

## Nancy Spero, *Her/history*, la Sua Storia delle Dee

**Maurizia Natali**

“Noi non crediamo nella Dea, noi comunichiamo con lei”( Starhawk, 1999)

“Sulle mappe disegnate dagli uomini c’è una immensa zona bianca, la terra incognita (no-man’s land) dove vive la maggioranza delle donne. Quel paese è tutto per voi, da esplorare, da abitare, da descrivere” (Ursula K. Le Guin, 1986/ 2025, p. 128)

“Chi non è nella dialettica servo-padrone diventa cosciente e introduce nel mondo il Soggetto Imprevisto”. “Noi siamo il passato oscuro del mondo, noi realizziamo il presente” (Carla Lonzi, 1970, p.60 e 61)

“ ‘Muoversi nello spazio’ significa anche andare ‘*oltre* la storia’ e oltre l’antropocentrismo (...), via dalla rabbia e dalla vittimizzazione e verso una resistenza affermativa” (Nancy Spero, On Feminism 1971 in Ault, p.60)

### **Premessa. Ritorno Infinito delle Dee**

Nancy Spero colleziona per anni figure antiche di dee, eroine e immagini di donne contemporanee; da lei ridisegnate, riprodotte su carta, messe in collage, ricreate in zinco, stampate su pareti, le sue figure venivano dall’arte, dall’archeologia e dalla storia. Come un vocabolario dalle mille variazioni, il suo archivio era aperto a nuove immagini e le permetteva combinazioni infinite; l’artista usava carta, tessuto o le pareti di gallerie, musei, e altri luoghi, come superfici per inscrivere le sue ‘dee’ in coreografie, collage, processioni, dove le ampie zone vuote evocano la temporalità intermittente della *her/history*, la storia delle donne, una storia scritta dal patriarcato, ma anche non ancora scritta, e sempre scrivibile. Pagine e rotoli effimeri, vessilli, graffiti, geroglifici, fregi, le opere di Spero non erano oggetti d’arte incorniciati, unici e fissati nel tempo, ma installazioni che fiorivano come emersioni impreviste, che potevano ritornare in altri luoghi e tempi, producendo un’opera che ogni volta si rinnovava, inconfondibile e allo stesso tempo aperta a nuove contribuzioni. Come la sua collaboratrice Samm Kunce ha raccontato, negli ultimi anni Spero si dichiarava aperta a interventi di altri artisti per arricchire il suo lavoro nelle sue infinite variazioni. (Ault, 2019, p. 81). Così si potrebbe pensare che a partire dal suo archivio di dee in attesa di altre dee, altre artiste potrebbero continuare oggi quelle danze e far riaffiorare in altri luoghi la storia delle donne.



Oggi, a dieci anni dalla sua scomparsa, ci piace immaginare il lavoro di Nancy Spero come questo evento infinito e ripetibile, e questo ritorno virtuale come il lascito più importante di un'artista di cui abbiamo ancor più bisogno. Questo articolo cerca di definire la dinamica utopica implicita nell'archivio di Nancy Spero, e il senso delle sue installazioni come la promessa infinita di una storia delle donne, la sua her/history, sempre a venire. (Nota: Her/history; in inglese come è noto 'his' significa 'suo di lui', soggetto maschile, e 'her' 'suo di lei', soggetto femminile; il movimento femminista anglofono ha giocato con questa opportunità linguistica per definire la storia patriarcale, his-tory, storia del/dal punto di vista maschile, e ha coniato il termine 'her-story' (1), Storia del/dal punto di vista femminile).

### **Itinerario Politico con Figure**

Il lavoro di Nancy Spero (1926-2009) mostra con chiarezza il suo percorso politico, dall'anti-imperialismo fino al femminismo e oltre. Con la sua opera War Series (1966-1970) incentrata sulla guerra del Vietnam, l'artista aveva espresso un forte commento sulla storia americana contemporanea, ma nel 1974 l'artista decise di lavorare esclusivamente con l'immaginario femminile, per narrare quella che definirò la sua her/history, una vera e propria *allegoria* delle donne come creature mitologiche di epoche diverse che l'artista fa incontrare e mette in scena in mille modi. Con questa nuova direzione da lei intrapresa l'artista decise di tutta la sua carriera successiva dando vita al suo profilo di militante femminista, da sola o nel movimento delle donne artiste di New York (Ault, 2019, p. 28); da quel momento in poi, Spero decide di far parlare il corpo delle donne in una progressiva rinuncia alle parole per lasciare il posto ai movimenti e alle pose dinamiche delle figure da lei trovate e reinventate; e se inizialmente l'artista le combinava in collage con testi scritti, successivamente le impiego' principalmente in composizioni prive di parole. Usando la sua collezione di immagini di dee classiche, divinità etniche e donne contemporanee, ne realizzava modelli per opere su carta simili a papiri, oppure fregi, processioni e coreografie direttamente sulle pareti di musei e gallerie.



L'artista raccoglieva le sue figure nelle mitologie di ogni paese così come nei mass media contemporanei, in libri e riviste, ovunque le incontrasse. Riportava in vita dee provenienti dalla cultura egizia, etrusca, greca, romana, celtica e asiatica, spaziando dall'Africa preistorica fino agli anni Venti del Novecento e oltre. Lavorava usando il disegno, la pittura, il collage, la fotografia; creava modelli e li dipingeva o stampava su rotoli di carta, o direttamente sulle pareti dove le figure camminano, corrono, danzano, si incontrano e si moltiplicano con tutta la loro energia mitologica. Spero è anche l'autrice di un mosaico nella stazione Lincoln Center della metropolitana di New York.

Nella costruzione della sua allegorica her-story, l'artista rievoca la polarità tra violenza patriarcale, tortura e guerra, e esibisce la vitalità corporea, l'energia e la resistenza femminili. Per Spero, si trattava di riappropriarsi di figure femminili che erano state archetipi religiosi, estetici e antropologici di ogni epoca, in vista di una nuova storia delle donne narrata attraverso la ripetizione e la combinazione di quelle posizioni e di quei movimenti dei corpi femminili. Il suo ambizioso progetto voleva presentare in composizioni dinamiche e flussi coreografici il modo in cui le donne sopravvivono alla storia patriarcale dalla quale tutte provengono; le sue icone prelevate dai geroglifici egizi o dalle pitture rupestri aborigene, da rappresentazioni di dee e atlete, oppure da fotografie o immagini filmiche, promuovono il pathos dinamico del corpo femminile quale immediata espressione politica di vitalità, resilienza e slancio psicofisico.

### **Tra due citazioni, l'evoluzione di Spero**

Nel 1979 Nancy Spero dichiara: «Fino a oggi, gli uomini — e il termine "uomo" — sono stati usati per simboleggiare sia le donne che gli uomini. Ho deciso di osservare donne e uomini rappresentando le donne; non solo per ribaltare la storia, ma per comprendere cosa significhi guardare a tutto ciò attraverso la raffigurazione del femminile. Ho focalizzato la mia attenzione sulla tortura delle donne poiché, simbolicamente, l'abuso sessuale nei loro confronti — così come la loro vulnerabilità, storicamente parlando — riveste un significato profondo. Si presume



che le donne siano state protette; eppure, sono state universalmente vittimizzate. Si tratta di una questione istituzionale. La tortura è un'istituzione dello Stato, in gran parte controllata dagli uomini».

Più tardi, nel 2009, afferma: «La *ripetizione* insita nel mio processo di stampa dei modelli fa eco all'*irrefrenabile presenza delle donne nella storia*: una presenza che cerco di cogliere *combinando e ricombinando* immagini di donne provenienti da periodi storici e contesti culturali assai diversi. Tuttavia, il mio intervento non costituisce una storia neutrale; non è qualcosa di statico, bensì mutevole, aperto all'interpretazione, che continua a vivere accumulando *nuovi significati*. Si tratta, questa, di un'idea profondamente sovversiva, poiché implica *che la storia possa essere modificata* e che i rapporti di potere possano essere ribaltati» (Ault, 2010, pp. 53-54, corsivi miei).

In queste due citazioni lontane nel tempo ritroviamo il significato sovversivo, pienamente consapevole, e l'intento politico dell'opera di Spero, nonché il *programma* della sua evoluzione verso un'etica e un'estetica femministe. La scelta di utilizzare esclusivamente figure femminili per rappresentare la violenza patriarcale in contrasto con ciò che lei chiama l'«irrefrenabile presenza delle donne» all'interno della storia, manifestava la sua peculiare volontà artistica in un contesto in cui i temi femministi erano sempre più centrali nel dibattito politico mondiale. La forma stessa delle sue installazioni, dove la libertà coreografica delle sue figure si complica in vere e proprie allegorie da interpretare, traduceva la speranza politica di trasmettere a nuove generazioni di donne il desiderio psicofisico di sovvertire la storia patriarcale ripartendo dal linguaggio del corpo.

Spero aveva iniziato la sua carriera come pittrice di amanti misteriosi in una serie di tele intitolata Paris Black Paintings; successivamente, aveva fatto ricorso all'uso di citazioni ricopiate e di collage di figure nel rotolo intitolato Codex Artaud (1971–1972), dove si era appropriata dello spirito ribelle del poeta francese come per trovare un provvisorio, strategico alter ego. In seguito, aveva realizzato la War Series, disegni e acquerelli di carattere espressionista e surrealista incentrati sulla guerra del Vietnam, chiara e polemica espressione della sua posizione



antimperialista. Ma è nel 1974 che Spero prende la decisione più importante della sua carriera, perché sceglie di lavorare esclusivamente con le immagini femminili per creare quell'epopea femminista che l'accompagnerà per tutta la vita.

Nei collages di Notes in Time on Women (1975-79), le sue eroine condividono lo spazio grafico da lei scelto con frammenti misogini tratti da testi filosofici e da luoghi comuni sulle donne, mentre in Torture of Women (1976) l'artista installa le sue figure con testi di Amnesty International che denunciavano le torture inflitte alle donne nei regimi autoritari sostenuti dalle amministrazioni statunitensi.

In queste opere degli anni 70', l'atlante delle dee di Nancy Spero diventa sempre di più il peculiare mezzo espressivo dei suoi messaggi politici (2). Vediamo questi archetipi in azione con la loro presenza graficamente aggressiva mentre attraversano e frammentano i testi citati, trasformandoli in un *campo di battaglia*, un corpo a corpo mitologico con la scrittura patriarcale. Con The First Language (1979-81), un fregio di circa 58 metri fatto di 22 pannelli multimediali, l'artista dà piena espressione al suo archivio, abbandona parole e testi e mette in scena solo le sue dinamiche dee come affermazione di energia, speranza e rinnovamento. Per lei il corpo delle dee è il luogo di nascita del linguaggio stesso, del movimento e della stasi, della vita e della morte come le mitologie hanno mostrato.

Con l'uso di serie e ripetizioni Spero, come lei stessa dichiarava “de-individualizza la ‘soggettività’ occidentale in un presenza non-gerarchica e continua” delle sue figure in moto continuo (Spero in Ault, 2019, p.64). Evidenti nei montaggi, nei collage e nel ri-assemblaggio (*remix*) dei personaggi, i temi del ritorno, del ritmo e della ripetizione affermano la strategia politica e visuale della Spero, perché il movimento incessante, ora caotico ora coreografico, delle figure, e la sensazione di energia liberata che esse trasmettono, sono la sua risposta insistente ai cicli di dolore e orrore in cui la storia patriarcale involve i corpi delle donne.

### **Gradiva apre il cammino delle Dee**

Tra il 1956 e il 1957, Nancy Spero e il marito, l'artista Leon Golub, vissero in Italia, dove Spero poté studiare l'arte egizia, greca, etrusca e romana. Come scrive



Deborah Frizzell: «Fu a Firenze e a Ischia che la Spero rimase affascinata dalle antiche e classiche immagini di dee che avrebbero poi ispirato la sua opera successiva» (Frizzell, 2006, p. 24). Attratta da queste figure mitologiche, dapprima dipinse una serie di madri e bambini — tra cui una statua che battezzò "Madre Italia" (Bird, 1996, p. 81) — in relazione con la sua maternità e la sua vita artistica (Nixon, 2007, pp. 8-9). In seguito, quando il suo repertorio mitologico era diventato il suo specifico linguaggio, l'artista si sintonizzò con le idee femministe contemporanee a partire da quelle antiche dee. Come sosteneva Carol Christ nel suo saggio del 1978, *Why Women Need the Goddess* (Perché le donne hanno bisogno della Dea), anche la Spero riteneva che solo gli archetipi femminili potessero contrastare la «tradizione dell'anticorpo misogino nel pensiero occidentale» (2, Christ, 1994, p. 314); il simbolismo della dea infatti riafferma il “potere”, il “corpo”, e la “volontà” femminili, il “legame” tra donne e la loro “eredità” (Christ, 1994 p. 311). Determinata a dedicare la propria arte alla lotta contro la tradizione patriarcale, Spero vedeva nelle dee e in altre figure femminili le interpreti ideali per il suo progetto politico.

In un'intervista rilasciata alla critica d'arte Alessandra Mammì, in occasione della mostra romana Sky Goddess, Egyptian Acrobat, la Spero descrive la Roma imperiale come un luogo che «mostra le conquiste degli uomini, una città stratificata su molteplici livelli culturali». A questi antichi strati voleva aggiungerne un altro, con le sue «immagini di donne in azione», «immagini del desiderio femminile», «metafora del passaggio dalla sessualità al potere e al pensiero». Il suo intento era mostrare «l'irrefrenabile presenza delle donne nella storia», «idea sovversiva» che implica la possibilità di «cambiare la storia» e provocare «momenti di rottura». Da quel momento in poi, le sue dee diventavano - per usare le sue stesse parole - una «affermazione contemporanea» di nuovi «significati legati al tempo» (Mammì, in Perrella, 2009, pp. 23-25).

In Italia, Spero visitò Pompei, luogo a cui è legata la scultura chiamata *Gradiva* che lei stessa riproduce nel suo Codex Artaud (1971–1972) (3). *Gradiva*, ‘colei che avanza’, giovane donna in cammino nel bassorilievo classico dei Musei Vaticani,



era stata l'eroina del racconto pompeiano scritto da Wilhelm Jensen nel 1903 e analizzato da un affascinato Sigmund Freud nel suo saggio del 1908. Il protagonista di Jensen, l'archeologo Norbert Hanold, crede di vedere la sua amata Gradiva camminare tra le rovine di Pompei; tale fantasma che ai suoi occhi ha il peculiare incedere della scultura, si rivela essere Zoë Bertgang, antico amore d'infanzia, una giovane donna che sarà capace di guarirlo del suo 'delirio' archeologico e di farsi amare di nuovo. Freud collocò una riproduzione della Gradiva nel proprio studio e la considerò un'ideale condensazione delle sue due passioni, l'archeologia e la psicoanalisi; in particolare, con il suo atteggiamento analitico verso il comportamento di Norbert, Zoë-Gradiva rappresentava per Freud la psicoanalisi stessa (Freud, 1993). Sfuggente oggetto del desiderio, al centro di sguardi e fantasie maschili, ma anche 'donna analista' e figura in movimento, Zoë-Gradiva incarna un moderno archetipo di potere femminile, e come tale figura perfettamente nell'archivio di Spero.

L'artista rielaborò l'immagine della scultura facendone una silhouette di colore verde, con il corpo interrotto da una striscia bianca dove inserì a collage una piccola creatura alata e un minuscolo torso, quasi fossero generati dal suo stesso corpo. Solitaria e assorta in sé stessa, essa compare sul rotolo XVII del Codex Artaud, al di sotto di una citazione del poeta francese e non lontano da una delle tipiche teste di Spero che mostrano la lingua. Il Codex aveva rappresentato l'identificazione tattica di Spero con il provocatorio scrittore, ma qui, ormai prossima alla decisione di lavorare esclusivamente con immagini femminili, Spero sembra inaugurare proprio con Gradiva il suo futuro atlante femminista. Ben presto, l'artista sarebbe ripartita ancora da citazioni di testi maschili ma per farli letteralmente attraversare e interrompere dalle sue dee redivive; se Gradiva fu un archetipo moderno che la Spero sottrasse alla cultura maschile, qualcosa del passo suggestivo e della forza analitica di questo personaggio sarà poi presente nelle sue successive icone e nel loro movimento verso la libertà'.

## **Archivio Aperto, Dee Liberate**



Come ha scritto Pauline Chevalier: «Il ricorso di Spero al mito, alla storia e alla memoria corrisponde all'ancoraggio della sua pratica a una genealogia di cui il modernismo del dopoguerra aveva cancellato ogni traccia» (Chevalier, 2011, p. 121, trad. mia). Di fatto, il recupero simbolico di eterogenee dee antiche per farne un'opera politica contemporanea costituiva un gesto anti-modernista e multiculturale, con il quale Spero si poneva in contrasto con tanti protagonisti maschili dell'arte astratta, pop o concettuale allora dominante e con l'esibizione del loro individualismo narcisista. Come osserva Jon Bird, il suo «lessico di donne trans-storiche, trans-culturali, sia reali che mitologiche» costituisce un'«estetica dell'eterogeneità», il cui significato risiede nelle *relazioni dinamiche* intessute tra «fonti ibride, - scritte e iconiche, - contesti differenti, ritmi e ripetizioni» (Bird, 1996, in de Zegher, 2014, p. 141).

Spero desiderava affermare un'arte femminista dal respiro collettivo che parlasse contro la violenza patriarcale insita nella cultura estetica e filosofica dominante. In questo l'artista - militante nel movimento femminista newyorchese - era in linea con i dibattiti di quegli anni centrati sul ruolo strategico, simbolico, spirituale e politico che la riscoperta della cultura della 'Dea' ancestrale e del matriarcato pre-patriarcale potevano giocare nelle lotte di liberazione e nella costruzione di un nuovo soggetto femminile (Gimbutas, 1981, Goettner-Abendroth, 1992, Eller, 1995, Percovich, 2007 e 2009). Scandagliare la rappresentazione della figura femminile dalle epoche remote in poi, voleva dire ritrovare quelle *formule di pathos e di energia del corpo femminile* che recavano in sé sia le tracce del piacere, del potere e della forza; per l'artista il ricorso agli archetipi femminili era dunque una strategia politico-estetica per risvegliare nelle donne quell'antico *potere psico-dinamico* di cui tutte sono eredi.

Per illustrare la sua riappropriazione militante delle 'dee' del passato e del presente, Spero produceva combinazioni di figure tra loro lontane nel tempo e nello spazio, come quando preleva dal suo archivio la dea egizia Nut e ne usa il corpo ricurvo per proteggere una vittima della tortura proveniente dalla storia contemporanea, oppure quando accosta l'immagine di una vittima della Gestapo



alla silhouette di Marlene Dietrich, 'diva' moderna, tedesca e antifascista. Così l'Artemide greca o la celtica Sheela-na-gig, una divinità primitiva africana o una danzatrice di cabaret, una donna vietnamita o una madre in fuga col bambino, si accompagnano a donne vittime del nazismo o delle dittature sudamericane. Il risultato è che figure 'protettrici' e 'vittime' insieme sembrano uscire liberate dalla storia patriarcale (His-story), pronte a danzare in queste ibride coreografie come in «eventi di natura rituale, movimenti-azione» che invitano gli spettatori a «decifrare simboli privi di un contesto pienamente noto» (Frizzell, 2006, p. 29) proprio per rilanciarli verso il futuro.

Questa rivisitazione di icone del passato rientra in quella che critici d'arte come Hal Foster e Cristina Baldacci hanno definito '*arte d'archivio*' (Foster, 2004; Baldacci, 2016), ovvero quei lavori, spesso multimediali, in cui gli artisti contemporanei si confrontano con la sterminata quantità di immagini (fisse o in movimento) che popolano, come presenze spettrali, la nostra memoria e la nostra immaginazione iper-mediate. Proprio in quanto artista d'archivio, Spero spiegava la sua pratica di reperimento e appropriazione delle immagini: «Le vedo ovunque e in ogni luogo: nella storia dell'arte, sui giornali, nelle riviste»; per lei, tale pratica, tra giocosa serendipità e rielaborazione politica, mirava a produrre ogni volta «un'estensione della vita dell'immagine» che l'aveva affascinata (Spero in Flood, 2007, p. 106). Come quegli artisti che creano atlanti, montaggi, o collage con le loro collezioni ibride, alla ricerca di risposte formali, esistenziali o politiche alla caotica e traumatica cultura visiva moderna e contemporanea, con le sue installazioni anche Spero rimette in discussione cosa sia un'opera, un museo, una mostra, e la stessa memoria collettiva degli artisti e della loro epoca. Ma andando al di là di un mero catalogo concettuale o assemblage provocatorio, l'artista vuole soprattutto sollecitare gli strati mnemonici profondi degli spettatori e soprattutto delle spettatrici, per *(ri)attivare* la storia delle donne (*her/history*) attraverso le loro immagini, una storia che comincia nei tempi lontanissimi delle mitologie del mondo intero. Danzando, saltando, correndo, le dee uscite dal suo archivio ci



invitano a entrare in empatia con il *tempo ritmico e diacronico* delle donne, e a immaginare come la her/story da sempre attraversa la his/tory patriarcale(3).

### **Her/history, la Sfida delle Dee Danzanti**

Dopo il Codex Artaud, Spero inaugurò la sua nuova her/history con il lavoro intitolato Torture of Women (1976), opera in cui affrontava la lunga storia della violenza fisica e simbolica perpetrata contro il corpo femminile; in seguito con Notes on Time of Women (1976-1979), impiegò frammenti tratti dal canone filosofico maschile, intrinsecamente ostile alle donne. In queste due opere, immagini di dee, atlete e acrobate letteralmente attraversano e infrangono citazioni di filosofi e testi politici oppure costeggiano estratti di denuncia contro la tortura, esibendo con fierezza la propria resistenza e forza che potremmo dire ‘epiche’. È importante sottolineare questa azione di *frantumazione grafica* del potere patriarcale depositato nei testi scritti, contro i quali con gioiosa aggressività tali figure sferrano i propri assalti. In particolare Notes on Time of Women, opera enciclopedica sotto forma di un rotolo di circa 64 metri, era il frutto di una lunga ricerca sui filosofi e sugli scrittori di orientamento misogino (Walker, 2011; Lyons, 2012); per tutta la lunghezza del rotolo, le icone antiche e moderne danzano e saltano, come in una distruzione materiale, rabbiosa eppure giocosa e ironica della ‘scrittura maschile’, un assalto realizzato non attraverso altre parole, bensì tramite le performance corporee delle figure (4).

Finalmente, nei 22 pannelli di The First Language (1981), la Spero realizza l’espressione geroglifica più chiara del potere primordiale di gesti e movimenti femminili. Ispirata dal pensatore Jungiano Erich Neumann, e dal suo libro *La Grande Madre* (Neumann, 1955) che la Spero teneva in grande considerazione, l’artista lanciò le sue figure in una danza gioiosa e orgiastica, dove ancora una volta divinità aborigene si affiancavano a dee e atlete greco-romane e a divinità di altre mitologie. Come scrive Christopher Lyons, First Language appare come «un ciclo vitale sotto pressione fatto di figure che risorgono dall’abiezione, acquisiscono



sicurezza fisica, superano gli ostacoli e, infine, trovano un *legame* tra di loro» (Lyons, 2010, corsivo mio).

Questo legame tra figure eterogenee e lontane nel tempo/spazio e' proprio cio' che l'artista ricerca come gesto politico femminista in tutte le sue installazioni; Spero ha infatti dichiarato che nelle «rappresentazioni di antiche dee accanto a donne contemporanee», «passato e presente si intrecciano indissolubilmente», mentre il linguaggio del corpo femminile viene sottratto alla violenza e al silenzio, e investito di *nuovi poteri*. Le figure costituiscono un «amalgama che spinge il morboso, l'exasperante e lo scioccante verso il bello», poiché secondo l'artista le donne operano sempre «in modo obliquo – in un territorio in cui il "nemico", per così dire, è proteiforme e intimo», e «lo psichico e il sociale si compenetrano agli estremi della dislocazione» (Nemiroff, 2010, p. 107).

Di fatto, l'energia misteriosa di queste figure trae origine proprio dagli incubi collettivi della storia delle donne, dai suoi spettri rappresentati da forme di tortura, prigionia, silenzio e oppressione; e tale energia vuole rivendicare e riaffermare il potere trans-culturale e trans-temporale delle donne ogni volta che esse ritornano in forza sul palcoscenico della storia. Con questi corpi archetipici in trance l'artista scrive letteralmente la sua 'her/history' «come un atto di ribellione», usando figure che mostrano la «lingua a tutti gli eroi, alle cosiddette autorità», perché proprio in questa volontà di «essere anarchica» e «rovesciare il patriarcato» «la donna non è più 'l'altra' invisibile della storia ma la sua "attivatrice"».

Con questa «sorta di ideale utopico» e sottofondo etico, le installazioni non costituiscono ne' un altro atlante estetico, ne' un altro archivio complementari alla storia maschile, né una contro-Wunderkammer di curiosità prese dalle mitologie femminili, bensì rilanciano quelle antiche e nuove dee ed eroine come *performers* e iniziatrici di una rivoluzione che potrebbe essere il futuro di tutti (Nemiroff, 2010, pp. 108-109). Nel suo «dialogo» all'interno del mondo dell'arte, Spero ha sempre nutrito la «speranza» di «generare una discussione», e sebbene espressa con modestia, tale speranza assumeva sempre nuovi significati in ogni nuova sede espositiva (Olbrist, 2009).



### **Dee Imprevedibili. Her/History, storia di intervalli e di ritrovamenti**

Come e' noto, Nancy Spero raccolse e ricreo' circa trecento figure femminili di divinita' prelevate da sculture, idoli primitivi, affreschi, pitture etc. e provenienti dalle mitologie greca, egizia, indiana, aborigena e celtica, ma anche le nuove dive e le donne comuni dei mass media del XX secolo. L'artista affermava che proprio «le dee (...) possiedono molte caratteristiche del loro essere per l'eternità', dal sentimento del tragico alle metamorfosi del piacere, fino all'estrema eccitazione o alla felicità» (Olbrist, 2009). Nelle sue mani, ogni figura diventa una vera e propria "attrice" pronta a incarnare una nuova vita mitologica, e a interpretare la sua idea dell'infinita rinascita di potere, passione e piacere femminile (Isaacs, 1996).

Spero lavorava ben cosciente che la cultura dominante del secolo ventesimo era quella cinematografica; infatti la messa in scena delle sue dee sembra talvolta imitare l'effetto-base del cinema, cioè la successione di fotogrammi con inquadrature, montaggi, o fusioni di piu' immagini. Eppure questo cinematismo non produce solo un affascinante effetto ottico, poetico o decorativo, piuttosto suggerisce i ritmi imprevedibili di un nuovo spazio-tempo dove queste figure femminili abitano e si incontrano, invitandoci a immaginare connessioni storiche e politiche inattese.

Consapevole della qualità cinematica delle sue installazioni, Spero 'proiettava' i ritmi fotogrammatici delle sue figure, i montaggi ibridi, gli effetti di dissolvenza nei rotoli o nei fregi su parete come su schermi senza cornici; e sapeva che quel suo montaggio di posture corporee, movimenti ritmici e intervalli richiedeva agli spettatori un'attenzione di tipo cinematografico. Come scrive Susan Harris, Spero è la "regista di un vasto cast di donne bidimensionali" le quali, con un "numero infinito di posture fisiche e psicologiche", coinvolgono gli spettatori in "scene disconnesse che si svolgono *simultaneamente*" (Harris, 1994, p. 37, corsivo mio). Proprio la simultaneità e la disconnessione mentre espongono il senso allegorico della messa in scena di Spero, manifestano anche il suo messaggio politico e storico piu' profondo; infatti tale simultaneità e disconnessione delle figure



provenienti da tempi e spazi diversi illustra la storia delle donne come un paradossale ‘continuo sempre interrotto’, fatto di parallelismi reali ma lontani tra loro, di fatti separati da riconnettere e di esistenze da ricostruire. Tale dimensione della her/history di Spero diventa il dono politico di un nuovo utopico presente multi-temporale e multi-spaziale dove le ‘dee’ si incontrano e si ritrovano.

Con le loro posture, gesti e movimenti che appaiono intemporalmente e universalmente, dee, eroine, donne comuni creano questo tempo diacronico, fluttuante, utopico, un flusso fatto di corpi che si muove sotto i nostri occhi, dove origine mitica e fatto storico, archetipo che ritorna e cronaca politica si incontrano e ci parlano proprio del presente in cui viviamo.

L’energia cinematografica di queste figure crea scene allegoriche dai molti significati, sia quando esse si sovrappongono come in una dissolvenza filmica o quando restano isolate in pose cariche di suspense, quando corrono mostrando il loro profilo dinamico o quando si muovono verso gli spettatori, quando incedono in processione o quando si librano verticalmente o obliquamente, come in assenza di ostacoli e di orizzonti oppressivi. Prese insieme come opera totale, tutte le installazioni di Spero potrebbero costituire *un’unica installazione*, come una *lunga spirale cinematografica* che srotola il tempo metamorfico delle donne, rimette in moto la profondità virtuale della loro her/history, tra avanzamenti e battute d’arresto, nuove ondate e improvvisi intervalli. Liberate dalla storia patriarcale, queste risorte ‘pathos-formule’ - per usare il termine di Aby Warburg (Warburg, 2000) - provocano l’immaginazione di chi le segue nelle loro coreografie, mentre sembrano spingersi ben oltre le superfici dove Spero le fa danzare, perché, come lei stessa ha affermato, «le figure potrebbero balzare via dalla parete verso il cielo o verso la città» (Harris, 1994, idem).

E’ interessante sottolineare ancora che includendo ampie porzioni di spazio vuoto nei rotoli, nei fregi o sulle superfici murali, Spero suggerisce l’alternanza tra presenza e assenza, tra avanzamenti e battute d’arresto, tra moti individuali e collettivi che le donne vivono nelle pieghe della storia patriarcale. Tale ritmo di pieni e vuoti dove i corpi si mostrano o si assentano, ricorda l’idea base della



proiezione cinematografica, in cui solo la corretta velocità' di scorrimento dei fotogrammi produce l'illusione di continuità' nascondendo gli intervalli tra di loro. Eppure con le 'proiezioni' irregolari delle sue dee Spero non vuole correggere alcuna discontinuità' o incompletezza nello scorrimento della storia maschile; il flusso irregolare delle sue dee non è un supplemento o un complemento, perché la storia maschile non può essere 'completata'. Piuttosto l'artista vuole illustrare i flussi e riflussi imprevedibili di tutta *un'altra storia*, dove le donne manifestano le loro energie in movimenti intempestivi, irregolari e imprevedibili. Così' gli intervalli, i ritorni, le sparizioni e le ripetizioni incarnano il concetto secondo cui le donne mentre appaiono, scompaiono e ritornano nella his-story patriarcale, stanno allo stesso tempo creando la loro imprevista, incontrollabile her-story,

Mentre camminano, danzano, corrono, isolate o insieme, ogni volta queste antiche pathos-formule che la Spero ripete per nuove metamorfosi ri-mettono in scena la forza, la resistenza, l'energia latenti di tutte le donne, antiche e moderne; e, come recitano due altri titoli sono pronte a Librarsi (1997) Verso la Rivoluzione (1981). L'artista dona alle sue figure il potere cinetico e coreografico di rinnovarsi, ripetersi, riunificarsi proprio per scrivere la her/story, e realizzare l'allegoria del 'tempo' delle donne come eroine intermittenti che sopravvivono - danzando correndo camminando - alla violenza della storia patriarcale. Una violenza che le sue dee sembrano trascendere, un collage, un fregio, un'installazione alla volta.

Anche Judy Purdom ha descritto i montaggi di figure della Spero in termini cinematici, precisamente come "tagli irrazionali" (Purdom, 2000, p. 164) della continuità' narrativa, quei tagli con cui Gilles Deleuze ha definito il cinema moderno, in cui cineasti quali Antonioni e Godard trasformarono il montaggio narrativo classico disconnettendo la linearità dei nessi spazio-temporali (Deleuze, 1986-1989); questi registi (inter)rompevano i legami di causa ed effetto, spezzavano i flussi temporali o spaziali con momenti vuoti, movimenti irrazionali e connessioni psico-temporali impreviste nel comportamento dei personaggi.

Tali caratteristiche del cinema moderno possono descrivere l'uso che Spero fa di intervalli e spazi vuoti nella messinscena delle sue figure, ma queste, anziché



produrre un semplice (dis)ordine narrativo, con i loro movimenti ‘irrazionali’ intessono l’allegoria coreografica del tempo ibrido, irregolare e discontinuo della her/history che sempre scorre fuori e dentro la storia patriarcale.

In una intervista del 1988 Spero commenta lucidamente sul suo uso delle figure sulle pareti delle gallerie: "Quando le immagini sono stampate sulle pareti (...) 'appartengono' allo spazio diversamente di un'opera sul muro. Diversamente dal possesso 'eroico' dello spazio da parte di un dipinto murale, le mie immagini femminili danzano attraverso lo spazio in modo irregolare, sporadico, aleatorio" (...), "ma questo processo e' effimero, eccetto se qualcuno le vuole sul muro per sempre" (Ault, 2019, p. 42). In un'altra dichiarazione sulle sue ripetizioni l'artista affermava: "[Le mie figure] appaiono, scompaiono, ricompaiono.(...) Io tento di togliere l'enfasi al narcisistico stile occidentale - la pennellata individualista sulla tela che trasporta l'emozione del momento (...); la mia ripetizione sovverte il senso macho della grande espressione" (Ault, 2019, p.38-39).

Così mentre danzano, camminano, saltano, sostano, o si riuniscono in processioni, le dee incarnano una provocatoria tattica anti-patriarcale contro il potere del gesto pittorico narcisista maschile; ma allo stesso tempo ritornano per affermare l'effrazione, la sorpresa, la suspense, la presenza, l'assenza, la mobilità e la rinascita del soggetto-donna, nella storia maschile, - quello che Carla Lonzi chiamava "*il soggetto imprevisto*" (Lonzi, 2023, p.60).

### **Her/history, 'soggetti imprevisti', violenza e 'tempo delle donne'.**

Vi è una *solitudine simbolica* che emana da queste dee cinematografiche, anche quando appaiono insieme, in serie, in processioni o in fregi. E' questa una solitudine che evoca il modo in cui l'artista le ha isolate dai contesti originari, per riappropriarsene e rianimarle a modo suo? Da dove provengono le sue figure? Verso dove sono dirette? Che siano dee, atlete, idoli o vittime, tutte queste eroine liberate sembrano dirigersi verso un futuro aperto e ignoto. Figure di un antico potere femminile oppure vittime della sottomissione storica, tutte incarnano un'energia solitaria eppure affermativa contro l'ancestrale e universale violenza



anti-femminile. E infatti e' la *violenza* il tema preciso e costante nell'opera della Spero: la violenza della guerra (la bomba atomica, il Vietnam, l'Iraq), come quella della tortura (nel nazismo, nelle guerre e dittature contemporanee), la violenza della filosofia misogina, come quella delle ingiustizie legate alla razza, al genere, alla sessualità, alla guerra e all'ecologia.

Nel corso della sua lunga vita, Spero imparò a esprimere la sua rabbia politica e il suo sdegno verso le politiche imperialiste americane, così' come la sua frustrazione esistenziale contro il suo iniziale isolamento artistico, e la sua indignazione per la condizione delle donne nella storia passata e presente; infine la denuncia della violenza patriarcale in tutte le sue forme divenne l'essenza della sua versione dialettica e polarizzata della her/history. Fuggendo lontano o camminando ancora nei paraggi di quella violenza, dopo aver subito o provocato interruzioni e rotture traumatiche, le sue dee *ritornano insieme* per resistere a quelli che la scrittrice femminista Susan Faludi ha definito i regolari "contraccolpi" (backlash) della storia maschile contro le donne e le loro conquiste (Faludi, 1991).

In un articolo dedicato al saggio *Il tempo delle donne* di Julia Kristeva (1979), Emily Apter ricorda come per la scrittrice francese, tale tempo sia in grado di rimettere in discussione qualsiasi precedente periodizzazione storica. Questo tempo "intempestivo", - già' teorizzato in altre forme anche da Marx, Nietzsche, Freud, Bergson, Heidegger, Benjamin, Deleuze (Apter, 2010, pp. 9-10), - secondo Apter ora può persino essere concepito come un "divenire femminista" della stessa teoria del tempo (Apter, idem, p. 18), un'idea che si addice perfettamente all'opera di Spero. Infatti, coi loro movimenti irregolari e montaggi incrociati le sue figure creano l'allegoria di questo *tempo intempestivo*, il tempo delle donne ancora una volta come 'soggetti imprevisi' della storia (Lonzi, 2023). Scampate, escluse o in fuga dalla storia maschile fatta di guerra e di violenza, ma anche pronte a ritornarvi di slancio per affrontarla, quelle dee danzanti diventano nostre "contemporanee" proprio mentre interpretano per noi un altro tempo, intrinsecamente sovversivo, intempestivo e utopico.



### **“Peinture féminine” nella no-man’s land**

La lunghissima spirale cine-coreografica delle installazioni di Nancy Spero era la sua personale *peinture féminine* con cui l’artista voleva scrivere la sua her/history. In un’intervista del 1991, l’artista collega la sua “peinture féminine” al femminismo francese degli anni ’70 e ’80, usando il suo termine come correlativo di “écriture féminine” (scrittura femminile) coniato da Hélène Cixous nel saggio *Il Riso della Medusa* (1975/1986). L’autrice definiva l’“écriture féminine” come una forma di “scrittura segnata dalle pulsioni del corpo sessuale femminile”, capace di “operare vari tipi di dislocamento all’interno della tradizione occidentale fallogocentrica di scrittura del soggetto” (de Zegher, 2014, p. 136). Spero infatti vedeva una corrispondenza tra la formulazione della filosofa francese e i suoi lavori in cui metteva in contrasto le icone femminili con testi del canone patriarcale ma anche quando liberava i loro corpi in nuove coreografie. (Cixous stessa le dedico’ un testo intitolato ‘Dissidances de Spero’, dove gioca con i termini danza e dissidenza centrali nella politica del corpo dell’artista, e definisce ‘Speroic’ le sue eroine: “così” potenti, veri campioni, stelle solitarie, dee sopravvissute, esse traversano abissi” (Ault, 2019, p. 57; Cixous, 2012).

Per Spero, la sua “peinture féminine” rappresentava anche una pratica multimediale in opposizione al purismo mediale dell’estetica maschile nella pittura modernista recente, da sempre intenta a cancellare i legami con il mito e l’inconscio in favore di linguaggi astratti dove un soggetto narcisista, di solito maschile, dominava il senso delle opere (Buchloh, 1996, p. 241). Invece, con l’impiego di figure solo femminili, l’uso di vari media nella stessa opera, e l’accento sulle posture del corpo, Spero voleva ricreare il “discorso vivente, la voce intima” delle artiste escluse dal canone, ma anche di tutte le donne intese come “custodi del *linguaggio materno*”, un linguaggio “non lineare, pieno di indugi (di spazi vuoti), intimo (non autoritario e legato al corpo)” (6). Questo linguaggio materno “corrisponde al mio linguaggio visivo”, affermava la Spero, ed è lo strumento attraverso il quale l’artista voleva “tessere (...) una storia di destini



femminili aperti, una storia non sequenziale, multi-direzionale” (Spero, in Mammi, 2009, pp. 22-23).

Nella “*peinture féminine*”, con l’esibita assenza di figure maschili, Spero rappresenta gli eccessi di dolore o di piacere attraverso le sue *pathos-formulae* femminili liberate dalla storia patriarcale; i suoi rotoli, i fregi e gli stendardi costituiscono il nuovo *ambiente ecologico* in cui le sue dee danzano, si mescolano e si moltiplicano con gioiosa e dinamica sprezzatura. Un esempio significativo di questa energia vitale è la ragazza nuda che corre di profilo, con le braccia spalancate, in To the Revolution (1981, Bird, 1996, p. 24), o in Sky Goddess and Fleeing Figure (1981, Purdom, 2000, p.160). Come molte altre, questo personaggio atletico e sfidante, sembra fuggire dalla crudeltà della storia per lanciarsi verso futuri aperti e inesplorati. Se nella storia dell'arte, gli sfondi vuoti sono insoliti per le figure umane, comunemente inquadrati da paesaggi, interni o superfici astratte; invece con le sue aperture infinite, Spero crea un luogo virtuale e senza confini per ospitare il ritmico slancio delle sue figure. Senza paesaggi, città, case, stanze o altro in vista, le dee attraversano questo vuoto allegorico che garantisce loro la libertà di muoversi, scomparire, incontrarsi e fare ritorno.

Per Catherine de Zegher, questi spazi vuoti sono paragonabili al «vuoto nel discorso», il ‘blank in discourse’ del ‘parler-femme’ di cui scrive Luce Irigaray, ovvero del «parlare come donna» (de Zegher, 2014, p. 134) come linguaggio discontinuo, spazializzato, movimentato. Con questi sfondi vuoti e intervalli essenziali - ‘blank in discourse’ dei suoi montaggi - Spero ritma il suo ‘parler-femme’ suggerendo l’attesa di nuovi movimenti, perché le donne ritornano, camminando e correndo, negli intervalli che (si) aprono nella storia patriarcale per rilanciare il *pathos* imprevedibile della *her/history* (7)

Con un termine che suona ironico il critico d'arte Achille Bonito Oliva definì “gineceo iconografico” lo spazio tutto femminile di Spero dove gli uomini sono vistosamente assenti, e dove regna l’esteso “nomadismo culturale” delle sue “figure di transito” nella “terra di nessuno” (Bonito Oliva, in Perrella, 2009). Ma proprio questa “terra di nessuno”, significativamente chiamata in Inglese *no-man’s*



land, e' stata il territorio utopico che Spero cercava di evocare, lo spazio allegorico immenso da lei riservato al tempo delle donne e alla loro storia.

### **Il gioco di Nancy e i suoi piaceri femministi**

Le centinaia di riproduzioni che la Spero utilizzava costituivano la materia del suo gioco simbolico, lucido e intenso, nonché la concretizzazione del suo impegno politico, spesso nell'indifferenza, ostilità o distrazione del mondo dell'arte che la circondava. Dai Black Paintings primitivi ed esistenzialisti ai giochi di parole e ai disegni colmi di simboli fallici delle War Series, dalle sue famose teste che mostrano la lingua usate già nel Codex Artaud fino all'ultimo lavoro contro la guerra Maypole: Take No Prisoners (2006-7), dalla folla multicolore di dee dinamiche, idoli femminili, atlete, vittime o dive delle opere maggiori, la sua her/history illustra e afferma in realtà molteplici *piaceri*, tutti legati al rapporto disincantato, ribelle ma felice, che l'artista aveva con l'arte, la storia dell'arte, la storia, la mitologia, l'archeologia, i media moderni, gli scritti maschili e i testi femministi. Tutti questi archivi sono passati letteralmente attraverso le sue mani – alla fine afflitte dall'artrite – per dare origine alle sue installazioni multimediali. L'uso di materiali e supporti effimeri, come la carta o la stoffa, e l'ostinata scelta figurativa, mantenuta contro l'astrazione, il minimalismo o il concettualismo dominanti, erano segni manifesti del piacere di lavorare libera dal predominio modernista della pittura a olio su tela, dalle estetiche eroico-narcisiste, e persino dallo stile espositivo di opere incorniciate ed esposte sul "muro bianco" (white wall). Non le importava se i musei avrebbero cancellato o ricoperto le sue figure, poiché lei poteva *ripeterle all'infinito* e, come una regista, rimettere in scena e rinnovare le sue "attrici" ovunque fosse possibile.

Con le sue figure dinamiche ma delicate ed effimere, Spero intendeva anche offrire un'arte anti-monumentale, alternativa alla pittura di storia, e sottolineare il contrasto tra le figure femminili e il loro *corpo a corpo* con questioni storiche centrali quali la violenza, la tortura e la guerra. Sottoponendo al simbolico assalto dei corpi delle sue dee i testi esemplari del canone poetico, filosofico o giuridico



patriarcale (Artaud, Plinio, Nietzsche, Derrida, ecc.), l'artista affermava il rivoluzionario principio femminista secondo cui, nella vita e nell'arte, i vissuti e i gesti personali e quelli politici sono ogni volta *incarnati* nei movimenti e nel pathos del corpo, e si completano a vicenda.

Se Simone de Beauvoir, Hélène Cixous, Carolyn Merchant, Lucy Irigaray, Luisa Muraro, Adriana Cavarero, per citare solo pochi nomi, e tantissime altre pensatrici femministe hanno dato forma scritta alla grande critica degli archivi filosofici patriarcali, il contributo specifico di Spero è stato offrire le immagini libere della sua her/history come *un'utopia visuale* che si rinnova ogni volta. L'esperienza estetica che Spero ci dona è fatta di piacere visivo-intellettuale che emana dai quei movimenti, gesti, montaggi e ritmi coreografici, un piacere anche politico che evoca l'energia rivoluzionaria e l'eccitazione spirituale propria del femminismo della sua epoca. In Spero, tale affermazione del piacere artistico incarnato dalle sue figure liberate è un gesto politico non meno audace del suo anti-imperialismo; Come le danze delle sue dee, i suoi slanci intellettuali le hanno permesso di esplorare sia la gioia che il dolore delle donne nella storia, sia l'antico potere delle icone mitologiche che la critica femminista della violenza e della sessualità. Mettendole in scena nelle pieghe della testualità maschile, o nel vuoto che lei stessa crea dove irrompono creando nuovi spazi virtuali, queste pathos-formule incarnano ciò che l'artista definiva "estremi di dislocazione", la polarità tra dolore e piacere, violenza inflitta e reazione aggressiva, trauma e speranza, passività e rinascita (Nemiroff, 2010, p. 108).

Nel dramma visivo, ora tragico ora giocoso dei corpi, l'artista era pienamente in sintonia con la cultura femminista degli anni Settanta, per la quale il piacere femminile in tutte le sue accezioni era tema politico di grande attualità, questione militante centrale, e oggetto di conquista culturale collettiva. Per Spero, il piacere del suo sguardo cinematografico e allegorico nel mettere in scena le dee era anche un piacere dell'eccesso, della provocazione, e dell'utopia; esso implicava il suo invito a rievocare la violenta verità storica dell'oppressione, ma anche a immaginare una nuova utopica her/history, dovunque l'artista potesse inscenarla.



Per raggiungere tale piacere estetico e politico, era stato necessario per Spero smettere di dipingere su tela, scegliere il collage, creare i suoi modelli e il suo archivio, praticare la ripetizione e il montaggio per rinnovare le battaglie allegoriche delle antiche dee nel presente da lei vissuto, in un mondo sempre più violento e misogino. Il gioco con gli archetipi, la felice serendipità nella scelta delle figure, la loro ostinata ripetizione e il vivo istinto storico della Spero erano questi i suoi estremi piaceri estetici e politici, ovvero l'espressione della sua vitale *sprezzatura* nei confronti delle oscure potenze della guerra e della violenza patriarcale.

### **Nancy Spero oggi nel Polemocene Isterico Maschile**

La «peinture féminine» di Spero aveva affrontato sia «le lotte delle donne nella società patriarcale, sia gli orrori perennemente perpetrati dalla potenza militare americana» (Olbrist, 2009). Dopo essersi riappropriata del linguaggio dell'isteria maschile con il Codex Artaud, la successiva War Series era stata una analisi 'selvaggia' del già dominante regime bellico globale. Nel 1966 a Parigi, nella serie Les Anges-La Bombe, l'artista disegna funghi atomici mescolati a simboli fallici e corpi maschili e li intitola senza esitazioni The Male Bomb oppure The Sperm Bomb (Nixon, pp. 14-16). Nel suo saggio *Spero's Curse*, Mignon Nixon sostiene che, per l'artista, la guerra rappresenta nientemeno che «la cultura dell'isteria per eccellenza» (Nixon, 2007, p. 20); ed è interessante ricordare che in quei decenni il tema freudiano dell'isteria come linguaggio sintomatico del corpo femminile era migrato dalla psicoanalisi alla critica femminista, dalla medicina alla teoria dell'arte e del cinema, e alla politica delle donne. Nelle sue caricature belliche già post-umane, Spero mescola elicotteri da guerra, corpi maschili e femminili e simboli fallici proprio per denunciare i nessi isterici tra un potere maschile violento quanto afasico - isteria come «azione preferita alla parola» affermava Spero (Nixon, 2007, p. 20) - e l'oscena tecnologia della guerra patriarcale. Dopo il Viet-Nam, più tardi, durante le guerre in Iraq e Afghanistan e gli episodi di tortura di Abu Ghraib e Guantanamo, l'artista realizzerà 'Maypole: Take No Prisoners' per la



Biennale di Venezia del 2007, dove teste mozzate e insanguinate in alluminio erano fissate ai nastri di un 'maypole', antico simbolo di rituali di vita e rinascita (N. Spero, 2008).

Il modo in cui l'artista denunciava simultaneamente gli orrori della guerra, l'isteria maschile e la violenza patriarcale, oggi appare ben più di una semplice allegoria profetica e ammonitrice. Con il procedere del nuovo secolo, l'ostinato discorso antimilitarista e femminista di Spero assume nuovi significati, non solo come denuncia della guerra e dell'aggressivo neo-patriarcato contemporaneo, ma anche all'interno del dibattito sull'Antropocene, termine con cui gli scienziati definiscono la nostra era bicentenaria caratterizzata da catastrofi climatiche e geo-ambientali irreversibili prodotte da capitalismo, energie fossili e tecnologie di guerra. In questo dibattito, proprio la posizione eco-femminista che la Spero condividerebbe in pieno, da tempo mette in relazione l'oppressione patriarcale delle donne con quella del pianeta, e la violenza bellica con tutte le necropolitiche imperialiste e razziste, mentre l'Antropocene-Capitalocene diventa *Polemocene*, età della guerra infinita.

In questa luce il lavoro della Spero appare ancor più attuale, proprio nella sua denuncia grafica della violenza isterica della tecnologia bellica: infatti cosa c'è di più patriarcale, misogino, isterico ma anche inquinante e catastrofico delle guerre del secolo scorso e di quello attuale? Oggi l'isteria bellicista nella geo-politica globale del Polemocene accompagna e rinforza ogni politica neo-patriarcale, ed è qui che può risuonare ancora il doloroso grido della Spero: «E tutto ciò continua ancora, e mi chiedo come sia mai possibile», dichiarò nel 2009, l'ultimo anno della sua vita (Spero in Nemiroff, 2010, p. 106).

Se già negli anni Settanta e Ottanta, con la riscoperta femminista delle mitologie e delle epoche matriarcali e la nascita dei movimenti ecologici, l'eco-femminismo mondiale riconnetteva la denuncia dello stupro plurisecolare perpetrato dal patriarcato ai danni delle donne con quello della natura, degli animali e della terra (Eisler, 1987, Hache, 2016), oggi questo legame così potente ed evidente risuona di nuovo nelle contemporanee denunce eco-femministe e trans-femministe



dell'Antropocene-Polemocene, di cui l'antimilitarista Spero fu certo *profetessa*. (E forse l'energia utopica delle sua coreografica her/history preannuncia anche quello che di recente alcune femministe hanno chiamato *Ginecene* (Finocchi, Marchi 2018), un'utopica era femminile all'insegna della cura per il pianeta e della pace per tutti i suoi abitanti). Oggi (2026), dieci anni dopo la scomparsa di Nancy Spero, nel contesto della crescente violenta crisi geo-politica dell'Occidente bellicista e neo-patriarcale, preso tra Antropocene-Capitalocene e Polemocene, mentre le battaglie ecologiche, anti-razziste, pacifiste e femministe si accendono, si spengono, sono represses e divampano di nuovo ovunque, il disastroso pianeta post-ecologico avrebbe bisogno più che mai delle energie utopiche implicite nella her/history (5).

### **Spero Her-Self, in corsa verso di noi**

Nel 1991, Stefania Miscetti espose a Roma l'opera di Spero Sky Goddess Egyptian Acrobat, e ne descrisse le figure come colme di gioia e grazia, pur se alludevano a storie di violenza e oppressione (Perrella, 2009, p. 24). Ma la fragilità grafica e la grazia raffinata delle figure di Spero, in contrasto sia con la violenza dei suoi contenuti sia con l'esuberante vitalità che esse suggeriscono, possono infine richiamare alla mente anche *il corpo stesso dell'artista* e il messaggio personale che essa lancia verso di noi. Infatti, tra gli archetipi della Spero, ne troviamo uno che riflette la sua persona esile ed elegante, cioè quell'agile atleta nuda dai capelli corti che corre verso di noi in Runner/Totem (1995) (Perrella, 2009, p. 33); somigliante a molti ritratti fotografici della Spero, questa silhouette colorata evoca un *alter ego* in dialogo diretto con il pubblico. Ispirata dalla stella olimpica Marion Jones, la ritroviamo anche in To Soar II\* (1991), in A Cycle in Time (1995), in Hymn to Isis, Koptos Gateway Banners (2003) e, infine, nel mosaico Artemis, Acrobats, Divas, and Dancers, installato nella stazione metropolitana Lincoln Center a New York (2004). Evocando il corpo minuto e aggraziato dell'artista, quasi come un autoritratto non dichiarato, la figura corre e guarda verso noi, testimoni virtuali della sua arte. Ma forse tutte le sue dee sono riflessi della sua



presenza, e incarnano la forza e l'energia creativa di un'intera vita; infatti una volta la Spero scrisse: «Il manufatto artistico (...) è un'incarnazione simbolica dell'artista visuale. L'espressione può essere astratta, ma *il corpo è presente*, seppur sotto mentite spoglie. Le immagini dipinte e stampate di svariato genere fungono da *sostituti del mio corpo*. (...) *Il mio corpo — la mia presenza mediata dal segno sulla carta — non è più assente. Io parlo*» (Spero in Bird, 1996, p. 140, corsivi miei). Così, «Donna in divenire, mai un'identità fissa o stabile; donna come presenza continua, donna in movimento — e il gesto e il movimento sono le forme primigenie della comunicazione umana —; donna guerriera, donna vittima » (Spero, in Ault 2010), l'artista stessa, atleta e dea molteplice, finalmente ci corre incontro.

## NOTE

Questo testo è stato scritto in inglese nel 2018, modificato e tradotto in Italiano nel 2026; le traduzioni dai testi inglesi e francesi sono mie.

**1** Il termine da me coniato, her/history, costituisce una variante di herstory, vocabolo utilizzato per esempio dall'autrice femminista Robin Morgan negli anni Settanta e poi da diverse storiche e teoriche femministe anglofone (Miller, Swift, 1976). La cineasta Hermine Freed intitolò ArtHerstory il suo video del 1974 dedicato alle donne nella storia dell'arte. Nel suo articolo sul video, Nina Schjønby paragona quest'opera all'Atlante Mnemosyne di Aby Warburg e descrive il punto di vista femminista della Freed riguardo al caos del tempo storico, una prospettiva simile a quella della Spero (Schjønby (2015) Hidden operations: Hermine Freed's video work ART HERSTORY 1974, *Rhizome*, n. 28, 2015).

**2** Con le sue dee Nancy Spero stessa ha influenzato altre artiste come Kiki Smith e Nalini Malani. Per Carol Christ (1994), il ritorno della Dea nella cultura femminile contemporanea riguarda l'affermazione e la legittimazione del potere femminile inteso come benefico e autonomo; la rivalutazione del corpo femminile in quanto legato ai cicli vitali, alla natura e all'ecologia; la riscoperta della volontà e



dell'energia femminili come non autoritarie e collaborative; la pratica politica, tra donne, dei legami e dell'eredità femminili: questioni che si pongono in aperto contrasto con tutte le religioni patriarcali dominanti. Martha Schwendener (2019) scrive: «Paradossalmente, l'attenzione rivolta alle dee si scontrò con le femministe postmoderne, le quali ritenevano che la figura della dea fosse eccessivamente limitante ed "essenzialista"» («Preferirei essere un cyborg piuttosto che una dea», scrisse nel 1985 la cyber-femminista Donna Haraway). Tuttavia, nel rinnovato patriarcato contemporaneo, il dibattito sulle dee e la storia del matriarcato ha trovato un nuovo spazio nel post- e neo-femminismo contemporaneo (Gimbutas, Christ, Starhawk, d'Eaubonne, Eisner, Eller, Percovich, Goettner-Abendroth)

**3** L'immagine della Gradiva realizzata dalla Spero e' riprodotta a p. 328 del volume *Women, Art and Society* di Whitney Chadwick (Chadwick 1990), priva di qualsiasi commento esplicativo. Anche Mignon Nixon (Nixon 2007) e Catherine de Zegher (de Zegher 2014) non includono né menzionano la Gradiva nella *stessa* pagina XVII del *Codex Artaud* 1972 da loro utilizzata, anche se entrambi i testi vertono sui temi della psicoanalisi e del femminismo. Per la Gradiva quale immagine seminale in ambito cinematografico, si veda Natali (2015); per le figure mitologiche di Spero e le relative fonti, si vedano Harris (1994), Bird (1996), Frizzell (2006) e Walker (2011).

**4** La struttura di *Notes* è ciclica e si compone di 24 pannelli: una sezione è dedicata alla dea greca Artemide; un'altra, intitolata *Hour of the Cross*, affronta il tema della tortura delle donne e le questioni razziali; infine, una sezione verte sulla sessualità femminile contemporanea, sulla procreazione e sul divorzio (Lyons, 2012).

**5** Carolyn Merchant (1980, 1994) si è occupata della nozione di natura associata alle donne nella storia della scienza e della filosofia, e della oppressione maschile di entrambe. Si veda la pioniera dell'eco-femminismo Françoise d'Eaubonne (d'Eaubonne, 1974), i lavori di Emilie Hache (2016, 2024) e il volume curato da Richard Grusin su *Antropocene e femminismo* (Grusin, 2017). Per «Ginecene» vedi Daniela Finocchi, e Paola Marchi (2018), e Alexandra Pirici e Raluca Voinea (2015). Per *Anthropocene e Capitalocene*, vedi Moore, 2016.



**6** In modo simile in un discorso del 1986 la scrittrice americana Ursula K. Le Guin parla di ‘lingua madre’, opposta alla ‘lingua padre’ maschile (lingua della filosofia della scienza e della politica patriarcale). La ‘lingua madre’ che si impara dalla madre e’ legata al corpo, all’esperienza, e’ ‘al limite del silenzio, e spesso del canto’, ‘cerca un legame’, ‘una rete’ e ‘si aspetta una risposta’. Le Guin, ‘Discorso per la consegna dei diplomi al Bryn Mawr 1986’, Leguin, 2025, p. 115.

**7** Gli spazi vuoti di Spero richiamano l’«iconologia dell'intervallo» di Aby Warburg (Johnson, 2012), realizzata nei montaggi dell’Atlas Mnemosyne (1921-29), in cui le Pathos-formeln dell’arte classica mescolate a immagini piu’ recenti ritornano in combinazioni differenti. Vedi la mia Appendice: Nancy Spero e Aby Warburg.

### **Appendice. Nancy Spero e Aby Warburg**

Le idee e l’uso che Nancy Spero faceva del suo archivio di immagini richiama il lavoro dello storico dell’arte Aby Warburg (1866-1929) e in particolare il suo Bilderatlas Mnemosyne (1927-29). Secondo Warburg la riemersione degli archetipi mitologici, da lui definiti Pathosformeln (formule del pathos del corpo umano), all’interno della cultura occidentale prima e dopo il Rinascimento, consente di riscoprire significati diacronici e valori emotivi legati alle posture e ai movimenti drammatici del corpo (Warburg, 1999). Per Warburg le tracce di tali formule patetiche arrivano fino alla cultura visuale degli anni Venti (Warburg, 2000), come per esempio nella figura di Giuditta quale simbolo di vendetta femminile che lo storico dell’arte ritrova’ perfino in una moderna giocatrice di golf. Come osserva Georges Didi-Huberman: «il pensiero warburghiano scuote la storia dell’arte, poiché vi apre, al suo interno, un movimento che riguarda cose al contempo archeologiche (fossili, sopravvivenze) e attuali (gesti, esperienze)» (Didi-Huberman, 2004, p. 19). Anche le dee che Spero ridisegna e combina sono Pathosformulae provenienti dal mondo greco-romano, e da altre civiltà, cariche di movimento e di passione, tragiche e talvolta violente, la cui rievocazione significava non solo riportare alla luce immagini appartenenti alla storia delle donne, ma anche riaffermare il loro pathos e la loro energia in una prospettiva



politica e militante. Le sue dee sono al contempo fossili della storia delle donne ma anche espressioni del potere femminile attuale e a venire: quel potere che l'artista intendeva restituire a tutte le donne dando un nuovo significato politico alla compresenza di immagini antiche e recenti.

La raccolta di Spero si inserisce nella tradizione degli 'atlanti di immagini', di cui fa parte il Bilderatlas di Warburg (Johnson, 2012, pp. 2-42), una tradizione che prosegue fino a Gerhard Richter e il suo Atlas (1962-2013) di fotografie tratte dalla storia tedesca e dalla vita privata dell'artista (Didi-Huberman, 2014; Foster, 2004). Se con le tavole di Mnemosyne Warburg voleva costruire una storia dell'arte tutta visuale, priva di parole, e fatta di figure dinamiche di varie epoche in confronto tra loro, anche Spero riportava in vita le sue dee per narrare la sua Storia al femminile (her/history, herstory) affidandosi esclusivamente alla dinamica e al montaggio delle sue figure. Inoltre, analogamente a Warburg — il quale poneva l'accento sulla dicotomia tra le forze dionisiache e quelle apollinee nell'arte e nella cultura occidentale (Johnson, 2012, pp. 78-83) — anche Spero lavorò su “due polarità”: il “dolore” e il “senso di possibilità” (de Zegher, 2014, p. 140) nella storia delle donne. Tuttavia, mentre Warburg scelse non solo ninfe e dee, ma anche divinità maschili ed eroi per il suo Atlante, Spero selezionò esclusivamente divinità e eroine femminili, e a differenza di Warburg, non usava riproduzioni fotografiche ma faceva lei stessa i suoi modelli e li riproduceva su pareti, rotoli e stendardi.

Il progetto di Spero, - la riappropriazione di dee che esprimono potere, piacere e tragedia, disperazione e speranza, violenza e utopia - non risulta meno ambizioso dell'Atlante di Warburg; anche lei attribuisce alle proprie icone un forte potere trans-storico capace di esercitare un impatto sugli osservatori contemporanei - e soprattutto le osservatrici - di ogni luogo. La storia senza parole di Spero incarna il suo desiderio politico di mostrare una “utopia vitale in divenire” (de Zegher, 2014, p. 141), la storia stessa delle donne da un punto di vista femminista.

Warburg estraeva le figure di ninfe ed eroi da sculture, affreschi e quadri per illustrare sulle tavole del suo Atlas la sua 'iconologia dell'intervallo' e per affermare la necessità del 'Denkraum' (Johnson, 2012, p. 56), lo spazio-tempo



riflessivo necessario agli spettatori di fronte a quelle immagini in montaggio per percepire le loro risonanze più profonde. Anche il rapporto quasi rituale che Spero voleva intrattenere con gli spettatori delle sue sequenze coreografiche colme di vuoti e di ripetizioni - questa era la sua iconologia degli intervalli nella storia delle donne - implica una Denkraum riflessiva; di fronte a quelle pathos formule, gli spettatori possono assorbire la loro energia dinamica, e sentire quei vuoti e pieni come il ritmo stesso della storia delle donne.

Come Warburg, anche Spero 'libera' le proprie dee dai rispettivi contesti storico-artistici, ma ricrea lei stessa i suoi modelli e dona loro non tavole su cui essere fissate come farfalle, ma superfici aperte dove esse si librano, corrono, danzano e si moltiplicano in piena libertà. Per Warburg, le formule di pathos potevano far rivivere le emozioni dell'arte del passato nella coscienza inaridita dell'io moderno, amnesico e frammentato; ma era un io implicitamente maschile o neutro, in cui il lato femminile era in crisi, represso o scancellato, e lo storico, pur innamorato delle Ninfe passate e presenti, non sentì mai la necessità di modificare l'aggettivo possessivo maschile del termine inglese his-story. In contrasto, Spero è mosso da intenzioni provocatorie, politiche e utopiche che si scontrano con la cultura patriarcale dominante; e si riappropria delle dee del passato con in mente una sovversiva iconologia e una dirompente storia delle donne. Per questo con i suoi spazi aperti e illimitati invita gli spettatori, e in particolare le spettatrici, a riconnettersi con l'antico pathos dinamico delle dee danzanti per immaginare una nuova soggettività femminile e una nuova her/story.

## BIBLIOGRAFIA

- Apter, Emily, Women's Time in Theory, Differences, 3, 2010.
- Ault, Julie, Voice Recognition, Julie Ault on Nancy Spero (1926-2009), Artforum, febbraio 2010.
- Ault, Julie ed., Nancy Spero, Paper Mirror, Catalogue MOMA PS1, Published by Fundación Olga y Rufino Tamayo, New York, 2019.



- Baldacci, Cristina, Archivi Impossibili, un'ossessione dell'arte contemporanea, Cremona: Johan Levi, 2016.
- Bird, Jon, Isaak, JoAnna, Lotringer, Sylvère, Jardine, Alice, 'Nancy Spero' Londra: Phaidon, 1996.
- Buchloh, Benjamin H., Spero's Other Traditions, in AA.VV., a cura di Catherine de Zegher, Inside the visible: an elliptical traverse of twentieth century art, in, of, and from the feminine, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1996.
- Cavarero, Adriana, Nonostante Platone, Figure femminili nella filosofia antica, Roma, Castelvechi 2023 (prima ed. 1990)
- Chadwick, Whitney, Women, Art and Society, Londra: Thames & Hudson, 2002.
- Chevalier, Pauline, Portrait of Nancy Spero, Critique d'Art, 37, 11.04 (2011)(trad. mia).
- Christ, Carol, Why Women Need the Goddess, in Carolyn Merchant (a cura di), Key Concepts in Cultural Theory: Ecology, Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press (1994), già pubblicato in Heresies n. 5, "The Great Goddess", 1978.
- Cixous, Hélène e Clément, Catherine, The Laugh of Medusa, in The Newly Born Woman, trad. di Betsy Wang, Theory and History of Literature, Volume 24, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.
- Cixous, Hélène, Dissidances de Spero, in H. Cixous, Joana Maso, Marta Segarra, Poetry in Painting, Edimburgh University Press, 2012.
- Clemente, Chiara, Our city dreams, Di San Luca Films, dvd prodotto da C. Clemente, T. Selvaratnam, B. Sulser. New York: First Run Features, 2009, 85 min.
- Deleuze, Gilles, Cinema: l'immagine-movimento, Cinema: l'immagine-tempo. Trad. di H. Tomlinson, B. Habberjam, Minneapolis: University of Minnesota Press 1986-1989.
- d'Eaubonne, Françoise, Le Féminisme ou la Mort, Parigi: P. Horay (1974).
- Di Cori Paola, Asincronie del femminismo. Scritti 1986-2011, Pisa, ETS, 2012.
- de Zegher, Catherine, Tongue, Torture and Free Rein in Nancy Spero's Explicit Series of Paintings, in Women's Work is never done: an Anthology. New York: Artbook DAP, 2014.



- Didi-Huberman, Georges, Prefazione, in Michaud, Philip-Alain, Aby Warburg and the image in motion. New York: Zone Books, 2004.
- Didi-Huberman, Georges, Gerhard Richter: pictures/series. Fondation Beyeler, Riehen/Basilea. Ostfildern: Hatje Cantz, 2014.
- Eller, Cynthia, Living in the Lap of the Goddess: The Feminist Spirituality Movement in America, Boston, Beacon Press 1995.
- Eisler, Riane, The Chalice and The Blade: Our History, Our Future. New York: Harper & Row, 1987.
- Faludi, Susan, Backlash: the undeclared war against American Women. New York: Crown, 1991.
- Finocchi, Daniela e Marchi, Paola, Dall'Antropocene al Ginecene: tra cibo e letteratura, nuovi immaginari delle donne migranti, in Fargione, Daniela e Concilio, Carmen (a cura di), Antroposcenari: Storie, Paesaggi, Ecologie. Bologna: Il Mulino, 2018.
- Flood, Richard, Hoptman, Laura, Gioni, Massimiliano, Collage: the unmonumental picture. Prefazione di Lisa Phillips, Londra-New York: Merrell, 2007.
- Foster, Hal, An Archival Impulse, October n.110, autunno 2004.
- Freed, Hermine, ArtHerstory, video, 1974, online.
- Freud, Sigmund, Delusione e sogno nella Gradiva di Wilhelm Jensen, col racconto di Jensen e un commento di Cesare Musatti, Bollati Boringhieri, Torino, 1977.
- Frizzell, Deborah, Nancy Spero's Museum Incursions: Isis on the Threshold. Woman's Art Journal Vol. 27, n. 2, Autunno/Inverno 2006
- Grusin, Richard (a cura di) Anthropocene feminism. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2017.
- Gimbutas, Marija The Gods and Goddesses of Old Europe: 7000 to 3500 BC – Myths, Legends and Cult Images, Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1982.
- Goettner-Abendroth, Heide, The Dancing Goddess: Principles of Matriarchal Aesthetics, trad. di Maureen Krause, Boston, Beacon Press, 1991.



- Hache, Emilie, Reclaim, Recueil de textes ecofeministes (Camburakis, Paris, 2016
- Hache, Emilie, De la Génération, Enquête sur sa disparition et son remplacement par la production, La Découverte, Paris, 2024
- Harris, Susan, Dancing in Space, in Nancy Spero, catalogo Malmö, 1994.
- Johnson, Christopher D., Memory, Metaphor, and Aby Warburg's Atlas of Images. Ithaca, Cornell University Press, New York, 2012.
- Le Guin, Ursula K., I sogni si spiegano da soli. Immaginazione, utopia, femminismo, a cura di Veronica Raimo, Edizioni SUR, Roma, 2025.
- Lonzi, Carla, Sputiamo su Hegel e altri scritti, La tartaruga, Milano 2023.
- Lyons, Christopher, The Figure as Hieroglyph: Nancy Spero's "First Language". [www.artcritical.com](http://www.artcritical.com), 25 ottobre 2010.
- Lyons, Christopher Nancy Spero: The Work. Monaco, Londra, Prestel Verlag, New York, 2012.
- Mammi', Alessandra ,A. Mammi' in dialogo con Nancy Spero, in Perrella, C., Bonito Oliva, A., Mammi', A. Nancy Spero, Stefania Miscetti Studio, Charta, Roma, 2009.
- Merchant, Carolyn, in Merchant (a cura di), Key Concepts in Critical Theory: Ecology. Atlantic Highlands, NJ: Humanities Press, 1994.
- Merchant, Carolyn, The Death of Nature: Women, Ecology, and the Scientific Revolution, Harper & Row, San Francisco, 1980.
- Miller, Casey, Swift, Kate, Words and Women. Garden City, N.Y.: Anchor Press 1976.
- Moore, Jason, Anthropocene or Capitalocene?: Nature, History, and the Crisis of Capitalism, PM Press, Oakland, 2016.
- Mura, Giannina, Se l'arte esorcizza la violenza (N. Spero al Centre Pompidou, Parigi), il manifesto, 21 dicembre 2010.
- Natali, Maurizia, Gradivae and nymphs: walking women in the dreamscapes of Italian cinema, in Pascuzzi, F. e Cracchiolo, B., Dreamscapes in Italian Cinema. Fairleigh Dickinson University Press, Madison-Teaneck: 2015.



- Nemiroff, Diane, Scarry, Elaine, Valenzuela, Luisa, *Torture of Women*. Nancy Spero, Siglo Press, Los Angeles, 2010.
- Neumann, Erich, *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Bollingen Series, Pantheon Books, New York, 1955.
- Nixon, Mignon, *Spero's Curses*, October n.122, Autunno 2007.
- Nixon, Mignon, Buchloh, Benjamin, Cixous, Hélène, *Dissidances*, Actar/birkhauser, Barcelona, 2008.
- Olbrist, Hans Ulrich, *Ever Spero*. In memory of Nancy Spero (1926–2009), Announcements, e-flux.com journal n.10, Novembre 2009.
- Percovich, Luciana, *Oscure Madri Splendenti. Le origini del sacro e delle religioni*, Venexia, Roma, 2007.
- Percovich, Luciana, *Colei che dà la vita. Colei che dà la forma. Miti di creazione femminili*, Venexia, Roma, 2009.
- Perrella, Cristiana. *Bonito Oliva, Achille, Mammi'*, Alessandra Nancy Spero, in collaborazione con Studio Stefania Miscetti, Milano, Charta, 2009.
- Pirici, Alexandra, Voinea, Raluca, *Manifesto for the Gynecene, Sketch of a New Geological Era*, 2015 ( on line).
- Posner, Helaine, *Nancy Spero: Radical History Painter*, in Heartney, Eleanor, Posner, Helaine, Princenthal, Nancy, Scott, Sue; prefazione di Nochlin, Linda. *After the revolution: women who transformed contemporary art*, Prestel, Monaco 2007.
- Purdom, Judy, *Nancy Spero and Woman in Performance*, in Florence, Penny; Foster, Nicola, *Differential aesthetics: art practices, philosophy and feminist understanding*, Aldershot, Hants, Inghilterra; Burlington, VT, USA: Ashgate, 2000.
- Oliva, Achille Bonito, *Art is a gynaeceum of images*, in Nancy Spero, Stefania Miscetti Studio, Charta, Roma 2009.
- Schjønby, Nina, *Hidden operations: Hermine Freed's video work ArtHerstory, 1974*, Rhizome, n. 28/2015.
- Schwendener, Martha, *Mandatory Viewing: Nancy Spero's Bold Feminist Art Each Piece of Paper Spurns Female Silence*. New York Times, 14 giugno 2019.



- Sosa, Irene, Golub/Spero, Chicago, IL: Kartemquin, videodisco, 138 min., sonoro, col., 2004.
- Spero, Nancy, Intervista di Judith Olch Richard. Washington, Archives of American Art, Smithsonian Institution, 2008.
- Spero, Nancy, Creation and Pro-creation, 1992, in Bird, Jon; Isaak, Jo Anna; Lotringer, Silvere. Nancy Spero, Phaidon, Londra: 1996.
- Spero, Nancy, A Composite Interview, edited by Julie Ault, in Nancy Spero Paper Mirror, ed. Julie Ault, Catalogue MOMA PS1, Published by Fundación Olga y Rufino Tamayo, New York, 2019
- Starhawk, The Spiral Dance, the Rebirth of the Ancient Religion of the Great Goddess, (1979), Harper & Row, San Francisco, Special Anniversary Edition, 1999.
- Walker, Joanna, Nancy Spero, encounters, Farnham, Surrey; Burlington, VT: Ashgate, 2011.
- Warburg, Aby, The renewal of pagan antiquity: contributions to the cultural history of the European Renaissance, Los Angeles, CA: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- Warburg, Aby, “La ninfa: uno scambio di lettere, 1900, A.Warburg e A. Jolles”, Aut-Aut n. 321-322, 2004.
- Warburg, Aby, Der Bilderatlas: Mnemosyne, in Gesammelte Schriften, vol. II, 1, ed. Martin Warnke con Claudia Brink, Berlino: Akademik Verlag, (2000).





