Duke University Press, Edizione del Kindle, p. 133.

---

## Per citare questo articolo

### Riferimento cartaceo

Giada Cipollone, «Nemesi performativa», *Mimesis Journal*, 10, 2 | -1, 41-53.

### Riferimento elettronico

Giada Cipollone, «Nemesi performativa», *Mimesis Journal* [Online], 10, 2 | 2021, Messo online il 01 décembre 2021, consultato il 29 avril 2022. URL:

<http://journals.openedition.org/mimesis/2289>; DOI: <https://doi.org/10.4000/mimesis.2289>



---

## ***Autore***

**Giada Cipollone**

---

## ***Diritti d'autore***



Mimesis Journal è distribuito con Licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale.

