



LOTTA
TRANS
FEMMINIST*

ETNOGRAFIE DEL CONTEMPORANEO

Anno 4, Vol. 4, 2021 – ISSN 2611 - 4577

Donne, corpi, territori

Editoriale di

Rosario Perricone

Testi di

Rachele Borghi
Federica Castelli
Eliana Como
Anna Curcio
Giulia de Spuches
Serena Olcuire
Gabriella Palermo

Isabella Pinto
Federica Timeto
Elvira Vannini

Miscellanea

Pier Mannella
Igor Spanò



direttore Rosario Perricone

ETNOGRAFIE DEL CONTEMPORANEO

n.4/2021

Rivista annuale

ISSN 2611-4577

Registrazione presso il Tribunale di Palermo n.2/2018 del 10 gennaio 2018

Direttore responsabile

Rosario Perricone

Redazione

Antonino Frenda, Eugenio Giorgianni, Francesco Mangiapane,
Pier Luigi José Mannella, Sebastiano Mannia, Gabriella Palermo, Igor Spanò

Comitato scientifico

Enzo. V. Alliegro <i>Università degli Studi di Napoli Federico II</i>	Vito Matranga <i>Università degli studi di Palermo</i>
Mara Benadusi <i>Università degli studi di Catania</i>	Ferdinando Mirizzi <i>Università degli studi delle Basilicata</i>
Ileana Benga <i>Arhiva de Folclor a Academiei Romane, Cluj-Napoca</i>	Fabio Mugnaini <i>Università degli Studi di Siena</i>
Sergio Bonanzinga <i>Università degli studi di Palermo</i>	Bogdan Neagota <i>Università "Babeş-Bolyai", Cluj-Napoca</i>
Ignazio E. Buttitta <i>Università degli studi di Palermo</i>	Vincenzo Padiglione <i>Università degli studi di Roma - La Sapienza</i>
Marina Castiglione <i>Università degli studi di Palermo</i>	Berardino Palumbo <i>Università degli studi di Messina</i>
Michele Cometa <i>Università degli studi di Palermo</i>	Caterina Pasqualino <i>EHESS-LAS/CNRS - Parigi</i>
Gabriella D'Agostino <i>Università degli studi di Palermo</i>	Cecilia Pennacini <i>Università degli Studi di Torino</i>
Fabio Dei <i>Università degli Studi di Pisa</i>	Valerio Petrarca <i>Università degli Studi di Napoli Federico II</i>
Caterina Di Pasquale <i>Università degli Studi di Pisa</i>	Davide Porporato <i>Università degli Studi del Piemonte Orientale</i>
Salvatore D'Onofrio <i>Università degli studi di Palermo</i>	Giovanni Ruffino <i>Università degli studi di Palermo</i>
Francesco Faeta <i>Università degli Studi di Messina</i>	Carlo Severi <i>EHESS-LAS/CNRS - Parigi</i>
Antonio Fanelli <i>Sapienza Università di Roma</i>	Alessandro Simonicca <i>Sapienza Università di Roma</i>
José Antonio González Alcantud <i>Università di Granada</i>	Narcisa Stiuca <i>Università di Bucarest</i>
Gianfranco Marrone <i>Università degli studi di Palermo</i>	Vito Teti <i>Università della Calabria</i>



ETNOGRAFIE DEL CONTEMPORANEO

Anno 4, Vol. 4, 2021 – ISSN 2611 - 4577

Donne, corpi, territori

Editoriale di

Rosario Perricone

Testi di

Rachele Borghi

Federica Castelli

Eliana Como

Anna Curcio

Giulia de Spuches

Serena Olcuire

Gabriella Palermo

Isabella Pinto

Federica Timeto

Elvira Vannini

Miscellanea

Pier Mannella

Igor Spanò

© 2021 Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari
Museo internazionale delle marionette Antonio Pasqualino
Piazza Antonio Pasqualino, 5 – 90133 Palermo PA
www.edizionimuseopasqualino.it – info@edizionimuseopasqualino.it



REGIONE SICILIANA
Assessorato dei beni culturali
e dell'identità siciliana
*Dipartimento dei beni culturali
e dell'identità siciliana*

ISBN 9791280664174

EAN 977261145700 10004

DOI 10.53123/ETDC_4

Progetto grafico e impaginazione

Francesco Mangiapane

In copertina

Writing, Palermo, 2021, fotografia di Rosario Perricone

L'editore è a disposizione per eventuali aventi diritto che non è stato possibile contattare.

Il presente volume è coperto da diritto d'autore e nessuna writing parte di esso può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti d'autore.

La carta utilizzata per la stampa è realizzata con un impasto fibroso composto al 100% da fibre di riciclo ed è garantita da certificazione Blauer Engel. Le sue fibre sono bianchite con processi Chlorine Free. È, quindi, al 100% ecologica.

INDICE

Editoriale	7
ROSARIO PERRICONE	
DONNE, CORPI, TERRITORI	13
Produzione, riproduzione, 'rottura'. Per una critica femminista materialista della realtà.....	15
ANNA CURCIO	
Il sistema-mondo in un barattolo di cetrioli. Su colonialità e decolonialità	25
RACHELE BORGHI	
<i>Storytelling</i> multispecie. Una pratica ecopolitica per la giustizia ambientale.....	33
ISABELLA PINTO	
Infraumano, postumano, a-umano, humus. Il femminismo del compost è multispecie.	47
FEDERICA TIMETO	
Narrazioni dagli interstizi. Lidia Curti e le fabulazioni dei femminismi	57
GABRIELLA PALERMO	
<i>I do not intend to speak about; just speak nearby.</i> Riflessioni di Geografia culturale per Lidia Curti.....	65
GIULIA DE SPUCHES	
Smagliata, inaddomesticata, conflittuale	73
Ripensare la città in ottica transfemminista FEDERICA CASTELLI E SERENA OLCUIRE	
Ecofemminismi dal Sud globale. Arte e immaginari contro-egemonici ;al tempo del capitalismo patriarcale	83
ELVIRA VANNINI	
Un'arma avvolta da un nastro di seta orientale. Zehra Doğan e l'arte delle donne curde	91
ELIANA COMO	
INTERMEZZO: ROOM TO BLOOM.....	107
MISCELLANEA	135
Un <i>Churel Mandir</i> in Gujarat.....	137
Note sulla diffusione delle rappresentazioni della figura della strega in India IGOR SPANÒ	

Dalla carta al muro.	
Graffiti e rituali nelle segrete dello Steri	155
PIER LUIGI JOSÉ MANNELLA	

RECENSIONI	201
------------------	-----

AUTORI	239
--------------	-----



https://doi.org/10.53123/ETDC_4_9

ECOFEMMINISMI DAL SUD GLOBALE

ARTE E IMMAGINARI CONTRO-EGEMONICI

AL TEMPO DEL CAPITALISMO PATRIARCALE

Elvira Vannini

Nuova Accademia di Belle Arti, Milano
elviravannini@gmail.com

ABSTRACT. While the exaltation of a Eurocentric and patriarchal canon is evident today in the art history we have inherited, we have not yet managed to construct counter-histories or counter-hegemonic narratives. Feminism encounters the canon as a structure of exclusion, subordination and domination that marginalises minorities of gender and race. The text intends to analyse and recompose the positional geographies of the relationship between art and ecofeminism, at different latitudes and historical temporalities, with particular attention to the so-called Global South, from an anti-colonial point of view and as a critique of racial capitalism through the aesthetic paradigm.

KEYWORDS: Artistic practices, Ecofeminism, Global south, Feminist killjoy, Disobedient bodies.

«Il femminismo non è un movimento internazionale ma planetario»

Carla Lonzi.

«I simboli archetipici del femminile emergono e si dispiegano oggi nella psiche della donna moderna. Comprendono le molteplici forme della Grande Dea. Attraverso i secoli prendiamo per mano le nostre antiche sorelle.

La Grande Dea vive e si alza ad annunciare ai patriarchi che i loro 5.000 anni sono finiti.

Hallelujah! Arriviamo»

Lucy R. Lippard, *From the Center*, 1976.

Nel 1817 quando i *conquistadores* spagnoli sbarcarono nella spiaggia di Cayo Loco trovarono un'unica abitante: la Venera Nera. Era una giovane donna nera e nuda – indossava solo una collana e dei braccialetti di semi e di conchiglie – ultima superstite del popolo Siboney, estinto dalla colonizzazione. Regnava solitaria nel suo atollo, accompagnata da una colomba bianca e un airone blu, suoi unici sudditi. Dispiegando le ali, le toccavano la

bocca con il becco in una carezza silenziosa – narra la leggenda cubana della Venus Negra. Era muta e mangiava solo prodotti locali: *yucca*, banane e patate dolci. Alla vista degli spagnoli fuggì ma fu subito catturata. Rifiutando di cibarsi e vestirsi iniziò una protesta silenziosa e gli sforzi di civilizzazione (e di sottomissione) dei colonizzatori furono inutili. La Venere è una figura sovversiva che confonde le categorie del genere e del colore, una donna indigena che resiste alla schiavitù, riesce a liberarsi e perseguita i suoi rapitori (cfr. Brocker 1999)¹. Al tempo stesso, l'incapacità dei *conquistadores* di dominarla, simboleggia la loro paura nei confronti della natura, delle donne e dell'alterità. L'artista cubana Ana Mendieta ha incorporato la popolare leggenda della Venus Negra insieme a uno dei suoi *earthwork* in un progetto per il *magazine* femminista «Heresies» nel 1981, dedicato alle relazioni tra femminismo ed ecologia, significativamente intitolato *Earthkeeping / Earthshaking*². Una storicità ambigua controlla il potere del suo corpo nero: nonostante lo *status* di leggenda è impiegata nei discorsi storici e antropologici, la sua storia funziona come una “contro-narrazione della nazione”. La Venere Nera simboleggia i naturali abitanti dell'isola e la legittimità delle loro lotte a difesa della terra, quando è minacciata; entrambi rientrano nella categoria delle dispossessate.

Nell'intersezione tra razza e genere, che la visione della Venus Negra riproduce plasticamente, entra in funzione un meccanismo di iscrizione sul corpo di presunte differenze visibili (il corpo della Venus, così come quello dell'artista, è marcato come femminile e non-bianco), così le donne in quanto soggetti razzializ-

zati possono essere al tempo stesso rese iper-visibili e totalmente invisibili, in una sorta di “doppia coscienza”, quella di cui ha parlato Du Bois per comprendere l'identità afroamericana, ossia il guardarsi sempre attraverso gli occhi degli altri. L'atto del vedere e la sovranità dello sguardo possono trasformarsi in una “performance razzializzata” e, contemporaneamente, i dispositivi di distanziamento – musei, teche di vetro, fotografia e documentari – separano lo spettatore dell'Altro fino alla fabbricazione mentale della “differenza”.

La Venus è infatti una curiosità naturalistica che potrebbe trovarsi nel *display* antropozoologico di un qualche museo occidentale, o raccontata nei diari dell'esploratore, insieme ai vividi racconti della flora tropicale, le altissime palme, specie di stravaganti pappagalli e animali selvaggi, ma anche stupri brutali, violenze e depredazioni. Il suo rifiuto di mangiare tutto tranne i prodotti dell'economia locale è la resistenza a un aspetto economico della colonizzazione: lo sfruttamento della terra per il profitto. La Venere non si vestirà, non lavorerà e non si impegnerà nel commercio con i colonialisti. Nella leggenda i creoli cubani passano criticamente e sovversivamente per Neri. L'artista essenzializza le categorie di donna, colore e terra e poi maschera se stessa con il personaggio della Venere Nera per performare l'esilio e la rivolta alla dominazione coloniale. La figura che Mendieta interpreta non è però la Grande Dea, archetipo della divinità femminile, promotrice di ideali matriarcali e di una società non gerarchica, la Venere è un soggetto resistente che si riconnette alle insurrezioni contro la schiavitù a Cuba dei *mambì* – ossia i fuggitivi, i ribelli che

¹ L'analisi della leggenda cubana della Venus Negra dell'artista Ana Mendieta, apparsa sulla rivista «Heresies» n. 13 del 1981, insieme ad altre due immaginarie figure sovversive che nascono dentro il paradigma estetico – come la Bastardilla di Maria Galindo conosciuta in un'esposizione sul colonialismo al Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía di Madrid (Galindo 2010) e la Escrava Anastácia dell'artista portoghese Grada Kilomba in un testo appena tradotto in italiano per la casa editrice Capovolte – non intendono fornire una ricostruzione storiografica sull'argomento, nell'ambito degli studi antropologici, postcoloniali o decoloniali ma si collocano dentro i linguaggi dell'arte, le sue storie e le sue fenomenologie; rappresentano, inoltre, per l'autrice, tre iconiche e sovversive *killjoy* femministe che dimostrando il nesso tra colonialismo e patriarcato, oppressione delle donne e sfruttamento della natura, hanno reinventato segni, visioni e immaginari contro-egemonici.

² Il numero 13 di «Heresies», *Earthkeeping / Earthshaking* del 1981, è disponibile online: <http://heresiesfilmproject.org/wp-content/uploads/2011/10/heresies13.pdf>

insorgono, gli indipendentisti neri, mai i padroni degli schiavi – infatti i colonialisti la lasciano scappare, anche se la liberazione di uno schiavo nero rappresenta il più alto sovvertimento dell'autorità.

La Venere è chiaramente una finzione dell'immaginazione coloniale ma quando riesce a scappare, il suo potere vive nella sua elusività, nel suo essere marginale e incatturabile. Che sia allineata alla terra in parte è dovuto al suo genere, a una proiezione che la avvicina alla strega, come immagine di desiderio e odio. La Venere insiste ad essere l'Altra, rifiuta di essere assimilata.

Nel testo introduttivo al catalogo della mostra del 1980, presso il primo spazio cooperativo a gestione femminista A.I.R. Gallery di New York, intitolata *Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artist of the United States*, Ana Mendieta – che ora è una delle tre curatrici, insieme alle artiste Kazuko Miyamoto e Zarina Hashmi – scrive in aperta polemica con la *leadership* bianca del collettivo che «il femminismo americano così com'è è fondamentalmente un movimento della classe media bianca». La mostra stessa era un gesto oppositivo che non si basava sull'idea di inclusione – cioè dare spazio ad artisti di colore in uno spazio fino ad allora esclusivamente bianco – ma piuttosto su una proposta più radicale: il valore produttivo della differenza, il potere di prendere la parola da una posizione di isolamento e il rifiuto ad essere assimilata. «In quanto donne non-bianche, le nostre lotte sono duplici» continua Mendieta: «Questa mostra non punta necessariamente all'ingiustizia o all'incapacità di una società che non è stata disposta a includerci, ma piuttosto verso una volontà personale di continuare ad essere l'Altra».

Il colonialismo, secondo Maria Galindo, passa per una Storia mascolinizzata: occorre eliminare il patriarcato in modo da poter decolonizzare³. Attraverso un intervento artistico e performativo, insieme al collettivo “Mujeres Creando”, Galindo

denuncia un patto patriarcale di silenzio sulla subordinazione delle donne che rappresentava un forte legame di continuità tra le istituzioni patriarcali precoloniali e quelle coloniali, il cui peso politico è stato sottovalutato. Questo “patto” si è esercitato storicamente nel controllo della riproduzione come una delle politiche prioritarie della colonizzazione, attraverso una serie di mandati, dalla verginità, al matrimonio concordato, al divieto di relazioni con l'immaginario “non bianco”, fino alla servitù sessuale delle donne indigene come bottino di guerra: al funzionamento di questi mandati si deve, ancora oggi, la configurazione profondamente razzista della società. Quindi Galindo introduce un'altra icona sovversiva: la Bastardilla che incorpora l'alleanza tra colonizzata e colonizzatrice, tra indigena ed europea. Una *killjoy* femminista, ripresa da una nota *writer* colombiana, simbolo delle figlie bastarde, meticce e traditrici, che rompono col proprio corpo il sistema razzista, patriarcale e coloniale. Allora la decolonialità non è momento temporale ma la coesistenza di conflitti oltre i dualismi (natura e cultura, dominato e dominante, visibilità e invisibilità, centro e periferia) per contestare e riscrivere le storie egemoniche in contro-narrazioni.

Il femminismo ha rivendicato le streghe come antenate, quel sottobosco di figure femminili che il capitalismo ha dovuto distruggere, tanto che, come sottolinea Silvia Federici, la privatizzazione della terra, lo smantellamento della proprietà collettiva e l'espropriazione dei beni comuni, insieme alla colonizzazione e al crescente dominio sulla natura hanno generato la demonizzazione delle donne e l'istituzione della caccia alle streghe.

Alle donne è stata attribuita una speciale capacità di comprensione dei segreti della natura, che presumibilmente le rendeva abili a dare la vita e la morte e a scoprire le proprietà nascoste delle cose. Praticare la magia (come guaritrici, curatrici popolari, erboriste, levatrici, creatrici di filtri d'amore) era anche, per molte donne,

³ Maria Galindo, *En el nombre del padre*, pubblicato on-line il 27.05.2011: <http://www.lavaca.org/mu44/en-el-nombre-del-padre/>

una fonte di occupazione e senza dubbio una fonte di potere (Federici 2020: 46).

Le streghe non erano solo le ribelli contro l'autorità, seduttive e ingovernabili, simbolo dell'insubordinazione sociale ma veicolavano saperi e conoscenze empiriche di erbe e di piante, pratiche mediche e rituali (divinazioni, incantesimi e amuleti), forme di vita legate alla terra. Non sono forse la Venus Negra tanto quanto le Bastardillas delle potenti visioni, icone sovversive elaborate in un contesto di produzione artistica, seppur a differenti latitudini, linguaggi e regimi di storicità, delle moderne streghe femministe? Corpi fuori-norma, corpi disobbedienti, corpi invisibili nei documenti ufficiali, frutto di racconti e leggende, che però rompono la centralità delle narrazioni eteronormative ed egemoniche che abbiamo ereditato come Storia. Corpi che alzano la testa e la voce, che si riprendono il discorso sulla propria autodeterminazione sottraendolo agli oppressori. Anche la Escrava Anastácia era ritenuta una santa tra gli schiavi africani, la sua storia non ufficiale racconta che possedesse enormi poteri di guarigione e che avesse compiuto miracoli. L'unica effigie che la ritrae è un disegno del 1817 di Jacques Arago durante una spedizione scientifica in Brasile. Forse figlia di una famiglia reale africana e ridotta in schiavitù in una piantagione di zucchero a Bahia da una famiglia portoghese, si racconta che fosse obbligata ad indossare una brutale maschera, usata dai padroni bianchi per impedire agli schiavi di mangiare canna da zucchero o fave di cacao, mentre lavoravano nelle piantagioni; ma questo crudele artefatto, che come una morsa serrata le chiudeva la bocca, è anche un simbolo dell'oppressione in quanto strumento di mutismo, silenziamento e tortura. La maschera rappresenta il colonialismo europeo e il bisogno di controllare l'Altro attraverso violenze e coercizioni. È l'artista portoghese Grada Kilomba che ci introduce questa storia, nel primo capitolo di *Memorie della piantagione. Episodi di razzismo quotidiano* (2021) in cui racconta l'atemporalità della violenza razziale,

endemica e strutturale, attraverso narrazioni biografiche e soggettive, e ci mostra l'effigie che raffigura la santa Anastácia. La maschera delle sorelle che non possono parlare ("*a mask of speechless*") è un dispositivo che obbliga la donna a tacere, così Kilomba si chiede: "Chi può parlare?", "Cosa succede quando noi parliamo?" e "Di cosa ci è permesso parlare?".

Ma la storia di un potere è anche quella delle lotte per rovesciarlo: come può la subalterna rompere il silenzio? Grada Kilomba diverge dalle posizioni di Spivak (Kilomba 2021: 44): l'effigie della schiava ci dimostra invece che noi, in quanto soggettività genderizzate, colonizzate e subalterne – come la Venus Negra, le Bastardillas e la Escrava Anastácia – quando prendiamo la parola insieme alle nostre sorelle, lo facciamo con una tale potenza che la maschera dell'oppressione si riduce in frantumi. Le nostre parole rompono la maschera egemonica con la consapevolezza che siamo immerse in una concatenazione di forme patriarcali e coloniali di dominazione e repressione che possono essere esercitate ma anche combattute.

1. IL SISTEMA-MONDO DA UNA PROSPETTIVA ECOFEMMINISTA

Nel pensiero patriarcale – sostiene l'economista indiana Bina Agarwal (1992: 127) – il femminile è stato identificato con la terra, le donne come esseri vicini alla natura e gli uomini alla cultura. La natura è vista come inferiore alla cultura, così le donne sono ritenute inferiori agli uomini. Nelle egemoniche rappresentazioni del nostro sistema sociale, la dicotomia natura-cultura (come la connessione tra la dominazione e l'oppressione delle donne con quella della natura) altro non è che un costrutto ideologico usato per mantenere le gerarchie di genere. L'intensificarsi delle lotte per la sopravvivenza evidenzia le basi materiali di questa connessione tra donne e ambiente, interpretata dall'economista indiana, come articolata da un'organizzazione di produzione determinata da classe/casta/razza, oltre che dal genere. Così costruzioni simbolico-discorsive come quella del femminile e della natura, possono essere viste

come una parte di questa strutturazione, ma non la sua totalità. La promessa del femminismo ecologico, secondo Ynestra King, per realizzare il suo potenziale liberatorio, deve creare un *reenchantment* che riunisca spirituale e materiale, essere e conoscenza. Lo stesso re-incantamento che propone Federici, invitando anche gli artisti a “de-professionalizzarsi”, coltivare un diverso tipo di creatività, non quella messa a valore dal mondo artistico e sussumta dai meccanismi del capitale, ma quella che «si genera quando modifichiamo i nostri rapporti con gli altri, scoprendo nel potere della cooperazione il coraggio di resistere alle forze che opprimono la nostra vita». (Federici 2018: 157)

Nello stesso numero di «Heresies» che abbiamo introdotto, Joan Griscom (1981: 4-9) individua i quattro modi «dell’oppressione: oltre ai “tre-ismi”, razzismo, sessismo e classismo, aggiunge anche naturismo, per riferirsi alle situazioni di dominio degli uomini sulla natura e quindi alla crisi ecologica: questi sono i quattro pilastri sopra i quali il patriarcato giace.

L’ecologia è una questione femminista». Io vedo questi due interessi (ecologia e femminismo) intrecciati, per me il femminismo è una filosofia politica – un modo di pensare e di essere che rifiuta la separazione o la gerarchia tra personale e politico, natura e cultura, corpo e mente, sessualità e spiritualità, umano e non umano – al centro dei valori ecologici.

Con queste parole l’artista indiana Sheba Chhachhi⁴ racconta quello che è stato definito “femminismo ecologico” o “ecofemminismo”. I movimenti delle donne in India sono stati implicati, sin da subito e a differenza di quelli occidentali, nel discorso ecologico (non è un caso che quello più noto, il movimento Chipko contro il disboscamento degli alberi, sia stato guidato da donne). Il cosiddetto ecofemminismo del “terzo mondo” (cfr. Shoba 2013) o “ecofemminismo indiano” ha il suo riferimento teorico in *Staying Alive: Women, Ecology and Survival in India* (1988) di Vandana Shiva: il rapporto

donne-natura è biologicamente necessario per la sottomissione del “principio femminile” (detto anche *Shakti* o *Prakriti*) che è la “forza vivente che sostiene la vita”, senza però tenere conto delle strutture patriarcali dentro lo spiritualismo induista e soprattutto che il degrado ambientale indiano sia anche responsabilità del modello neoliberista occidentale. La filosofia politica ecofemminista ritiene che le forme di oppressione, espropriazione e sfruttamento tra le donne e la natura siano profondamente collegate storicamente e nelle condizioni materiali di esistenza ma non essenzialmente.

L’ecofemminismo è entrato nel dibattito italiano soprattutto attraverso i contributi di Vandana Shiva, anche se è la pubblicazione del 1993, scritta insieme a Maria Mies, che traccia una critica al paradigma sviluppatista (capitalista e patriarcale) e i suoi legami con l’oppressione di genere e le lotte delle donne contro lo sfruttamento della Terra, dei corpi, dell’ambiente. Il “punto di vista essenzialista” di Shiva è stato fortemente respinto da Bina Agarwal come una forma di “ecofemminismo culturale” che avrebbe fornito una versione romantica del ruolo delle donne e il loro rapporto con la natura e l’ecosistema, determinato invece sulla base della classe e della casta piuttosto che qualsiasi connessione necessaria o biologicamente assegnata; ignorando così i profondi squilibri, le disuguaglianze preesistenti, le strutture di potere e i privilegi che hanno contribuito all’imposizione degli attuali sistemi di dominazione. Quello che Bina Agarwal ha indicato come una forma intersezionale di ecofemminismo definendolo “*feminist environmentalist*” a partire dai suoi scritti sul diritto alla terra e alla proprietà delle donne, nelle aree rurali e povere dell’India e del Sud del mondo, era anche derivato dalla necessità di migliorare le condizioni di vita e assegnare alle donne subordinate e marginalizzate un “impo-teramento” sociale.

4 Sheba Chhachhi, nata nel 1958 a Harar in Etiopia, vive a New Delhi, India

La critica alla centralità del lavoro riproduttivo, dove la separazione patriarcale diviene immediatamente capitalistica, resta centrale, anche alla luce dell'attuale ondata femminista transnazionale. «Come il patriarcato, anche l'ecologia è coinvolta nel quadro del dominio»: la posizione di Dalla Costa già alla fine degli anni Ottanta ha preso in considerazione la sua natura interconnessa a gerarchie sociali, con questioni come il colonialismo, le lotte per il diritto alla terra come bene comune o ancora Federici quando afferma come «le eco-femministe hanno dimostrato che esiste una profonda connessione tra lo svilimento delle faccende domestiche, la svalutazione della natura e l'idealizzazione di tutto ciò che è prodotto dall'industria umana e dalla tecnologia» (Federici 2020: 55). Ariel Salleh nel suo *Ecofeminism As Politics: Nature, Marx and the Postmodern* (1997) preferisce parlare di «sistema patriarcale capitalista»: l'oggettivazione, lo sfruttamento e la distruzione della natura non saranno mai risolti senza affrontare la strutturale espropriazione del lavoro delle donne.

2. PERCHÉ LE FEMMINISTE INDIANE A DIFFERENZA DELLE FEMMINISTE OCCIDENTALI NON ESPRIMONO LA STESSA RABBIA?

«C'è una chiara connessione tra la storia della violenza e il corpo» scrive Arahmaiani, tra le più iconiche e sovversive artiste indonesiane⁵, una voce che amplifica quella degli emarginati, le minoranze razzializzate e i gruppi subalterni. Ad esempio, quando un corpo è visto come basso e sporco, l'altro non lo toccherà mai o addirittura ne sarà spaventato. Oppure, il colore scuro della pelle, marcato dalla razza e dal genere, sarà considerato non conforme ai canoni della bellezza o addirittura sgradevole da una prospettiva culturale manipolatoria in base ad un determinato programma politico o scopo di sfruttamento.

Il corpo femminile, nella storia, è sempre stato sottoposto ai regimi di sorveglianza imposti dal regime del patriarcato. Così è diventato un campo di battaglia dove si consumano lotte politiche e conflitti d'interesse. Nel suo paese, il femminismo è stato a lungo considerato una forma contro-natura di attivismo politico, in rapporto all'oppressione di Gerwani, il Movimento delle Donne Indonesiano, da parte del regime dittatoriale del Nuovo Ordine, verso cui è stata dissidente e oppositrice; anche dopo la caduta di Suharto ha continuato a lottare per la giustizia sociale, i diritti civili e le questioni ambientali, affinché la sua voce, come quella delle «Altre» ai margini della storia, non continui a rimanere illeggibile.

All'inizio del 1983 il Pakistan fu scioccato dal modo brutale con cui le autorità avevano represso una piccola manifestazione avvenuta il 12 febbraio per protestare contro l'introduzione di una legge che, nelle sentenze dei tribunali, assegnava alle donne metà del valore legale della loro testimonianza rispetto agli uomini. L'accaduto aveva portato l'attenzione dell'opinione pubblica sullo spaventoso trattamento delle donne e delle minoranze, che era progressivamente peggiorato dopo il colpo di stato del generale Muhammad Zia-ul-Haq nel 1977. Così nel 1983 un gruppo di quindici donne artiste si era riunito a Lahore nella casa dell'artista e scrittrice femminista Salima Hashmi⁶, per la stesura del *Women Artists of Pakistan Manifesto*:

Noi chiediamo a tutte le donne artiste di prendere il loro posto nell'avanguardia della lotta delle donne pakistane per mantenere il giusto posto nella società. In modo che possiamo sostituire nella vita della nostra gente la disperazione con la speranza, la brutalità con la comprensione, l'oscurità con la luce e l'anarchia con la cultura, e lasciare al mondo un posto più felice, più bello e più pacifico di quello che abbiamo trovato (Lack 2017: 363)

Il manifesto era una protesta contro la pervasiva misoginia e l'oppressione che

⁵ Arahmaiani Feisal, nata nel 1961 a Bandung, vive a Yogyakarta, Indonesia.

⁶ Salima Hashmi, nata nel 1942 a New Delhi, vive a Lahore, Pakistan.

avevano sopportato. A causa delle circostanze politiche del tempo non fu mai reso pubblico. Consapevole del clima politico pakistano, la scrittura di Salima Hashmi dà uguale peso all'agenda femminista, alle questioni estetiche e all'eredità del transnazionalismo, indaga la situazione sociale, le leggi repressive, non solo contro il genere ma contro le minoranze, supportando attraverso l'arte la lotta delle donne e l'ottenimento di diritti civili.

«Non è il femminismo una nozione occidentale e quindi del tutto irrilevante nell'Asia meridionale?» si chiedono Kamla Bhasin e Nighat Said Khan in un testo pubblicato da *Kali for Women*, la prima casa editrice femminista in India (Bhashin, Khan 1986) – una questione, questa, che raramente viene sollevata come domanda: piuttosto si pone come un attacco o qualcosa da non prendere realmente sul serio. Il nesso fra le donne come soggetti storici e la loro rappresentazione nei discorsi egemonici non è un rapporto simmetrico ma un costrutto arbitrario, assunto dal privilegio e dall'universalità etnocentrica che non ha risparmiato una parte considerevole del pensiero femminista occidentale in relazione alle donne del Terzo Mondo. È singolare che le stesse accuse, continuano le due studiose femministe, non vengano mai mosse contro la modernità – che è pur sempre il risultato di una “occidentalizzazione”:

Queste stesse persone, ad esempio, non mettono in discussione le origini straniere dei sistemi parlamentari o presidenziali; dello sviluppo del capitalismo; della proprietà privata e del latifondismo; o dell'ideologia di sinistra. Concesso che il termine “femminismo” non sia nato nel subcontinente indiano; ma poi nemmeno la rivoluzione industriale, il marxismo, il socialismo o, del resto, neppure alcune delle nostre religioni dell'Asia meridionale. Einstein non è nato a Lahore, Marx a Calcutta o Lenin a Dhaka; tuttavia le loro origini occidentali non hanno reso le loro idee irrilevanti per noi [...] perché un'idea non può essere confinata entro limiti nazionali o geografici.

In ogni caso, mentre il termine femminismo può essere straniero, il suo concetto rappresenta un processo di trasformazione, iniziato in Asia meridionale nel diciannovesimo secolo come posizione politica contro la secolare subordinazione delle donne. Quindi, il femmi-

nismo non è qui stato imposto artificialmente da nessuno, né è stata un'ideologia straniera di importazione occidentale.

La femminista indiana non può prendere la suffragetta borghese ben educata all'università come sua unità di misura, secondo Nancy Adajania, la sua soggettività è codificata da marcatori preordinati e imposti di identità, sovradeterminati dal patriarcato (cfr. Adajania 2016). Suma Chitnis, d'altra parte, suggerisce quanto la rabbia nel movimento occidentale sia stata uno strumento potente ma può essere compresa solo riconoscendo il divario enorme tra ciò che viene professato a parole dal sistema sessista egemone e le sue strutturali asimmetrie.

Il femminismo non è una nozione astratta applicabile a differenti latitudini e temporalità, così come lo slogan “il personale è politico” racconta solo una parte delle molteplici dimensioni dell'oppressione di genere nel Sud globale, dove a differenza di altri “ismi”, l'opposizione alle radici storiche del patriarcato (o dei “patriarcati multipli”) e la critica al capitalismo razziale, passa attraverso i tanti assi di lotta di un femminismo decoloniale: la politicizzazione della cura, le battaglie per la giustizia sociale, il diritto alla terra contro la ferocia estrattivista della devastazione climatica e ambientale, in nome dell'ideale di una società non-sfruttatrice, in cui ci vogliamo tutte vive e libere. I femminismi ci hanno insegnato che nessun processo potrà dirsi concluso fino a quando non si cambia tutto.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Adajania N. 2016, *The Thirteenth Place. Positivity as Critique in the Art of Navjot Altaf*, The Guild Press, Mumbai.
- Agarwal B. 1992, *The Gender and the Environment Debate: Lessons from India*, in «Feminist Studies 18», n. 1: 119-158.
- Bhashin K. 1986, *Some Questions on Feminism and its Relevance in South Asia*, Kali for Women, New Delhi.
- Blocker J. 1999, *Where is Ana Mendieta? Identity, Performative, and Exile*, Duke University Press, Durham.
- Corradi L. 2007, *Terra Madre India. Pensiero e azione dell'Ecofemminismo*, in «Zapruder», n. 13: 40-53.

- Federici S. 2015, *Calibano e la strega. Le donne, il corpo e l'accumulazione originaria*, Mimesis Edizioni, Milano.
- Federici S. 2018, *Reincantare il mondo. Femminismo e politica dei commons*, Ombre Corte, Verona.
- Federici S. 2020, *Caccia alle streghe, guerra alle donne*, Produzioni Nero, Roma.
- Federici S. 2020, *Genere e capitale. Per una lettura femminista di Marx*, DeriveApprodi, Roma.
- Galindo M. 2010, *Entre dos poderes*, in A. Creischer et al., *The Potosí Principle: How Can We Sing the Song of the Lord in an Alien Land?*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Cologne, pp. 53-54.
- Griscom J.L. 1981, *On Healing the Nature/History Split in Feminist Thought*, in «Heresies: A Feminist Publication on Art & Politics», n. 13: 4-9.
- Kapur G. 2007, *Play of Self and Gender. Through the Lens of Women Artists in India*, in Reilly M. (a cura di), *Global Feminism. New Directions in Contemporary Art*, Merrell Publishers, London, pp.79-95.
- Kilomba G. 2021, *Memoria della piantagione. Episodi di razzismo quotidiano*, Collana Intersezioni, Capovolte, Alessandria.
- Kings A.E. 2017, *Intersectionality and the Changing Face of Ecofeminism*, in «Ethics and the Environment» n. 22: 63-87.
- Lack J. 2017, *Why Are We 'Artists'? 100 World Art Manifestos*, Penguin Modern Classics, London.
- Salleh A. 1997, *Ecofeminism as Politics: nature, Marx and the postmodern*, Zed Books Ltd, London, New York.
- Scotini M. (a cura di) 2019, *Politiques de la végétation. Pratiques artistique, stratégies communautaires, agroécologie*, Eterotopia France, Paris.
- Shoba K. N. 2013, *Ecofeminist Discourse in Postcolonial India: A Critique of Capitalism, Modernity and Patriarchy*, in «International Journal of English Language, Literature in Humanities», Vol. 1 n. 3: 38-49.
- Villani T. (a cura di) 2021, *Eco/logiche. Politiche, saperi e corpi nel tempo della crisi ambientale*, manifestolibri, Roma.
- Weisseberg S. 2017, *Ana Mendieta's Dialectics of Isolation*, in Morris C. e Hockley R. (a cura di), *We Wanted a Revolution. Black Radical Women 1965-85*, Brooklyn Museum, New York, pp. 211-223.

SITOGRAFIA

- Galindo M. 2011, *En el nombre del padre*, in «Lavaca.org», <http://www.lavaca.org/mu44/en-el-nombre-del-padre/> consultato il 20 maggio 2019.
- Hashmi S. 2018, *The feminist cause awaits the artist*, in «Hotpotatoes.it», <http://www.hotpotatoes.it/2018/03/04/the-feminist-cause-awaits-the-artist-di-salima-hashmi/> consultato il 27 maggio 2021.
- Adajania N. 2019, *Per un'analisi dei temi femministi nell'opera di Navjot Altaf*, in «Hotpotatoes.it», <http://www.hotpotatoes.it/2019/10/22/navjot-altaf-e-nancy-adajania/> consultato il 27 maggio 2021.
- Lupi C., Vannini E. 2019, *Why do Indian feminists unlike the western feminists not voice the same anger? Intervista a Navjot Altaf*, in «Hotpotatoes.it», <http://www.hotpotatoes.it/2019/10/30/intervista-navjot-altaf/> consultato il 10 agosto 2021.
- Vannini E. 2020, *Politiche del disastro. Intervista ad Arahmaiani*, in «Hotpotatoes.it», <http://www.hotpotatoes.it/2020/03/18/intervista-ad-arahmaini/> consultato il 10 agosto 2021.