

L' "OLTREDONNA"



Indice

1. PREMESSA

2. RAPPORTO TRA MONDO FEMMINILE E SCIENZA

La scienza esplora le differenze tra uomo e donna

- le differenze strutturali, l'uso degli emisferi e le ripercussioni sulla vita di tutti i giorni:
 - 2.1 Questione di materia;
 - 2.2 Usi differenti degli emisferi;
 - 2.3 le capacità spaziali nel campo dell'istruzione;

Siamo vittime della nostra biologia?

- Come influisce l'opinione comune:
 - 2.4 Come descriveresti ciascuna di queste materie ;
 - L'importanza dell'uguaglianza sociale contraddice le teorie biologiche ed evuzionistiche;
 - 2.5 Eppure...L'importanza dell'uguaglianza;

Le donne nella scienza del '900

- Le donne non capiscono la scienza: è la predisposizione del cervello o la cultura scientifica spesso ingiusta verso le donne? Presentazione di scienziate tanto brillanti quanto destinate all'ingiustizia
 - 2.6 I contributi alla fisica: Lise Meitner e la fissione nucleare;
 - 2.7 Le signore delle stelle: C.Payne Gaposchkin e la composizione dell'Universo; Henrietta Swan Leavitt e le Cefeidi; Jocelyn Bell Burnell e le pulsar;

La donna e la psicanalisi

- 2.8 Freud e l'interesse per l'enigma donna.

3. DONNE IN MOVIMENTO

La donna nella filosofia

- Hanna Harendt e la sua indagine sui totalitarismi;

La donna nella storia

- Dolores Ibarruri : la "Pasionaria".

4. LA VISIONE NELL'ARTE E NELLA LETTERATURA DELLA DONNA

La donna nella letteratura

- 4.1 Saba: la donna tra amore e tormento,"A mia moglie";
- 4.2 Virginia Woolf, una voce femminista;

La donna nell'arte

- 4.3 Le donne di Klimt;
- 4.4 La forte personalità della pittrice messicana

Frida Kahlo.

PREMESSA

Abbiamo spesso sentito parlare quest'anno, durante il percorso scolastico, di "oltreuomo". Non voglio insinuare che sia implicita una preferenza sessuale per questa simbolica figura, sarebbe solo una forzatura. Certo è che non sarebbe facile immaginare un Claudio Cantelmo in versione femminile o la grande intuizione di Nietzsche identificata in una donna. E' un dato di fatto che la donna, ancora nel Novecento, un secolo di grandi innovazioni, non riesca a conquistare un ruolo da protagonista. E, se lo fa, si guardi bene la firma: deve essere quella di una mano del "gentil sesso". Il fatto è che la donna è in questo secolo ancora poco studiata e, di conseguenza, poco capita. La sua sensibilità viene confusa con fragilità, lo zelo con fissazione, il dialogo con la chiacchiera, la femminilità con civetteria, a volte, la spensieratezza con stupidità.

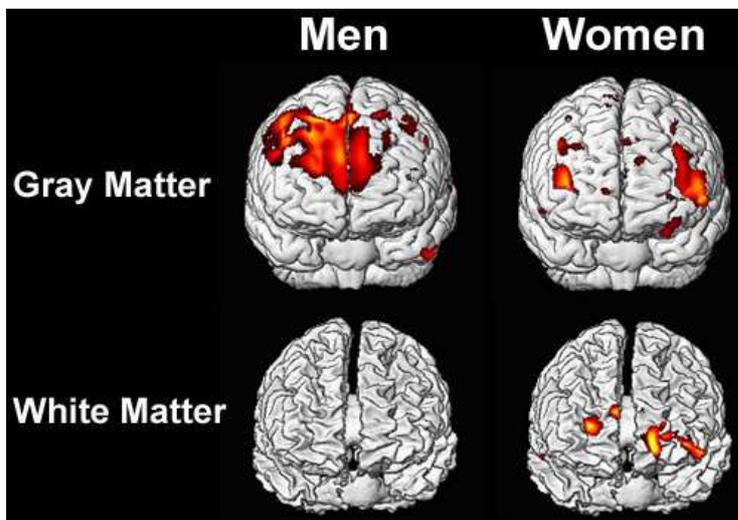
E allora la donna è un creatura fisicamente e spiritualmente debole o forte? Intelligente quanto l'uomo? Capace di scelte autonome o bisognosa del costante appoggio maschile? Angelo spiritualizzato o demoniaca tentatrice? Naturalmente portata a realizzarsi solo nel ruolo privato di moglie e madre (in alternativa, in quello di "sposa di Cristo"), o capace di dare un contributo fondamentale anche nel pubblico, all'economia, alla cultura, alle scienze, all'arte della società in cui vive? Sono domande alle quali ogni epoca storica e ogni cultura hanno risposto in modo abbastanza simile, quasi sempre sfavorevole alle donne.

Il mio non vuole essere un trattato femminista o di denuncia per la piegata condizione femminile.

La questione da cui mi sono mossa è che - comunque le si definisca - le donne nella società borghese sono state via via sempre meno oggetti passivi di una rappresentazione e di un'interpretazione fornita dagli uomini.

Tra la fine dell'Ottocento e il Novecento le donne hanno cominciato infatti a proporre attivamente una propria rappresentazione e una propria interpretazione di se stesse e dei loro ruoli, solitamente più problematiche, spesso decisamente in contrasto con le rappresentazioni e le interpretazioni maschili dell'universo femminile.

Ecco perché, partendo da una base prettamente scientifica, nel mio percorso ho voluto illustrare alcune tra le più emblematiche visioni maschili della figura femminile accostandole a qualche (forse troppo poche) grande Donna che merita in particolar modo, a mio avviso, di essere ricordata.



2 LE DIFFERENZE STRUTTURALI TRA UOMO E DONNA

2.1 QUESTIONE DI MATERIA

Il punto di partenza per capire cosa rende diversi uomo e donna è il **cervello**: esso infatti a seconda del sesso reagisce diversamente agli stimoli esterni e presenta una struttura differente.

Il cervello umano è composto da due tessuti: la materia grigia e la materia bianca. La materia grigia è composta dai corpi cellulari dei neuroni, è adoperata per le attività di pensiero e di calcolo. La materia bianca invece è composta da assoni rivestiti di mielina e, anche se a lungo considerata passiva, controlla i segnali condivisi fra i neuroni, coordinando il lavoro delle diverse aree cerebrali.

Il cervello maschile ha mediamente più materia grigia, mentre quello femminile ha più materia bianca. Grazie alle moderne tecniche di risonanza magnetica nucleare è emerso che, a parità di QI, gli uomini hanno un volume di materia grigia 6,5 volte maggiore delle donne, mentre le donne hanno un volume di massa bianca 10 volte più grande degli uomini.

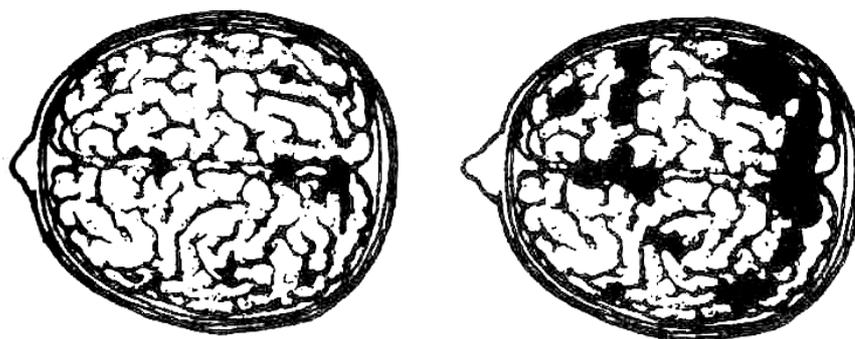
Inoltre le donne hanno l'84% della massa grigia e l'86% della massa bianca stipate nei lobi frontali. Invece negli uomini i lobi frontali contengono rispettivamente il 45% e lo 0% di esse, che per il resto sono distribuite per tutto il cervello.

2.2 USI DIFFERENTI DEGLI EMISFERI

Le donne hanno fama di essere grandi parlatrici. Nelle immagini che seguono si intuisce il perché. Sono donne le classiche “suocere”, come pure le comari e si dice che il gossip sia femmina. Come sa bene chi ha due figli di sesso differente, solitamente le bambine iniziano a parlare prima degli maschietti e il loro linguaggio è molto più comprensibile. Questa “tendenza alle chiacchiere” è dovuta al fatto che nelle donne il linguaggio è controllato da due aree specifiche, una più grande situata nella parte anteriore dell'emisfero sinistro e una più piccola nella medesima porzione dell'emisfero destro.

Ci sono quindi **due centri linguistici supportati da una grande quantità di materia bianca**.

Alla donne risulta più facile la comunicazione perché hanno la capacità di elaborare insieme informazioni provenienti dai diversi centri cerebrali. Ciò consente alle ragazze di imparare più velocemente e facilmente le lingue straniere, di possedere migliori abilità nella grammatica e nelle materie umanistiche in genere.



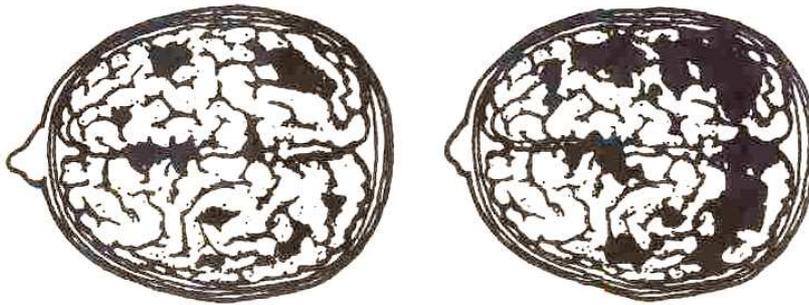
Femmina

Maschio

Le aree del cervello usate per la fonazione e il linguaggio. Le zone in nero evidenziano i centri delle attività cerebrali. Fonte: Institute of Psychiatry, Londra 2001

Quando si parla di **percezione spaziale**, però, gli uomini primeggiano rispetto alle donne. La percezione spaziale è la capacità di immaginare la forma, le dimensioni, le coordinate, le proporzioni, il movimento e la geografia degli oggetti, nonché di immaginare degli oggetti in prospettiva tridimensionale. Osservando l'immagine si intuisce facilmente il motivo di queste abilità.

I maschi possiedono infatti una **funzione cerebrale specifica**, localizzata in almeno quattro punti della parte anteriore dell'emisfero destro e in zone più limitate del sinistro. Ecco perchè gli uomini prediligono attività come la matematica, in cui è sufficiente che funzioni bene un singolo centro situato nella massa grigia. Questa "tendenza alle chiacchiere" è dovuta al fatto che nelle donne il linguaggio è controllato da due aree specifiche, una più grande situata nella parte anteriore dell'emisfero sinistro e una più piccola nella medesima porzione dell'emisfero destro.



Maschio

Femmina

Localizzazione della capacità spaziale. Le zone in nero evidenziano i centri delle attività cerebrali. Fonte:

Ci sono quindi **due centri linguistici supportati da una grande quantità di materia bianca**. Alle donne risulta più facile la comunicazione perché hanno la capacità di elaborare insieme informazioni provenienti dai diversi centri cerebrali. Ciò consente alle ragazze di imparare più velocemente e facilmente le lingue straniere, di possedere migliori abilità nella grammatica e nelle materie umanistiche in genere.

Quando si parla di **percezione spaziale**, però, gli uomini primeggiano rispetto alle donne. La percezione spaziale è la capacità di immaginare la forma, le dimensioni, le coordinate, le proporzioni, il movimento e la geografia degli oggetti, nonché di immaginare degli oggetti in prospettiva tridimensionale. Osservando l'immagine si intuisce facilmente il motivo di queste abilità.

I maschi possiedono infatti una **funzione cerebrale specifica**, localizzata in almeno quattro punti della parte anteriore dell'emisfero destro e in zone più limitate del sinistro. Ecco perchè gli uomini prediligono attività come la matematica, in cui è sufficiente che funzioni bene un singolo centro situato nella massa grigia. Le donne quindi non possiedono capacità spaziali sviluppate tanto quanto quelle della controparte maschile, e per questo vengono spesso criticate e rese **oggetto di derisione**.

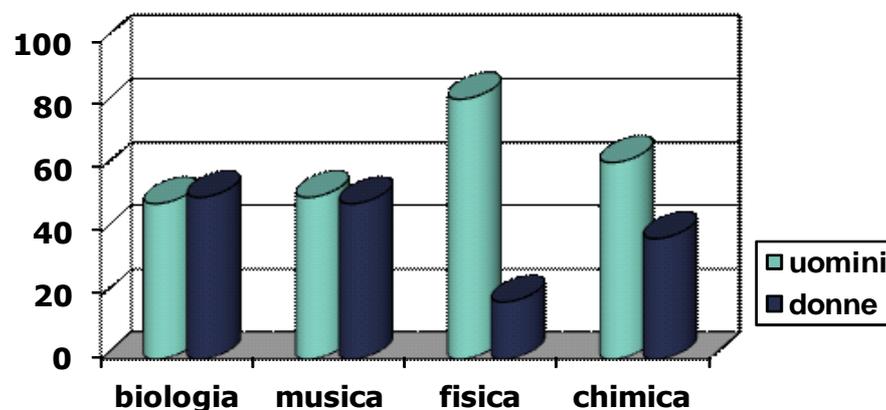
Molto abituali sono "i dolori del parcheggio in retromarcia", che derivano proprio da un cervello disegnato per altre funzioni. Così gran parte delle donne (me compresa) preferisce parcheggiare l'auto in uno spazio ampio, ma lontano, piuttosto che fare manovra in retromarcia in uno spazio angusto.

La superiorità maschile in questo ambito è probabilmente dovuta all'**evoluzione**, nel passato l'uomo doveva essere in grado di inseguire gli animali e ritrovare la strada di casa.

E' ragionevole aspettarsi che queste inclinazioni biologiche, sviluppate in secoli in cui la divisione del lavoro in base al sesso era preminente, abbiano avuto una forte ripercussione sul mondo degli ultimi secoli. Il pregiudizio è maturato dal fatto che le donne mediamente erano inferiori dal punto di vista scientifico. Invece di aiutarle, le si è lasciate nella loro condizione di ignoranza, alimentando il pregiudizio stesso.

Nella società attuale, in cui l'uguaglianza e le pari opportunità sono all'ordine del giorno e perseguite ad ogni costo, la realtà riserva molte sorprese.

2.3 LE CAPACITÀ SPAZIALI NEL CAMPO DELL'ISTRUZIONE



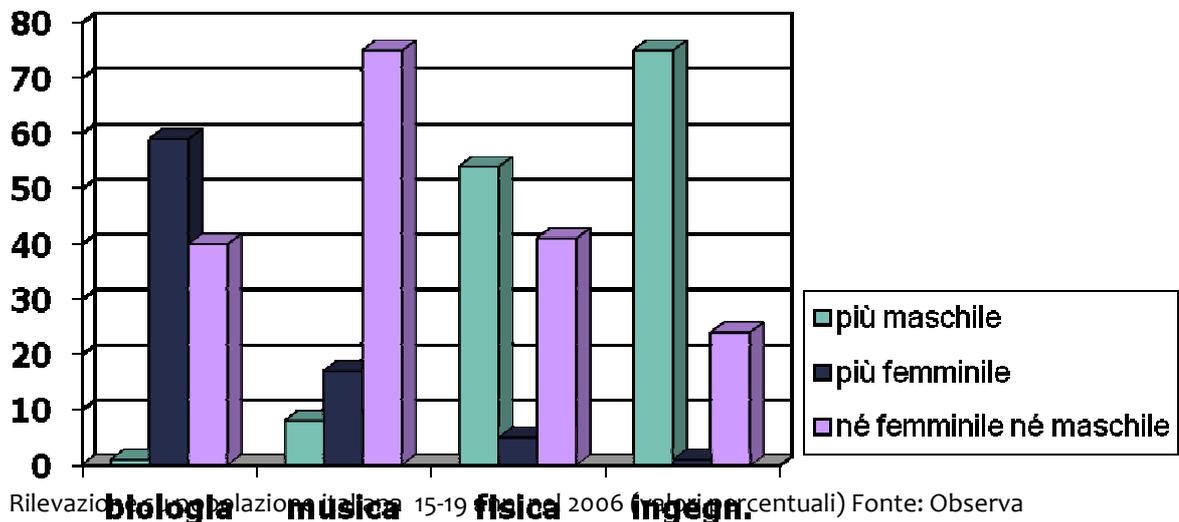
Dati percentuali riferiti a un campione di insegnanti inglesi (UK, Nuova Zelanda e Australia) nel 2008

Molti erano convinti che le donne, una volta liberatesi dalle presunte catene dell'oppressione maschile sarebbero giunte in fretta ai massimi livelli delle attività tradizionalmente maschili. Sembra che ancora, almeno per quanto riguarda le **inclinazioni professionali**, ciò non trovi riscontro. Infatti le donne dominano indisturbate nelle materie in cui è richiesta una grande capacità linguistica mentre il predominio maschile è molto prossimo al totale nelle materie come ingegneria e fisica. Un esempio riportato nel grafico chiarisce come ciò accada nel campo dell'istruzione, considerato forse tra i più equi in termini di possibilità di accesso.

Nella fisica e nella chimica i docenti uomini sono in maggioranza numerica: possiamo spiegare questo dato ricordando che in queste due materie la percezione spaziale sia essenziale per una corretta interpretazione della materia.

2.4 COME DESCRIVERESTI CIASCUNA DI QUESTE MATERIE?

L'influenza dell'opinione comune



una questione biologica? La risposta non è univoca, ma sicuramente non si può non tenere in considerazione l'**opinione comune**. In questo grafico vediamo come nelle materie artistiche come la musica il pregiudizio sia meno marcato, infatti una consistente parte del campione ha definito la musica come materia "asessuata". Fisica invece è stata ritenuta una materia maschile, come del resto ingegneria.

Come possiamo notare nella vita di tutti i giorni, la maggioranza degli ingegneri è uomo. Questo non si può spiegare dicendo che l'università ostacoli le donne nelle materie scientifiche. Quello che è più probabile è che le donne si ostacolino da sole, non ritenendosi idonee nelle materie ingegneristiche.

2.5 EPPURE...L'IMPORTANZA DELL'UGUAGLIANZA

"Laddove la donna è libera e culturalmente parificata, per esempio in Islanda, la propensione verso le materie scientifiche e il successo nella matematica sono sostanzialmente identici nei due sessi"

L.Guiso, docente di Economia allo European University Institute di Firenze

Inoltre è interessante notare come il **"gender gap" sia minore in quei Paesi dove l'emancipazione femminile è maggiore**. Per avere un'idea, all'Italia è stato assegnato un indice di emancipazione pari a 0,65 (e uguale a Messico e Indonesia) mentre alla Finlandia è di 0,8. Un colpo basso sicuramente per coloro che sostengono a priori l'idea evoluzionistica. L'ipotesi genetica quindi inizia a vacillare quando si scopre che in Paesi come l'Islanda o la Finlandia le ragazze ottengono punteggi migliori nei test scientifici.

2.6 I CONTRIBUTI ALLA FISICA: LA FISSIONE NUCLEARE E' DONNA!

In realtà la storia presenta tanti esempi, qui limitati, di donne che hanno fatto grandi scoperte scientifiche. Tuttavia, stavolta, più che la biologia umana, da imputare è la comunità scientifica, prevalentemente composta da uomini, che è stata spesso ingiusta verso le donne.



Lise Meitner (Vienna 1878- Cambridge 1968) scoprì il processo di disintegrazione del nucleo atomico (fissione nucleare) e ne diede una interpretazione fisica. Prima di lei la chimica Ida Noddack aveva ipotizzato la fissione dell'atomo nel 1934.

rimanere coeso si divide dopo essere stato bombardato da *neutroni lenti*. In questo processo il neutrone viene catturato dal nucleo colpito; quest'ultimo si divide in due *nuclidi* instabili, si liberano alcuni neutroni e si sviluppa energia. Nell'immagine accanto è schematizzata la fissione di un atomo di Uranio 235. Quando un neutrone colpisce un atomo di Uranio 235 quest'ultimo si divide in nuclei più leggeri, quindi più stabili. Inoltre libera energia e altri neutroni, 33e che a loro volta colpiscono altri atomi di Uranio, generano una nuova fissione. Lise Meitner riuscì a calcolare con precisione l'energia che la fissione dell'Uranio 235 produceva, utilizzando la nota formula di Einstein $E=mc^2$.

2.7 LE SIGNORE DELLE STELLE

Cecilia Payne - Gaposchkin e la composizione dell'universo

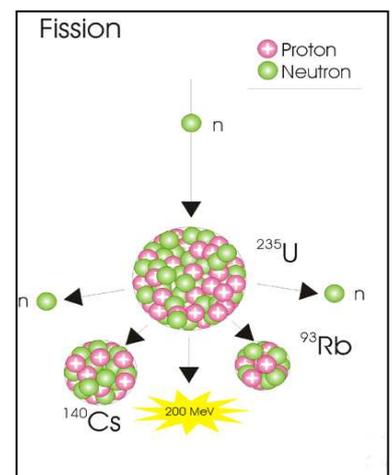
Accanto a grandi nomi della fisica come Otto Hahn (premio Nobel per la chimica nel 1944) si eclissano quelle donne che, alla pari dei colleghi, hanno dato un sostanzioso contributo.

La fisica austriaca Lise Meitner era una di queste: pose le fondamenta per lo sviluppo sperimentale della fissione nucleare, intuendo che due nuclei che risultano dalla fissione dell'uranio hanno una massa complessiva inferiore del nucleo di uranio di partenza.

Lise Meitner non ricevette il premio Nobel, perché era dovuta fuggire a causa della II Guerra Mondiale e aveva dovuto sospendere le sue ricerche e il premio Nobel andò al suo collega Otto Hahn. Se viene ricordata spesso la si considera la "madre della bomba atomica", quando in realtà lei fu una pacifista convinta che rifiutò ripetutamente le offerte di lavoro per la costruzione di armi di distruzione di massa.

LA FISSIONE NUCLEARE

La fissione nucleare è quel processo chimico-fisico per cui un atomo troppo grande per





Cecilia Payne-Gaposchkin (1900-1979)
scoprì la composizione chimica delle stelle.

scanned at the American
Institute of Physics

Anche nell'astronomia ci sono numerose donne che fecero scoperte di eccezionale valore. Tra queste ricordiamo **Helena Payne-Gaposchkin** (1900-1979), la quale scoprì l'abbondanza di idrogeno ed elio nelle stelle e per prima fu capace dallo spettro di una stella a determinarne la temperatura e la sua composizione chimica.

GLI SPETTRI STELLARI

Quando un fascio di luce bianca, come quella solare, attraversa un prisma di vetro si scompone a causa della rifrazione e si disperde a ventaglio in una serie continua di radiazioni di diverso colore, che possono essere raccolte su uno schermo, dando origine ad uno spettro. Lo *spettro* è la figura che si ottiene raccogliendo, su uno schermo nero o su una lastra fotografica, le radiazioni elettromagnetiche provenienti da una sorgente, dopo che hanno subito una rifrazione.

L'esperimento di scindere la luce solare nei suoi colori componenti fu effettuato da Isaac Newton e ha dato l'avvio a un nuovo campo di studi: la *spettroscopia*, che analizza lunghezze d'onda, frequenze e intensità delle radiazioni emesse da

una sorgente allo scopo di determinare le condizioni chimico fisiche della sorgente stessa.

Uno dei metodi di indagine più significativi per studiare delle stelle è l'*analisi spettrale*, che consiste nello scomporre e analizzare le radiazioni elettromagnetiche provenienti dalle stelle.

Gli studi spettroscopici hanno evidenziato che gli spettri delle stelle sono sempre *spettri di assorbimento* (la luce continua viene fatta passare attraverso una sostanza gassosa a bassa pressione e meno calda della sorgente). Le stelle, infatti, producono radiazioni elettromagnetiche, nella regione centrale, detta *nocciolo*, che si comporta come un corpo nero. Lo spettro che noi osserviamo però non corrisponde alle radiazioni che vengono emesse dal nocciolo, ma alle radiazioni che emergono dalla stessa dopo aver attraversato gli strati di materiali che circondano il nocciolo. Lo strato esterno di tutte le stelle è formato da gas, a bassa densità, che assorbono selettivamente, in base alla loro composizione chimica, una frazione delle radiazioni provenienti dall'interno.

Analizzando lo spettro, è possibile stabilire:

- la composizione chimica della parte superficiale di una stella;
- la temperatura degli strati più esterni di una stella.



Henrietta Swann Leavitt e le Cefeidi

Henrietta Leavitt era una scienziata americana sorda che scoprì che le stelle variabili mostravano una particolarità: le più luminose avevano anche un periodo più lungo.

Queste stelle, avendo luminosità variabile, “pulsano”: il periodo di pulsazione delle Cefeidi, il tempo cioè che intercorre tra due minimi di intensità, varia da 1 a 50 giorni. La Leavitt scoprì che in queste stelle la luminosità assoluta è legata al periodo di pulsazione: più lungo è il periodo, maggiore è la luminosità assoluta. In base a questa relazione, è possibile calcolare la magnitudine assoluta di una stella e, confrontandola con quella apparente, determinarne la distanza.



Relazione tra il periodo e la luminosità delle stelle variabili

LE STELLE VARIABILI

Le stelle con luminosità variabile non sono altro che stelle in una fase terminale della propria esistenza. Infatti quando una stella finisce il combustibile di cui dispone entra nella fase di gigante rossa. Se l'espansione a cui è sottoposta supera il punto di equilibrio, sarà seguita da una contrazione e poi da una nuova espansione, per cui le dimensioni della stella oscilleranno più volte, tanto che la stella sembrerà pulsare e apparirà come una variabile.



Jocelyn Bell Burnell e le pulsar

Ancora in vita infine è la scienziata **Jocelyn Bell Burnell**. Nel 1965, quando era ancora una studentessa, lavorando alla costruzione di un radiotelescopio scoprì casualmente nello spazio una sorgente di impulsi radio che si succedevano a intervalli di tempo regolari. Queste sorgenti vennero chiamate pulsar. La commissione dei premi Nobel non prese nemmeno in considerazione il ruolo della Burnell quando nel 1974 Sir Martin Ryle e Hewesh ottennero il

premio Nobel per le “ricerche basilari sulla radioastronomia e per la scoperta delle pulsar”. Successivamente Burnell dichiarò:

“Poichè [la fisica e l’astronomia] sono prevalentemente maschili inevitabilmente gli standard, le norme, sono maschili. Il sistema non si ferma sempre a pensare «Ha questa persona forse avuto una pausa nella sua carriera o altre limitazioni?»... Usiamo la quantità di riconoscimenti come misura di abilità?”

J.B. Burnell (1943) scoprì l’esistenza delle pulsar grazie a inusuali segnali radio.

LE PULSAR

Se una stella ha una grande massa, quando finisce il suo carburante nucleare esplose in una supernova, di cui rimane un residuo compatto. Se questo è compreso tra 1.44 e 3 masse solari si formano stelle a neutroni. Esse hanno una luminosità ancora più ridotta delle nane bianche, per cui risulta difficile osservarle direttamente. Alla fine degli anni 60, tuttavia, la Burnell ha scoperto corpi celesti detti pulsar, che potrebbero identificarsi con le stelle a neutroni.

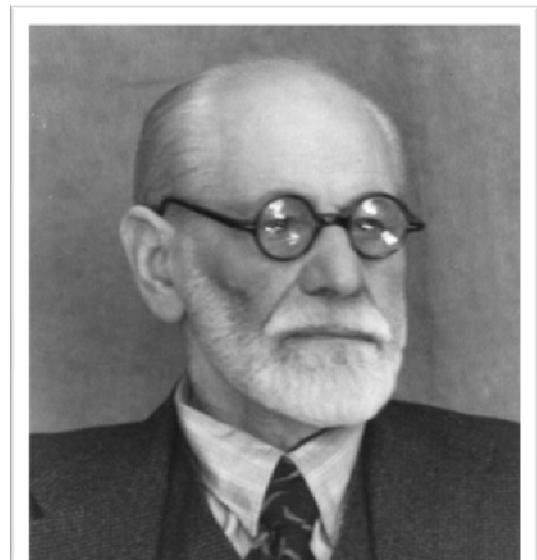
Le pulsar (pulsating radio source) sono oggetti di dimensioni molto ridotte che emettono onde radio sottoforma di impulsi a intervalli regolari dell’ordine di 1 s. Non sono corpi luminosi e la loro esistenza è stata rilevata usando i radiotelescopi. Si ritiene che le pulsar siano delle stelle a neutroni, dotate di un campo magnetico, che ruotando rapidamente su se stesse perdendo continuamente energia. L’asse magnetico non coincide con l’asse di rotazione. Quando la pulsar rivolge verso di noi il suo asse magnetico, la Terra viene raggiunta da un fascio di radiazioni, cioè di onde radio. Le pulsar rallentano la loro rotazione nel tempo e lentamente perdono energia, spegnendosi come le nane bianche.

2.8 FREUD E L’INTERESSE PER L’ENIGMA DONNA

Tra le grandi personalità del ‘900 che hanno parlato della donna troviamo Freud, secondo cui i bambini e le bambine seguono uno sviluppo psicosessuale divergente dalla fase fallica in poi. Secondo Freud le bambine sarebbero soggette al complesso di evirazione e all’invidia del pene durante la fase fallica.

Questa fase, che va circa dai quattro ai sette anni, è la fase in cui maschi e femmine si accorgono della propria differenza sessuale. I maschi temono di perdere ciò che pensano abbia perso anche la femmina (complesso di castrazione), le femmine tendono a sentirsi inferiori ai maschi per ciò che manca a loro e subentra l’invidia del pene.

In questa fase si definiscono i ruoli sessuali che si assumeranno da adulti. Subentra il complesso di Edipo: i maschi vogliono sposare la mamma e le femmine il papà, entrambi sopperiscono alla gelosia nei confronti del papà e della mamma assumendo i ruoli dei genitori. E in questa fase che si forma il *Super-Io*: i ruoli



Sigmund Freud, 1856-1939

che si obbligano ad assumere portano i bambini a far fronte ai primi imperativi sociali legati alla figura materna e paterna.

E' molto interessante osservare come le donne siano state tradizionalmente considerate inferiori, associate alla colpa, alla mancanza. Proprio quest'ultima compare nell'enunciazione della teoria dell'invidia del pene, che sarà estremamente criticata dalle femministe. Tra l'altro la psicanalisi di Freud è molto frammentaria e incompleta, il che porta Freud ad affermare che:

“La psicanalisi è incapace di risolvere l'enigma della femminilità“

e infine a concludere che:

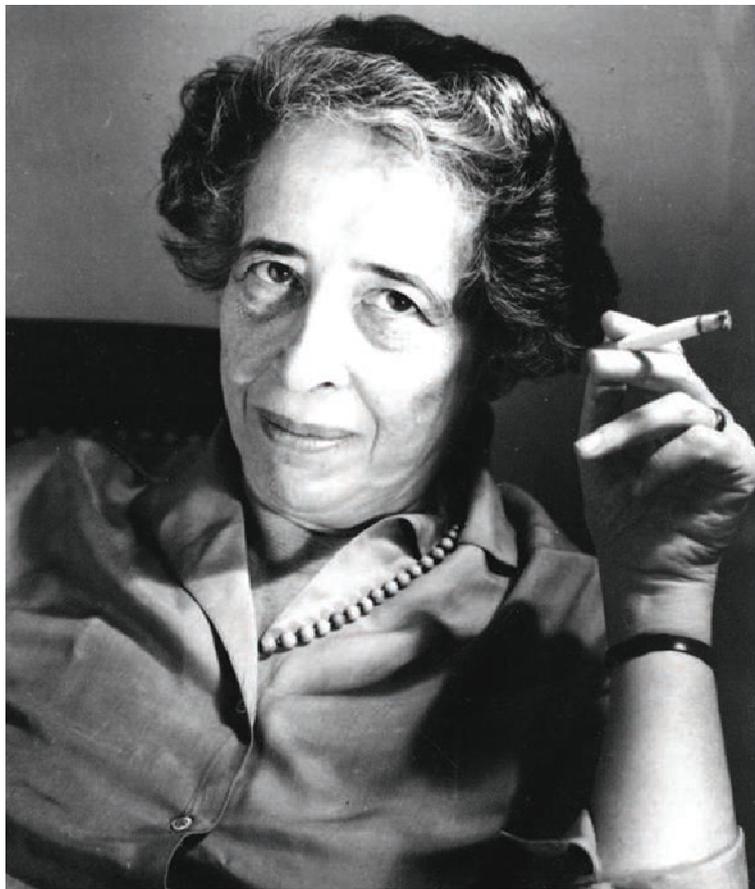
“Se volete saperne di più sulla femminilità, interrogate la vostra esperienza, o rivolgetevi ai poeti oppure attendete la scienza [...]”

Infatti, se la scienza è la rinuncia al principio di piacere, la poesia mira proprio a quello, senza preoccuparsi di presentare in modo inalterato la realtà.

3DONNE IN MOVIMENTO

Parlo di due personalità come Hannah Arendt e Dolores Ibarruri perché donne lottatrici, come un po' tutte per la verità, in senso estremo e doppiamente: in senso politico da una parte e, come sempre, in senso sociale dall'altra proprio per la loro natura di donne. Esse, come tante altre, ci danno esempi di genio e integrità unici, indipendentemente dal sesso.

3.1 Hanna Arendt e le sue due opere rivoluzionarie.



“Con la parola e con l'agire ci inseriamo nel mondo umano, e questo inserimento è come una seconda nascita, in cui confermiamo e ci sobbarchiamo la nuda realtà della nostra apparenza fisica originale. [...] Il fatto che l'uomo sia capace di azione significa che da lui ci si può attendere l'inatteso, che è in grado di compiere ciò che è infinitamente improbabile. E ciò è possibile solo perché ogni uomo è unico e con la nascita di ciascuno viene al mondo qualcosa di nuovo nella sua unicità. Di questo qualcuno che è unico si può fondatamente dire che prima di lui non c'era nessuno. Se l'azione come cominciamento corrisponde al fatto della nascita, se questa è la realizzazione della condizione umana della natalità, allora il discorso corrisponde al fatto della distinzione, ed è la realizzazione della condizione umana della pluralità, cioè del vivere come distinto e unico essere tra uguali.”

Hannah Arendt, Vita Activa: la condizione umana

Hannah Arendt (1906 – 1975), nata da famiglia ebrea a Königsberg, dopo gli studi universitari (tra i suoi maestri vi furono Heidegger, con il quale ebbe anche una relazione sentimentale, Husserl e Jaspers), è costretta ad abbandonare la Germania per motivi politici; si rifugia in Francia (1933) e poi si trasferisce definitivamente negli Stati Uniti (1941). Qui insegna in diverse università e continua la sua attività di ricerca fino alla morte.

Ho scelto di analizzare le seguenti due opere di Hannah Arendt perché rivoluzionarie e perché espressione non solo di ideali filosofici e/o politici ma anche di alti valori morali.

LE ORIGINI DEI TOTALITARISMI

L'opera, grande anche nel senso della voluminosità (circa 700 pagine), individua i caratteri specifici del totalitarismo dopo averne riscontrato le premesse nell'antisemitismo e nell'imperialismo, temi ai quali sono dedicati i due terzi dell'opera. Dal confluire delle conseguenze dell'antisemitismo e dell'imperialismo in un preciso momento storico (la crisi successiva alla prima guerra mondiale) è nato il totalitarismo, con caratteri comuni sia nella Germania nazista sia nell'Unione sovietica stalinista (del tutto marginale è l'attenzione rivolta al fascismo italiano). Il totalitarismo è un fatto nuovo del nostro secolo, non assimilabile o riducibile, secondo la Arendt, ai tradizionali regimi tirannici o dittatoriali. Esso nasce dal tramonto della società classista, nel senso che l'organizzazione delle singole classi lascia il posto ad un indifferenziato raggrupparsi nelle masse, verso le quali operano ristretti gruppi di élites, portatori delle tendenze totalitarie. Tali tendenze, dopo la vittoria politica sulle vecchie rappresentanze di classe, realizzano il regime totalitario, che ha i suoi pilastri e nell'apparato statale, nella polizia segreta e nei campi di concentramento nei quali si rinchiudono e si annientano gli oppositori trasformati in nemici.



Hannah Arendt

Attraverso l'imposizione di una ideologia (razzismo, nazionalsocialismo, comunismo) e il terrore, il totalitarismo, identifica se stesso con la natura, con la storia, e tende ad affermarsi all'esterno con la guerra.

TERRORE E IDEOLOGIA

La Arendt accentua, nelle pagine di considerazione teorica che concludono l'opera, il ruolo nuovo svolto dalle ideologie, unite al terrore, nei regimi totalitari. Le ideologie, con logica stringente, impongono una visione del mondo in cui le idee incarnate nel regime totalitario vengono imposte come direttrici di un cammino fatale, inevitabile, naturale e storico insieme. In un regime totalitario l'ideologia " *è la logica di un'idea*. La Arendt si pone, alla fine, una domanda: " *quale esperienza di base nella convivenza umana permea una forma di governo che ha la sua essenza nel terrore e il suo principio d'azione nella logicità del pensiero ideologico?* ". La risposta viene data individuando tale esperienza di base nell'isolamento dei singoli nella sfera politica, corrispondente alla estraniamento nella sfera dei rapporti sociali. Quest'ultima, in sostanza, sta alla base dell'isolamento sul piano politico, e quindi costituisce la condizione generale dell'origine del totalitarismo.

CAPITALISMO E IMPERIALISMO

Secondo la Arendt, quindi, il totalitarismo è composto da "elementi" che forniscono la struttura nascosta del totalitarismo. L'impulso all'espansione senza limiti era nelle sue origini un fenomeno economico, qualcosa di inerente all'avanzata del capitalismo. Il capitalismo era impegnato nella trasformazione della proprietà da stabile, fissa, in una ricchezza mobile; la conseguenza fondamentale di questo processo fu quella di generare sempre più ricchezza in un processo senza fine. Fino a che questo rimase un fenomeno puramente economico esso era sì distruttivo, ma non catastrofico. Il pericolo diventò " *la trasformazione di pratiche economiche in un nuovo tipo di politica della competizione assassina e dell'espansione senza limiti* ". Il significato dell'era imperialista per Arendt è che l'imperativo di espandersi uscì dalla logica economica e prese forza nelle istituzioni politiche. Lo stato-nazione fu fortemente messo in crisi dall'imperialismo. Dove l'imperialismo dà spazio alle forze incontrollabili dell'espansione e della conquista, lo stato-nazione è un'istituzione creata da individui, una struttura civilizzata che fornisce un ordine legale e garantisce diritti, tramite i quali l'individuo può essere legislatore e cittadino. C'è una profonda tensione tra la nozione di stato come garante di diritti, e l'idea della nazione come una comunità esclusiva. Il capitolo delle "Origini" sul declino dello stato nazione, spiega perché ci furono così pochi ostacoli al massacro degli ebrei, e dimostra la necessità di costruire un nuovo ordine politico che non possa abolire diritti civili e politici per un gruppo di persone. Quello che il destino delle persone senza patria ha dimostrato, così sostiene Arendt, è che i diritti umani universali che sembravano appartenere agli individui, potevano solo essere reclamati da cittadini di uno stato. Pertanto, per chi era fuori da questa categoria, i diritti inalienabili della persona erano senza significato. Ne sono un esempio gli ebrei che, non avendo uno stato in cui identificarsi come popolo, ed un territorio definito in cui poter vivere, sono stati privati, come apolidi, del diritto di cittadinanza, e con esso di una tutela giuridica come soggetti di personalità.

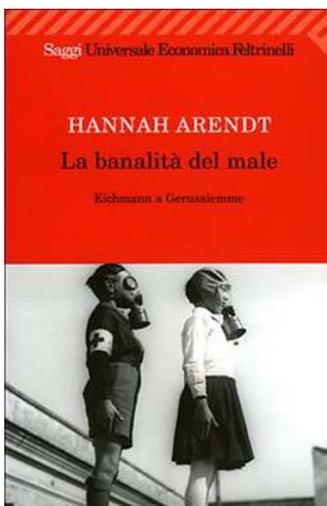
RAZZISMO



Campi di concentramento dove venivano deportati ebrei ed emarginati

Il problema non era quello di godere di un'eguaglianza di fatto davanti alla legge come persone, ma la negazione del fondamentale diritto umano e cioè il "diritto di avere diritti", che significa il diritto di appartenere ad una comunità politica. Arendt sottolinea che il razzismo non è una forma di nazionalismo, ma, è in diversi modi, il suo opposto. Il nazionalismo genuino è strettamente legato ad uno specifico territorio e una cultura, e quindi alle azioni e traguardi raggiunti da particolari esseri umani. La razza, al contrario, è un criterio biologico, determinato dal territorio e dalla cultura, e si riferisce a caratteristiche naturali fisiche. Dove le persone sono identificate per i loro caratteri razziali innati, le differenze individuali e la responsabilità individuale

diventano irrilevanti: una persona semplicemente agisce come un coro delle caratteristiche razziali di quella specie. Il determinismo razzista, con la distinzione tra razze superiori e inferiori, fornisce una perfetta giustificazione per la conquista imperialista e la sottomissione delle popolazioni native. La plebe è un precedente di quello che sarà la massa per gli ebrei nel totalitarismo: i suoi rappresentanti sono "senza mondo" perché hanno perso uno spazio stabile di riferimento, una identità, non hanno aspettative da condividere con altri, non hanno prospettiva per guardare il mondo, sono esposti alla manipolazione ideologica, vivono in una condizione di sradicamento. Gli ebrei, che avevano consolidato una loro identità senza territorio e uno stato, apparvero come le uniche persone che, apparentemente, erano già organizzate come un corpo politico razziale. Gli ebrei si erano disinteressati alla politica e al potere politico, e questo disinteresse per la politica li aveva portati a non capire il pericolo enorme che costituiva per loro l'antisemitismo moderno, e la forza distruttiva che esso veicolava. Gli ebrei scambiarono a torto questo antisemitismo, che aveva radici economiche, politiche, sociali, religiose e psicologiche, con il vecchio odio che dall'antichità aveva generato i pogrom. Nessuno comprese che il problema a questo punto era di tipo politico. Solo l'uguaglianza giuridica e politica protegge gli



individui e le nazionalità da discriminazioni e persecuzioni. Promulgando le leggi razziali di Norimberga, i nazisti crearono una "razza" perché crearono un gruppo d'uomini privi di diritti e differenti sul piano giuridico. L'antisemitismo del Novecento ha sostituito all'odio religioso di altri tempi il rifiuto della differenza, il rifiuto di accordare il rispetto all'altro per le sue stesse caratteristiche. E tale rifiuto si maschera dietro il rispetto



della normalità, dietro il conformismo, ma può arrivare fino al caso estremo della difesa biologica della razza.

LA BANALITA' DEL MALE

Nel 1961 Hannah Arendt seguì le 120 sedute del processo Eichmann (il famigerato criminale nazista) come inviata del settimanale New Yorker a Gerusalemme. Otto Adolf Eichmann era stato responsabile della sezione IV-B-4 (competente sugli affari concernenti gli ebrei) dell'ufficio centrale per la sicurezza del Reich (RSHA), organo nato dalla fusione, voluta da Himmler, del servizio di sicurezza delle SS con la polizia di sicurezza dello stato, inclusa la polizia segreta o Gestapo. Eichmann non era mai andato oltre il grado di tenente-colonnello, ma, per l'ufficio ricoperto, aveva svolto una funzione importante, su scala europea nella politica del regime nazista: aveva coordinato l'organizzazione dei trasferimenti degli ebrei verso i vari campi di concentramento e di sterminio. Nel maggio 1960 agenti israeliani lo catturarono in Argentina, dove si era rifugiato, e lo portarono a Gerusalemme. Processato da un tribunale israeliano, nella sua difesa tenne a precisare che, in fondo, si era occupato "soltanto di trasporti". Fu condannato a morte mediante impiccagione. In questo libro la Arendt analizza i modi in cui la facoltà di pensare può evitare le azioni malvagie. La banalità del male ha accentuato la relazione fra la facoltà di pensare, la capacità di distinguere tra giusto e sbagliato, la facoltà di giudizio, e le loro implicazioni morali. La prima reazione della Arendt alla vista di Eichmann è più che sinistra. Lei sostenne che "le azioni erano mostruose, ma chi le fece era pressoché normale, ne demoniaco ne mostruoso". La percezione dell'autrice di Eichmann sembra essere quella di un uomo comune, caratterizzato dalla sua superficialità e mediocrità che la lasciarono stupita nel considerare il male commesso da lui, che consiste, nell'organizzare la deportazione di milioni di ebrei nei campi di concentramento. Ciò che la Arendt scorgeva in Eichmann non era neppure stupidità ma qualcosa di completamente negativo: l'incapacità di pensare. I suoi atteggiamenti sono la componente fondamentale di quella che può essere vista come una cieca obbedienza. Egli non era l'unica persona che appariva normale mentre gli altri burocrati apparivano come mostri, ma vi era una massa compatta di uomini perfettamente "normali" i cui atti erano mostruosi. Dietro questa "terribile normalità" della massa burocratica, che era capace di commettere le più grandi atrocità che il mondo avesse mai visto, la Arendt rintraccia la questione della "banalità del male". Questa "normalità" fa sì che alcuni atteggiamenti comunemente ripudiati dalla società - in questo caso i programmi della Germania nazista - trova luogo di manifestazione nel cittadino comune, che non riflette sul contenuto delle regole ma le applica incondizionatamente. Eichmann ha introdotto il pericolo estremo della irreflessività.

"Ma il guaio del caso Eichmann era che di uomini come lui ce n'erano tanti e che quei tanti non erano né perversi né sadici, bensì erano, e sono tuttora, terribilmente normali".

3.2 Dolores Ibarruri, detta la Pasionaria

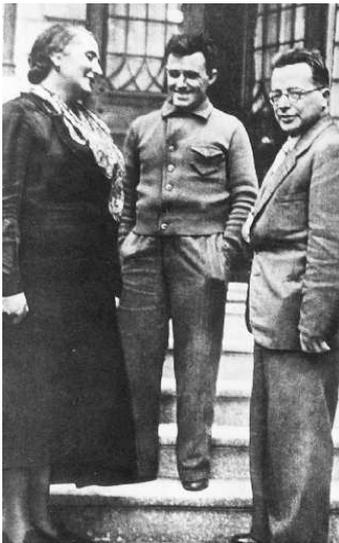
Dolores Ibárruri Gómez (detta "La Pasionaria"; Abanto-Zierbena, 9 dicembre 1895 – Madrid, 12 novembre 1989) è stata una politica spagnola, segretaria generale del Partito Comunista di Spagna (PCE, 1944-1960), presidente del Partito Comunista Spagnolo (1960-1989) e membro del parlamento spagnolo (1936 e 1977-1979).



Nata in una famiglia povera di minatori, nella città di Gallarta, nella provincia di Biscaglia, nei Paesi Baschi della Spagna, Dolores fu l'ottava di undici figli. Desiderava dedicarsi all'insegnamento, ma la sua famiglia non poteva permettersi di pagare la sua istruzione. Venne coinvolta nelle lotte sociali fin dalla gioventù. Nel 1916, all'età di vent'anni, sposò Julian Ruiz, un minatore e attivista politico. Ebbe sei figli, ma quattro morirono prima dell'età adulta, in parte a causa dell'estrema povertà.

Dolores Ibarruri

Dopo la sua partecipazione allo sciopero generale del 1917, Ruiz venne imprigionato, il che esacerbò le ristrettezze finanziarie della famiglia. La Ibárruri studiò gli scritti di Karl Marx e si unì al Partito Comunista (PCE). Scrisse articoli per El Minero Vizcaíno, il quotidiano dei minatori, sotto lo pseudonimo di Pasionaria, il fiore della passione.



Nel 1920, venne eletta nel Comitato Provinciale del Partito Comunista Basco. Si guadagnò il rispetto e la popolarità, e nel 1930 venne eletta nel Comitato Centrale del Partito Comunista Spagnolo.

Con l'avvento della Seconda repubblica nel 1931, si spostò a Madrid, dove divenne editore del quotidiano di sinistra, Mundo Obrero (Mondo Operaio). Lavorò per il miglioramento della condizione femminile. In seguito venne promossa all'Ufficio politico del Comitato Centrale del Partito. A causa delle sue attività, venne arrestata e imprigionata diverse volte. La sua abilità oratoria la rese una dei principali rappresentanti del PCE. Fu una delegata dell'Internazionale Comunista (Comintern) a Mosca nel 1933.

Venne eletta alle Cortes (Parlamento) nel 1936, e fece una campagna per il miglioramento delle condizioni lavorative, abitative e sanitarie. Con lo scoppio della Guerra Civile Spagnola, innalzò la sua voce in difesa della Repubblica con il famoso slogan ¡No pasarán! ("Non passeranno"). I suoi discorsi coinvolsero gran parte della popolazione, specialmente le donne, nella causa antifascista (contro il nascente franchismo di Francisco Franco).

Prese parte a diversi comitati, con personaggi del calibro di Palmiro Togliatti, per ottenere aiuto per la causa Repubblicana. Cionondimeno, dopo tre sanguinosi anni, nel 1939, con la caduta di Madrid in mano ai franchisti, le forze fasciste prevalsero. La Ibárruri andò in esilio nell'Unione Sovietica, dove continuò la sua attività politica. Il suo unico figlio, Rubén, si unì all'Armata Rossa, e morì nella Battaglia di Stalingrado nel 1942.

Nel maggio 1944 divenne Segretario Generale del PCE, una posizione che mantenne fino al 1960, quando prese il titolo di Presidente del PCE, che mantenne fino alla sua morte. Agli inizi degli anni '60 le venne concessa la cittadinanza sovietica. Il suo lavoro politico venne riconosciuto durante quegli anni e ricevette una laurea honoris causa dall'Università di Mosca. In aggiunta ricevette il Premio Lenin per la pace (1964) e l'Ordine di Lenin (1965). La sua autobiografia, *No Pasarán*, venne pubblicata nel 1966.

Dopo la morte di Francisco Franco, nel 1975, ritornò nella sua terra natia. Venne eletta come deputato della Cortes nel giugno 1977, nelle prime elezioni libere dopo la restaurazione della



Dolores Ibarurri insediata nel parlamento di Madrid

democrazia, ma poco dopo rinunciò per l'età avanzata. Fu vicepresidente del Consiglio Mondiale e vicepresidente della Federazione Democratica Internazionale delle Donne.

Esemplare figura di rivoluzionaria, morì a Madrid nel 1989 all'età di 94 anni spesi combattendo fino all'ultimo per la causa della libertà, della democrazia, del progresso, della classe operaia, delle lavoratrici e dei lavoratori, del socialismo nella sua Spagna e nel mondo intero.

«Di tutti i popoli, di tutte le razze, veniste a noi come fratelli,
figli della Spagna immortale,
e nei giorni più duri della nostra guerra,
quando la capitale della Repubblica spagnola era minacciata,
foste voi, valorosi compagni delle Brigate Internazionali,
che contribuiste a salvarla con il vostro entusiasmo combattivo,
il vostro eroismo e il vostro spirito di sacrificio.»

Dolores Ibárruri, dal discorso per lo scioglimento delle Brigate Internazionali [1938]

“È meglio morire sui tuoi piedi che vivere sulle tue ginocchia.”

Dolores Ibaruri è stata negli anni musa ispiratrice di poeti e scrittori quali Neruda, Hemingway e, ultimamente, Montalban che la definisce: "una grande comunicatrice. Il miracolo della classe proletaria condannata al silenzio".



Ritratto di Dolores Ibaruri,
la Pasionaria



Dolores Ibaruri tra i difensori di Madrid

4LA VISIONE NELL'ARTE E NELLA LETTERATURA DELLA DONNA

LA VISIONE DELLA DONNA NELLA LETTERATURA DEL IX E XX SECOLO



I movimenti femministi hanno messo in crisi il modello di femminilità imposto dalla cultura maschile mentre l'uomo che cerca, nell'atteggiamento di giurisdizione sulla donna e sulla sua attività, di soddisfare il proprio bisogno di potere frustato dalla società, vede nella ribellione della donna una minaccia all'equilibrio del proprio io.

Alle immagini rassicuranti della donna-fiore, donna-bambina, donna-angelo si oppone quello della donna fatale, la donna inquietante e perversa, la donna-vampiro. La sessualità della donna fa paura: concepita in alternativa all'istinto materno è avvertito come istinto di sopraffazione sull'uomo, come tendenza alla mascolinità.

Il Verismo dà un contributo essenziale al mutamento della raffigurazione femminile, accentuando la scissione fra spiritualità romantica e fisicità. Ed, infatti, l'immagine femminile dominante nei romanzi verghiani è quella della donna fatale, della dominatrice che emana un fascino distruttivo.

Il corpo femminile non viene più sublimato e non appare più simbolo dell'armonia della natura. Il suo fascino deriva dall'artificio, dal mascheramento estetico: sono i profumi, i trucchi, i gioielli a trasformare la donna in fiore delicato, fata, maga, ballerina, "farfalla".



Tuttavia, proprio sotto il mascheramento, si rivela la vera realtà della donna in tutta la sua miseria e da farfalla diventa "bruco" che suscita repulsione.

Nella novella "la Lupa" Verga ci propone la figura di una donna che trasgredisce ogni regola sociale e che per la determinazione con cui segue i propri appetiti passionali viene definita "Lupa". L'amore della Lupa è avidità di possesso, che emana dallo sguardo, da due labbra fresche e rosse che sembravano dire "voglio te, voglio te".

La sensualità aggressiva della "Lupa" rivela l'ottica nuova con cui l'uomo dell'800 guarda la donna, avvertita come minaccia della propria integrità fisica e morale.

Col romanzo "I Malavoglia" Verga preferisce un ritorno integrale alla famiglia patriarcale, dove non c'è spazio per la passione amorosa. La donna è solo produttrice di figli e di lavoro. Verga presentandoci la Longa scrive "una piccina che badava a tessere, salare le acciughe e a far figliuoli." Nella logica dell'interesse dei personaggi verghiani, non è l'amore la molla che

spinge a combinare matrimoni ed annullarli, ma è la logica dell'interesse matrimoni, che induce le donne a cercarsi un marito o un amante.

Con la disgregazione del mondo patriarcale in "Mastro don Gesualdo", le passioni possono nuovamente accendersi ma trovano un nuovo ostacolo insormontabile nella logica che regola la sfera degli affari o del successo economico, incarnato dal padre, dall'amante, dal marito crudele.

Tuttavia le donne riescono a provocare la crisi interiore del personaggio; il dolore di Diodata, per esempio, mette Mastro don Gesualdo di fronte alla sua responsabilità di padrone e nel suo animo si accende il conflitto tra roba e sentimenti, che invano cercherà di placare.

Con D'Annunzio si diffonde in Italia la tipologia della donna fatale. Infatti, nella vita del superuomo e dell'esteta dannunziani, l'eros assume un'importanza fondamentale, quale manifestazione di piacere e vitalità, perché, proprio attraverso l'istinto sessuale, si rivela la tendenza dell'uomo all'autoaffermazione e al dominio. La donna in d'Annunzio disegna il conflitto dell'io maschile tra volontà di affermazione e senso d'impotenza: la donna è forte, aggressiva, misteriosa e inafferrabile, mentre l'uomo, più debole, vacilla. La sua volontà di realizzare l'ideale del superuomo trova nella donna un ostacolo e un'alterità insuperabile; tutto questo si tramuta in una sorta di vampirismo della donna che prende le vesti della Nemica. La donna, tuttavia, esprime anche il fascino che nel superuomo esercitano le forze oscure e negative, la corruzione, il disfacimento.

Mentre d'Annunzio esplora l'eros in tutti i suoi aspetti, Pascoli censura il sesso con angoscia. Nella poesia di Pascoli non esiste un filone di poesia amorosa e non si parla mai d'amore se non in forma indiretta e allusiva, e subordinato ad altri temi quali il "nido" e i "morti": la figura femminile dominante nella poesia pascoliana è quella della madre, mentre il poeta rifiuta di accedere a un rapporto adulto e maturo con la donna, insieme oggetto di attrazione e paura. Donna e amore sono, nella vita come nell'opera del Pascoli, un fantasma rimosso. Ciò è dimostrato dalla presenza, nelle sue liriche, di un'oscillazione tra la sublimazione familiare della figura femminile e la visione turbata e morbosa di una relazione. In "Digitale Purpurea" propone la tradizionale opposizione tra la donna-angelo, incarnata dalla dolcezza e dal candore di Maria, e la donna-demone, incarnata dalla sensualità di Rachele, associata alla trasgressione e al fascino proibito del peccato, che infatti induce la morte e la malattia.

La narrativa del primo Novecento propone una contraddizione nel rapporto maschile-femminile, sdoppiando la donna nei due ruoli opposti della madre e dell'amante.

Pirandello tuttavia ignora questa duplicità e nella sua opera la donna assume una funzione narrante molteplice. Pirandello identifica con le potenzialità emotive e fantastiche della donna le ragioni della sua stessa arte quale opposta alle convinzioni, alla ragione e alla legge dell'ordine sociale maschile. Tuttavia questa rivalutazione della donna è solo in funzione dell'interazione psichica con il personaggio maschile.

Il confronto uomo-donna porta l'uomo ad un confronto con se stesso, in cui la donna è immagine della sua parte oscura e rimossa che lo affascina e lo spaventa. La donna, rappresentando gli impulsi affettivi e i desideri che la società teme e reprime, mette in discussione l'ordine e la coscienza maschile, costringendo l'uomo a guardare anche la propria

ambiguità e debolezza, determinando in lui la crisi delle incertezze e mettendo a nudo la parte di se stesso che vuole negare.

4.1 Saba e la sua donna



Nel '900 uno dei letterati più di spicco è Umberto Saba, la cui storia è profondamente segnata da figure femminili. Appena neonato Saba è affidato alle cure di una contadina slovena (che ricorre con il nome di Peppa), a cui si affeziona identificandola come “madre di gioia”. Quando Saba deve tornare a vivere con la madre naturale ne è sempre oppresso dai misteriosi sensi di colpa, dalla malinconia, dai lamenti e la tristezza. Una volta sposato, Saba si è legato quasi morbosamente alla moglie, a cui sono dedicati i versi della seguente poesia.

A mia moglie (Canzoniere, sezione casa e campagna)

*Tu sei come una giovane,
una bianca pollastra.
Le si arruffano al vento
le piume, il collo china
per bere, e in terra raspa;
ma, nell'andare, ha il lento
tuo passo di regina,
ed incede sull'erba
pettoruta e superba.
È migliore del maschio.
È come sono tutte
le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio.
Così se l'occhio, se il giudizio
mio
non m'inganna, fra queste hai
le tue uguali,
e in nessun'altra donna.
Quando la sera assonna
le gallinelle,
mettono voci che ricordan
quelle,
dolcissime, onde a volte dei
tuoi mali
ti quereli, e non sai
che la tua voce ha la soave e
triste
musica dei pollai.*

*Tu sei come una gravida
giovenca;
libera ancora e senza
gravezza, anzi festosa;
che, se la lisci, il collo
volge, ove tinge un rosa
tenero la tua carne.
se l'incontri e muggire
l'odi, tanto è quel suono
lamentoso, che l'erba
strappi, per farle un dono.
È così che il mio dono
t'offro quando sei triste.*

*Tu sei come una lunga
cagna, che sempre tanta
dolcezza ha negli occhi,
e ferocia nel cuore.
Ai tuoi piedi una santa
sembra, che d'un fervore
indomabile arda,
e così ti riguarda
come il suo Dio e Signore.
Quando in casa o per via
segue, a chi solo tenti
avvicinarsi, i denti
candidissimi scopre.
Ed il suo amore soffre
di gelosia.*

*Tu sei come la pavida
coniglia. Entro l'angusta
gabbia ritta al vederti
s'alza,
e verso te gli orecchi
alti protende e fermi;
che la crusca e i radicchi
tu le porti, di cui
priva in sé si rannicchia,
cerca gli angoli bui.
Chi potrebbe quel cibo
ritoglierte? chi il pelo
che si strappa di dosso,
per aggiungerlo al nido
dove poi partorire?
Chi mai farti soffrire?*

*Tu sei come la rondine
che torna in primavera.
Ma in autunno riparte;
e tu non hai quest'arte.*

*Tu questo hai della rondine:
le movenze leggere;
questo che a me, che mi
sentiva ed era
vecchio, annunciavi
un'altra primavera.*

Tu sei come la provvida

*formica. Di lei, quando
escono alla campagna,
parla al bimbo la nonna
che l'accompagna.*

*E così nella pecchia
ti ritrovo, ed in tutte
le femmine di tutti
i sereni animali
che avvicinano a Dio;
e in nessun'altra donna.*

Il testo è un vero elogio alla moglie Lina realizzato attraverso termini di paragone inconsueti : animali a cui non si è soliti riferire la figura di una donna amata e che in genere non rientrano nel linguaggio della lirica amorosa. Saba con la poesia vuole anche celebrare la superiorità del genere femminile e la sua maggiore vicinanza alla natura , mettendone in evidenza la grande energia vitale e la prorompente fisicità.



Il tono della poesia riflette la predilezione di Saba per il lessico quotidiano e semplice e quindi per le forme in grado di evocare in modo immediato immagini , suoni e stati d'animo. Sembra quasi di vedere degli infantili disegni di animali, magari con semplici didascalie esplicative, scritte in un linguaggio da sillabario: (le si arruffano al vento /le piume -- la rondine che torna in primavera) . Ma Saba usa volutamente questi toni per essere "naturale" e in accordo con il soggetto che tratta. E' evidente che non c'è ironia alcuna , da parte di Saba, quando rispecchia la moglie nell'esistenza di modesti animali come la pollastra , la mucca, la cagna o la coniglia. Insomma Saba non vuole assolutamente mancare di rispetto alla moglie e alla donna in genere , ma lodarle con una concezione del femminile non proprio "moderna". Questi animali, spesso usati con funzione denigratoria verso la moglie, portano in realtà un significato capovolto. Infatti ciascuna delle bestie “avvicina a Dio” per le sue qualità.

Saba, parlando della moglie , descrive le maggiori virtù della donna secondo un'angolazione tradizionale (ha un passo di regina / è migliore del maschio). Tutto questo nasce dall'osservazione della sua naturalezza e della sua fisicità. Ne sottolinea la protettività materna, la dolcezza che si unisce alla gelosia aggressiva , l'eleganza delle movenze come nella rondine, la fedeltà laboriosa come quella della formica.



Umberto Saba con la moglie Lina wolfler

“A mia moglie” è un testo semplice nel linguaggio e trasparente nei significati. Le strofe iniziano tutte allo stesso modo : " Tu sei come" , introducendo di volta in volta il paragone con gli animali . I versi sono brevi con rilevante frequenza di enjambement : (una gravida / giovenca ; una lunga / cagna ; la pavidia / coniglia) . Osserviamo nel finale tre parole chiave collocate ognuna a fine verso (animali/donna/Dio) , che rispecchiano l'opinione di Saba secondo il quale la donna , come gli animali , avvicina a Dio.

E' curioso notare come nella tradizione le donne siano associate a certe qualità piuttosto che ad altre: nella maggior parte delle culture le donne dovrebbero essere portatrici di valori come la purezza, l'umiltà, la bellezza. Qualità invece come l'acutezza, l'intelligenza o l'eloquenza sembrano passare in secondo piano. Anche in questa poesia troviamo un riferimento ai toni lamentosi della moglie (“onde a volte dei tuoi mali ti quereli”) perché in effetti la donna è più propensa al lamento verbale. Soprattutto nella vita coniugale, le donne possono iniziare ad essere assillanti, a diventare

delle vere e proprie scocciatrici. Questo avviene perché le donne trovano più semplice sfogarsi parlando, avendo un cervello propenso all'utilizzo del linguaggio. Ricorrono così al "tormento" del proprio compagno, o la classica chiacchierata liberatoria con le amiche. Queste affermazioni erano evidentemente già note a Saba senza il bisogno di studi scientifici che lo comprovassero. In realtà, erano già noti al genere maschile ancor prima che la scienza mettesse piede in questo campo.

4.2 Virginia Woolf (1882-1941)

HER LIFE

Adeline Virginia Stephen was born in London 25th January 1882. She was the 3rd of four children (Vanessa, Thoby and Adrian) of a famous literary critic, Sir Leslie Stephen, who married Julia Jackson Duckworth, a member of the best families of London well-off society.



on
had
of one
the
from
came
access
public

She grew-up on a literary and intellectual atmosphere; her father's friend were some of most important 19th century writers, but apart a few courses at King's College, her education from private Greek lessons and, in particular, to her father's library, where she read whatever she liked. She could not enjoy university education because in Victorian

Education system women were not allowed to enter universities. However she received a university level of education through her brother Thoby, who entered Cambridge Trinity College in 1899.

The death of her mother in 1895, when Virginia was only thirteen, affected her deeply and led to the first series of bouts of "madness" or depression which she treated with rest, milk and long walks. She began to be in revolt against her father's aggressive and tyrannical character, and his idealization of the domesticated woman.

Together with her sister Vanessa and her brother Thoby, she decided to move from "rich red gloom" Hyde Park Gate to the "light and air" off Bloomsbury. This was the beginning of the so called "Bloomsbury Group", an intellectual and covenant élite who predominated the English cultural world until the end of World War I.

NARRATIVE TECHNIQUES



Virginia Woolf had a great importance in the history of the novel because of her experiments with narration, characterization and style. She deliberately rejected what for many readers was the main aim of the novel, the telling of the story. For her, events were not important in themselves: what was important was the impression they made on the character who experienced them.

Since she valued the subjectivity of experience higher than the objectivity of events, in Woolf's novel the omniscient narrator disappears and the point of view shift inside the character's mind through flashbacks, associations of ideas and momentary impressions presented as a continuous flux.

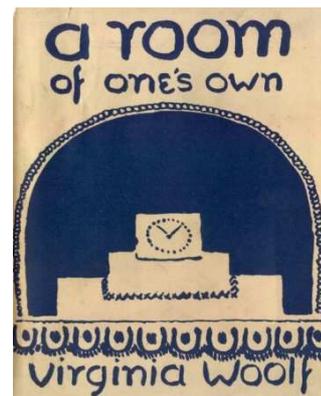
This led to the rejection of another traditional convention of the novel, that of chronological order of events. Her fiction is often characterised by two levels of narration, one of external events arranged in

chronological order and one of the flux of thoughts arranged according to the association of ideas.

A ROOM OF ONE'S OWN

"A Room of One's Own" is an essay about the difficult existence of women writers in a male-dominated society.

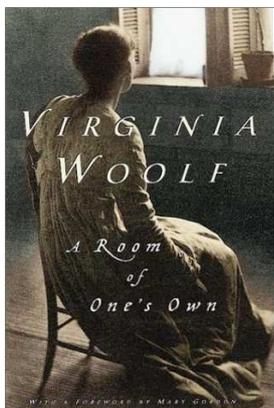
The essay examines whether women were capable of producing work of the quality of [William Shakespeare](#), amongst other topics. In one section, Woolf invented a fictional character Judith "Shakespeare's Sister", to illustrate that a woman with Shakespeare's gifts would have been denied the same opportunities to develop them because of the doors that were closed to women. Woolf also examines the careers of several female authors, including [Aphra Behn](#), [Jane Austen](#), the [Brontë](#) sisters and [George Eliot](#). The title comes from Woolf's conception that, 'a woman must have money and a room of her own if she is to write fiction' (page 4). It also refers to any author's need for [poetic license](#) and the personal liberty to create art.



In
to
must
4). It

For the narrator of *A Room of One's Own*, money is the primary element that prevents women from having a room of their own, and thus, having money is of the utmost importance. Because women do not have power, their creativity has been systematically stifled throughout the ages. Without money, the narrator implies, women will remain in second place to their creative male counterparts. The financial discrepancy between men and women at the time of Woolf's writing perpetuated the myth that women were less successful writers.

Throughout *A Room of One's Own*, the narrator emphasizes the fact that women are treated unequally in her society and that this is why they have produced less impressive works of writing than men. To illustrate her point, the narrator creates a woman named Judith Shakespeare, the imaginary twin sister of William Shakespeare. The narrator uses Judith to show how society systematically discriminates against women. Judith is just as talented as her brother William, but while his talents are recognized and encouraged by their family and the rest of their society, Judith's are underestimated and explicitly deemphasized. Judith writes, but she is secretive and ashamed of it. She is engaged at a fairly young age; when she begs not to have to marry, her beloved father beats her. She eventually commits suicide. The narrator invents the tragic figure of Judith to prove that a woman as talented as Shakespeare could never have achieved such success. Talent is an essential component of Shakespeare's success, but because women are treated so differently, a female Shakespeare would have fared quite differently even if she'd had as much talent as Shakespeare did.



LA DONNA NELL'ARTE DEL XIX E XX SECOLO

LE DONNE DI KLIMT

Il duplice aspetto della figura femminile domina nell'arte del pittore austriaco

LA DONNA FATALE

Klimt ritrae molte donne: bellezze aristocratiche, forme delicate e conturbanti, visi languidi dalla torbida sensualità. Donne fatali che assumono valenze simboliche e racchiudono riferimenti ai sogni, all'angoscia, alla morte. La femme fatale ricorrente nella cultura occidentale, la tentatrice sensuale e distruttiva, una donna pericolosa per l'uomo proprio in virtù del suo potere di seduzione. E che Klimt descrive: corpo sensuale si avvinghia fluttuando in spazi liquidi; musa dal volto enigmatico e dallo sguardo inquietante: pelle bianchissima, chioma corvina o ramata, rosso sorriso ambiguo, mentre l'oro ricopre dappertutto carne, gli sfondi, i colori. Bella, affascinante, crudele, bramata e odiata, la donna, protagonista ricorrente, è l'emblema dell'amore carnale, della passione e dell'istinto, di un'area dell'anima dove regnano più la ragione e la luce dell'intelletto, ma l'irrazionalità, le pulsioni istintuali, la notte arcaica.

La femme fatale è protagonista dell'iconografia dell'età del Decadentismo. Espressione, come è stato detto, di una natura che, «non dominata completamente dall'uomo, crea ma anche distrugge, dietro di lei si nasconde il fantasma di una potente Grande Madre primordiale che, allo stesso tempo benevola e crudele, come lei affascina e annienta». Nel 1899 Sigmund Freud scrive *L'Interpretazione dei Sogni* in cui emerge un tratto di cultura sessuofobica in cui la donna è pericolo: incarna il "disordine" naturale, è custode di segreti ancestrali, è natura infida, sensuale in cui si



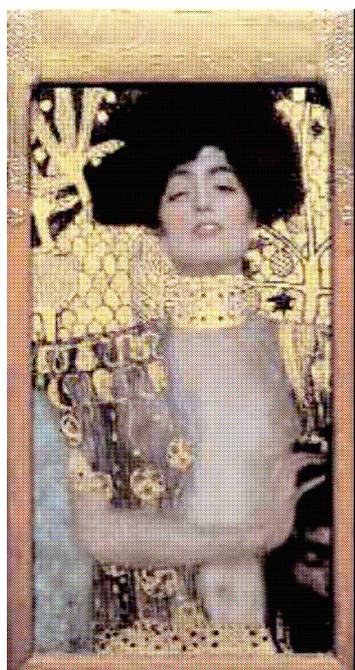
L'abbraccio - Vienna, Österreichische Galerie Belvedere

che

la

non

fondono fascino”(piacere estetico) tremendum”(sensazioni negative): così contemporaneamente alle richieste dell’emancipazione femminile, nella società ancora permeata da un anacronistico puritanesimo si sviluppa un inconfessato senso di paura. Klimt renderà ampiamente omaggio a questa visione della donna nella Giuditta I e poi nella II. Giuditta I altera, sprezzante ed enigmatica è stata scelta da Klimt quale soggetto simbolo della punizione inflitta dalla donna all’uomo che egli deve espiare con la morte: è la donna tagliatrice di teste nella quale si ricongiungono Eros e Thanatos. È la Donna, con gli occhi segnati dalla perversione della vita, che si fa gioco dell’uomo, anzi se ne nutre gareggiando con lui in astuzia e crudeltà e vincendo grazie all’arma invincibile della seduzione. L’inventore di questo prototipo è probabilmente Procopio, cronista bizantino che nei suoi Anekdotia racconta i fasti dell’Imperatrice Teodora. Una ex ballerina che Giustiniano, sovrano di Bisanzio, investe della porpora imperiale facendola sua sposa. nascono così le donne fatali dell’Impero d’Oriente: «misteriose nello sguardo magnetico che saetta dagli occhi; seducenti nelle movenze di un corpo esperto nelle più raffinate tecniche erotiche; spietate nell’esercizio della crudeltà, finalizzata a sostituirsi all’uomo per impadronirsi della cosa che più affascina queste



donne tentatrici: il potere». Il parallelismo delle donne fatali fin de siècle con Teodora e le cortigiane di Bisanzio non è casuale: la danza, raffigurata attraverso l’immagine del corpo sinuoso della danzatrice, sarà uno dei temi ricorrenti del movimento Art Nouveau. La femme fatale è un’icona della Secessione e dell’Art Nouveau: è il nuovo ruolo della donna nell’immaginario maschile nell’età in cui comincia il percorso dell’emancipazione femminile, in una società ancora permeata di puritanesimo. Questa nuova percezione avrà la sua eco nell’arte figurativa, in cui la donna angelicata (ispirazione dei Preraffaelliti) si trasforma nella fatale donna-vipera klimtiana. Questo tipo di donna affascina intensamente Klimt e i suoi compagni secessionisti. L’età della Secessione è “un’epoca di donne fatali”, in cui le donne “peccatrici”, “dominatrici”, “seduttrici” non sono più additate al pubblico e alla compassione della morente società borghese dell’Ottocento, ma venerate come dee e idoli di una cultura nuova, più libera e insieme schiava delle sue grandi passioni, in un’Europa che cambia volto. E le donne di Klimt sono uniche, ognuna irripetibile nel suo fascino, sempre dotate di una forza, di un carattere che le eleva ad assolute protagoniste.

LA DONNA - MADRE, DIVINITA’ ANCESTRALE

Nell’arte e in letteratura è frequente la testimonianza dell’amore e del trasporto verso la madre: una madre che per tutto il Medioevo e fino al Seicento si confonde ed è rappresentata con l’immagine sacra della Madonna. «La presenza della figura materna così insistente e costante, nella pittura che fino al Novecento è campo d’azione prevalente degli uomini, compresi i committenti principi, cardinali, re e papi o anche ricchi borghesi, non si spiega se non con una presenza ancestrale della madre nell’immaginario maschile». Una presenza che Klimt rielabora ed esplora attraverso una poetica ancora una volta tutta personale.

Il tema della purificazione vita attraverso l'arte serve all'artista per costruire una nuova riflessione sul rapporto uomo donna. Klimt dice così che dal femminile può prescindere, anzi, tutto procede: nasciamo dalla Donna e in seguito, orfani dell'abbraccio materno, dispensiamo per conquistarla tutta la nostra energia e la nostra capacità, confronto con le forze del che hanno anch'esse forma origine femminile. Nel quadro *Il Bacio* (1907-1908) invece è finalmente la donna ad arrendersi alla passione dell'uomo, in una di "riconciliazione amorosa" tra i due sessi, un momento di abbandono (per alcuni critici solamente apparente) a lungo atteso e posticipato. Non sappiamo con certezza



Il bacio - Vienna, Österreichische Galerie Belvedere

della

ci
nulla

in un
Male
e

sorta



Speranza I - Ottawa, The National

quando si iniziò a venerare la Dea Madre (spesso identificata con la Terra stessa), genitrice di tutte le creature e di conseguenza anche dell'essere umano. È certo però che veniva adorata e le venivano dedicate cerimonie e fatte offerte votive come ringraziamento. La testimonianza più antica che sia stata trovata dedicata alla dea è una statuetta di pietra chiamata la Venere di Willendorf, il cui nome deriva dal luogo nel quale venne rinvenuta. Un piccolo monumento dell'Età della Pietra con ampi fianchi e grossi seni come per indicare l'abbondanza e la grande capacità di procreare. Ma ci sono altri esempi di statuette della Dea Madre anche se non antichi come la Venere di Willendorf. Alcune statuette antropomorfe che sembrano collegate alla dea sono quelle trovate durante gli scavi archeologici in Bulgaria in quel territorio che era dei Traci. «La presenza di figure dai connotati simili in molte religioni e mitologie indica l'importanza dell'immagine femminile 'divinizzata', in virtù principalmente delle sue capacità di genitrice». E se questa suggestione ancestrale per secoli aveva potuto manifestarsi in Europa solo nella rappresentazione cristiana della Natività e in scene di vita quotidiana, la riscoperta dell'arte primitiva scatena

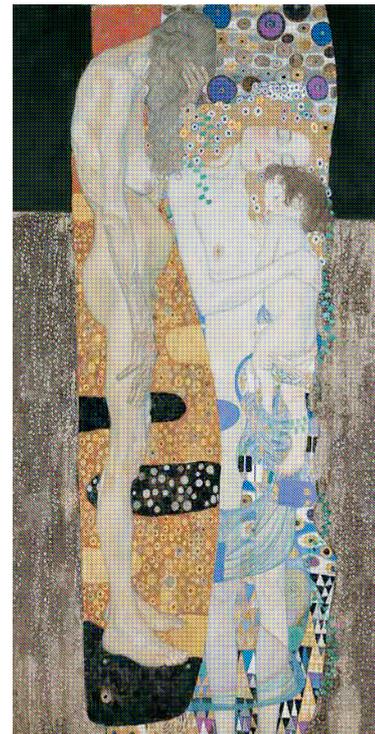
la fantasia e le energie creative degli artisti europei tra Ottocento e Novecento. In un clima artistico

che rielabora la figura materna in chiave di “divinità ancestrale”, nascono così opere come *Le cattive madri* (1894) di Giovanni Segantini, artista che eserciterà una certa influenza su Klimt. Il tema della ciclicità

della vita è fondamentale nella definizione di un universo matriarcale: nel corpo femminile si forma la vita e di conseguenza si decide il destino mortale di un nuovo essere: lieta speranza e insieme caducità della vita. La figura della donna-madre è celebrata da Klimt e dagli artisti della Secessione in numerose opere, ed è anzi letta come l’unica speranza in un mondo che attende di essere annientato dal germe della devastazione.

Il dipinto noto come *Speranza I* (1903) rappresenta con molto realismo una donna incinta nuda, accostata a una mostruosa

creatura serpentiforme, un drago terrificante e minaccioso. Il azzurro dietro la donna gravida e la striscia rossa dietro il drago sono simbolici dell’acqua e del sangue collegati alla nascita, mentre nella fascia in alto uno spettro e altre creature demoniache, le tre Parche, intonano il loro silenzioso spietato coro di morte. Klimt riprenderà più volte il tema della maternità, sia in dipinti d’ispirazione tradizionale, come nel caso di *Madre con figli* (1910), sia in opere dal carattere altamente simbolista come *Speranza II* (1907/1908) ma soprattutto *Le tre età della donna*, che forse si può descrivere quale la sua migliore raffigurazione dell’ideale stesso di Maternità. Il tema è una rivisitazione delle tre fasi della vita femminile: l’infanzia, la maternità e l’inevitabile declino della vecchiaia, descritte con figure asciutte, sintetiche e con un decorativismo geometrico che si materializza in forme che ricordano oro, sete raffinate e pietre preziose. Donne che sono gioielli.



velo

Le tre età della donna

Frida Kahlo (1907 – 1954)



Non è facile inserire in una precisa corrente artistica la pittura di Frida Kahlo, la straordinaria, anticonformista, pittrice messicana, più nota come moglie e musa ispiratrice del maestro muralista Diego Rivera. La critica si è interessata più spesso alla sua biografia e al tormentato rapporto con il marito:

“In vita mia mi sono capitati due incidenti gravi. Il primo quando un tram mi ha messa al tappeto... l'altro incidente è Diego”.

La loro unione (sposati ben due volte) sarà caratterizzata da un'accentuata ambivalenza, fatta di continui tradimenti da parte di Diego. Frida ricambia i tradimenti, forse per rabbia o forse spinta da una volontà di trasgressione. Suoi amanti sono intellettuali come il fotografo Nickolas Muray, lo scultore giapponese-americano Isamu Noguchi e anche Leon Trotsky, in esilio in Messico e del cui omicidio la pittrice viene persino sospettata e arrestata. Ma forse il loro amore spirituale andava ben oltre la vita reale, tanto che Diego arriverà a chiedere espressamente, poco prima di morire, che le sue ceneri venissero mescolate per sempre con quelle della donna che aveva amato più di ogni altra al mondo.

Il surrealista André Breton, elettrizzato dalla sua arte e dalla sua "personalità fiabesca", la definisce "un nastro attorno ad una bomba" e nel 1939 le organizza una mostra a Parigi. Frida dice del movimento: *“Il surrealismo è la magica sorpresa di prendere una camicia”*. Ma il suo stile è troppo personale per essere incorporato in una corrente. Non si riconosceva né surrealista, né realista (come amava definirla Rivera) e anche Picasso in una lettera a Rivera così scrisse: *“Né Derain, né tu, né io siamo capaci di dipingere una testa come quelle di Frida Kahlo”*. Definisce sprezzantemente i surrealisti francesi "rimbecilliti lunatici" e "intellettuali decadenti" e sostiene: *“In loro c'è qualcosa di così falso e irrealista da farmi impazzire”*. In un'intervista, afferma con ironia: *“Non sapevo di essere una surrealista, fino a quando Breton non è venuto in Messico e mi ha assicurato che lo ero”*. Ma la sua visione della vita e della propria arte è ben diversa dal mondo onirico del Surrealismo:

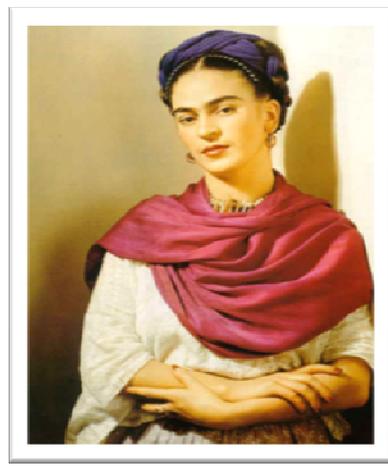
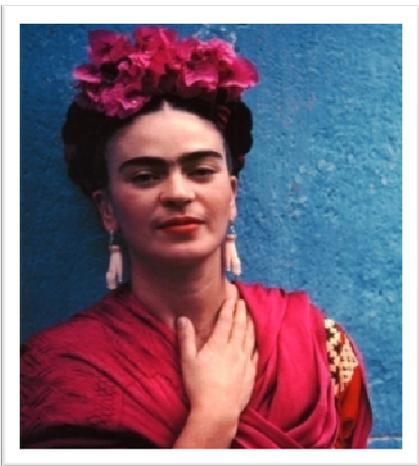


“Non ho mai dipinto sogni, ho dipinto la mia realtà”. Una realtà sconvolta dal tragico incidente che la vide coinvolta nel 1925. Scrive nel suo diario: *“...un corrimano mi trapassò la schiena, nello stesso modo in cui una spada trafigge un toro”*, fratturandole la colonna vertebrale, il bacino, l'osso del collo, le costole, lesionandole l'addome, uscendo dalla vagina e schiacciandole il piede sinistro. Da quel giorno, fino al 1954, anno della sua morte, sarà operata circa trenta volte. Durante la sua interminabile convalescenza, comincia a dipingere, soprattutto ritratti di familiari e autoritratti, aiutandosi con uno specchio che sua madre aveva collocato sul soffitto, e non smetterà più. *“Dipingo me stessa perché trascorro molto tempo da sola e perché sono il soggetto che conosco meglio”*. L'incidente la priverà della maternità che tanto desiderava: i tre aborti subiti saranno per lei ancor più dolorosi dell'incidente stesso. Nel famosissimo quadro *Henry Ford Hospital* o *Il letto volante* (1932, 30,5x38 cm) eseguito a

Detroit, città che odiava ma dove restò per stare vicino al marito, è rappresentato un letto ospedaliero in un paesaggio deserto e desolante: lei è distesa nuda in una pozza di sangue, una grossa lacrima bianca scende dal viso, la sua mano tiene un filo-cordone rosso sangue che collega sei strane figure con al centro un feto, il bambino non nato. Dolore, solitudine, tristezza, disgrazia e desolazione sono i sentimenti che suscita questo quadro, ma Frida riuscirà a superare anche questa mancanza di maternità trasferendo il suo amore sui bambini degli altri, sui nipoti e sui figli di Rivera e Lupe (la seconda moglie di Rivera) e sugli animali, come le scimmiette e i pappagalli.

Il quadro forse più grande per dimensioni e più famoso è *Le due Frida* (1939, 172x173 cm.), dove le apparenti ferite altro non sono che quelle psichiche prodotte dalle vicende della vita. I visi sono rivolti a chi le sta guardando, sono duri e alteri, fieri di mostrare il dolore. Il cuore trafitto, squartato è la Frida lasciata da Rivera che veste l'abito bianco di foggia europea macchiato di quel sangue che viene trattenuto da una mano che impugna una pinza emostatica. L'altro cuore invece è integro, è la Frida vestita da messicana, quella amata da Rivera, che tiene in mano un piccolo medaglione con Diego bambino. Le due Frida sono sedute sulla stessa panchina, si tengono per mano e sono allo stesso tempo legate da un filo-cordone-vena che parte dal cuore sano per arrivare al cuore malato, dolente, trafitto dalla separazione: dietro le spalle delle due donne lo sfondo di un cielo tempestoso carico di brutti presagi.

Ma la pittura della Kahlo non esisterebbe senza il Messico. Pienamente partecipe della sua cultura, la Kahlo si ritagliò un personaggio brillante, pittoresco, teatrale. Le lunghe gonne a balze, che mascheravano la gamba destra più corta e magra, i gioielli, grandi e colorati, anelli di giada, lapislazzuli, turchesi, perle di vetro, i vestiti delle donne Tehuana, acconciature vistose, fili di lana o tessuti intrecciati ai capelli, le fanno assumere uno stile originale che verrà definito "etnico-chic" dalla rivista "Vogue".



Frida diventa presto parte e simbolo stesso della storia messicana. Negli anni della rivoluzione, attiva politicamente, si batterà contro la sopraffazione del potere, a fianco dei poveri e degli oppressi del suo paese. E nella misura in cui la Rivoluzione fu perlomeno un successo culturale, è perché produsse donne come Frida Kahlo e uomini come Diego Rivera. Mentre lui dipinse la storia messicana, lei ne affrontò i risvolti più drammaticamente interiori. I suoi autoritratti dal carattere deciso e forte, con pennellate delicate, non sono che la sua falsa sicurezza; ironicamente si dipinge con le sopracciglia folte e ravvicinate e con una lieve peluria sul labbro superiore- quasi a voler sfidare gli stereotipi della donna levigata, truccata e hollywoodiana della sua generazione.

Nella primavera del 1953 la fotografa Lola Alvarez Bravo allestisce la prima mostra personale messicana di tutte le opere di Frida in una galleria nel centro della capitale. Lei arriva all'inaugurazione in ambulanza e riceve centinaia di visitatori nel suo grande letto che ha fatto

trasportare nel locale: è una celebrazione, ma anche quasi un addio. Nell'agosto dello stesso anno le viene amputata la gamba destra fino al ginocchio.

Nel suo diario disegna due piedi tagliati posti su un piedistallo, con la scritta

"Piedi, a cosa mi servono se ho le ali per volare?".

Muore il 13 luglio 1954, per un'embolia polmonare, dopo aver scritto nel suo diario: *"Aspetto con gioia di andarmene... e spero di non tornare mai più"*.

LE DUE FRIDA



Un grande quadro, intitolato "Le due Frida" coglie forse più di ogni altro il significato profondo di questa affermazione: a grandezza naturale, o più grande ancora, una Frida in buone condizioni di salute fa pendant a una seconda Frida ferita, che perde sangue... l'una amata, l'altra no.

Di fronte a un cielo grigio dalle nuvole burrascose, stanno sedute due Frida che guardano l'osservatore:

l'una vestita con la camicetta e la gonna di Tehuana, tiene in mano una fotografia di medaglione di Diego bambino, la seconda, indossa un vestito bianco con il davanti alto in pizzo, come una sposa di un altro secolo, e, servendosi di una pinza medica, tenta di arrestare l'emorragia che parte dal suo cuore aperto. Ma il

male è fatto, lascia tracce: la pinza non riesce ad arrestare il sangue di cui si svuota il corpo di Frida, il vestito bianco è macchiato.

"Bisogna che il quadro vi guardi quando voi lo guardate. ... E' un lavoro di penetrazione psicologica. ... Si vede lontano nell'essere e la sua presenza tocca le vostre fibre più profonde. La rimessa in discussione, insisto, è anche lo sguardo del quadro su di voi."

"A volte mi chiedo se la mia pittura non sia stata, nel modo in cui l'ho portata avanti, più simile all'opera di uno scrittore che a quella di un pittore. Una specie di diario, oppure la corrispondenza di tutta una vita. Il primo come luogo in cui avrei liberato la mia immaginazione, analizzando vita, morte e miracoli di me stessa, mentre con la seconda, avrei dato notizie su di me o dato parte di me, semplicemente, a persone care. D'altronde, i miei quadri li ho quasi tutti regalati, in genere sono stati destinati a qualcuno fin dall'inizio. Come delle lettere."

