



Estetica ed etica del corpo femminile nella contemporanea spettacolarizzazione mediatica.

Una riflessione a partire dal pensiero di Julia Kristeva.

Ilaria Malagrino

Research Fellow, Department of Educational Sciences, Roma Tre University

KEYWORDS

corpo della donna; nudi
femminili; bellezza
femminile; violenza contro
le donne; Julia Kristeva

female body; female nudity;
female beauty; violence
against women; Julia Kristeva

ABSTRACT

In the last fifty years we have witnessed a significant increase in the exposure of the female body and its nudity, first in advertising and cinema and currently in social networks. The pervasiveness of this practice has now become widespread, but it does not stop questioning, especially in relation to the meaning that underlies the representations and the ideal of female beauty they're contributing to spread. Therefore, the aim of this paper is to analyze the thought of Julia Kristeva on pleasure of seeing, beauty and body, in order to question the contemporary public show of the female body to understand if it contains an invitation to admire with pleasure, the pleasure of re-veiling precisely, or rather, as the Bulgarian thinker would say, coincides with a reductive grimace of femininity itself. There seems to be some suspicion that behind this practice there are forms of violence against women, with important ethical and social implications.

Introduzione

Negli ultimi cinquanta anni abbiamo assistito ad un aumento significativo dell'esposizione del corpo femminile e della sua nudità. Dal 1970, infatti, si è cominciato a registrare un importante cambiamento nelle immagini: per la prima volta nella storia una donna nuda, accompagnata dal messaggio «She's built like all our products», veniva usata per pubblicizzare e vendere un prodotto. Il lettore della rivista *Construction News* era praticamente impossibilitato ad accedere al suo viso¹: la ragazza era provocatoriamente ritratta di schiena, distesa sul fianco sinistro e con il fondoschiena in primo piano. Da quel momento in poi le rappresentazioni sono diventate sempre più rivelatrici, mostrando audacemente corpi di donne svestiti o coperti solo in minima parte. Oggi, poi, tali immagini continuano a proliferare abbondantemente in qualsiasi settore della società. Ovunque e dappertutto si può vedere il corpo della donna esibito nella sua nudità per vendere ogni tipo di prodotto, dai dopobarba ai deodoranti, dai cosmetici alle macchine. E non solo. Persino in Instagram, una delle più popolari piattaforme digitali di condivisione on-line, sta aumentando esponenzialmente la divulgazione di foto, per lo più selfie, in cui le donne si mostrano in abiti succinti², segno evidente

1 Scottish Women's Convention, Guide on Images of Violence Against Women in the Media, <<https://www.scottishwomensconvention.org/content/resources/VAG-Booklet-upload.pdf>>, p. 8.

2 K. Tiidenberg, E. Gómez Cruz, "Selfies, Images and the Re-making of the Body", in *Body & Society*, 21, 2015, Please cite this article as: Malagrino, I., Estetica ed etica del corpo femminile nella contemporanea spettacolarizzazione mediatica. Una riflessione a partire dal pensiero di Julia Kristeva. *Antrocom J. of Anthropology* 16-1 (2020) pp. 71-83.

che la pubblicazione e, conseguente, pubblicizzazione del proprio denudamento è ormai appannaggio di tutte e non solo delle modelle o dei personaggi dello spettacolo.

La pervasività di tale pratica è ormai divenuta capillare, ma non smette di interrogare, soprattutto in relazione al significato che sottende tali raffigurazioni e all'ideale di bellezza femminile che esse contribuiscono a diffondere.

Scopo del presente contributo, pertanto, è analizzare il pensiero di Julia Kristeva su piacere di vedere, bellezza e corpo, al fine di interrogare il contemporaneo denudamento del corpo femminile per comprendere se esso contenga un invito ad ammirare con piacere, il piacere di ri-velare appunto³, o, piuttosto, come direbbe la pensatrice bulgara, coincida con una smorfia riduttiva della stessa femminilità⁴.

Affrontare tale argomento sembra essere diventato particolarmente urgente e importante nella nostra cultura dell'immagine. Il sospetto è che dietro la pratica di spettacolarizzazione della bellezza femminile si nascondano ancora delle forme di violenza sulla donna, con importanti ricadute a livello etico e sociale. La crescente domanda di visibilità e pubblicità del corpo e della nudità, infatti, sembra essere legata a un aumento della vulnerabilità.

Le immagini esercitano un'influenza particolare sul nostro modo di pensare, vedere e giudicare noi stessi e gli altri; un'eccessiva e ripetitiva esposizione ad esse rischia di avere delle conseguenze negative sulla nostra capacità critica e di presa di distanza. A tal proposito, vari studi hanno già da tempo e lungamente dimostrato come le raffigurazioni presenti nei media tradizionali diffondano standard e norme di bellezza a cui le donne finiscono per aderire passivamente, sia fisicamente che psichicamente, nella speranza di poter apparire attraenti e desiderabili⁵. In tal senso, l'aumento dell'esposizione a questa bellezza mediatica accresce l'interiorizzazione e le fantasie circa l'ideale promosso che si cerca di raggiungere a tutti i costi, scatenando spesso meccanismi psicologici complessi e delicati e dando luogo a comportamenti a rischio per la salute, come disturbi alimentari.

A complicare le cose si aggiunge la constatazione che i social networks contemporanei hanno una grande influenza proprio sul modo in cui le persone interiorizzano tali standard di bellezza. E ciò per due ordini di motivazioni. Innanzitutto, perché l'accesso a Internet è ormai facile e veloce e a portata di tutti. Inoltre, a differenza dei media tradizionali, le piattaforme digitali coinvolgono attivamente gli utenti e, abbattendo le distanze spazio-temporali, li espongono a foto di persone ritenute vicine e comuni, creando l'illusione che i post, i selfie e i profili che stanno vedendo siano sicuramente reali, incidendo negativamente sulla già diminuita capacità critica.

Tale argomento, dunque, si mostra particolarmente impegnativo, ma non meno urgente, dato il pericolo che esso contiene in sé. Per affrontarlo, cercherò di fornire, nelle due sezioni successive, un'analisi del pensiero di Kristeva su piacere di vedere, bellezza e corpo femminile, al fine di

n. 4, pp. 77-102.

3 J. Kristeva, *From Madonnas to Nudes. A Representation of Female Beauty*, in J. Kristeva, *La haine et le pardon*, 2005, trad. ingl. *Hatred and Forgiveness*, New York, Columbia University Press, 2010, p. 58.

4 *Ibidem*, p. 78.

5 S. Sarkar, "Media and woman image: a Feminist discourse", in *Journal of Media and Communication Studies*, 6, 2014, n. 3, p. 51; S. D. Walters, *Material Girls. Making Sense of Feminist Cultural Theory*, London, University of California Press, 1995, p. 51.

evidenziare, nel terzo paragrafo, se e quale idea di bellezza femminile è alla base del pubblico denudare contemporaneo e le sue implicazioni etiche e sociali.

Il piacere di vedere come invito ad ammirare

Il testo che ho scelto di analizzare, *From Madonnas to Nudes*, composto da Kristeva nel 1999 per una conferenza alla Sorbona, si ricollega a quanto già sostenuto dall'autrice nel 1975 in *Maternité selon Giovanni Bellini* e nel 1985 in *Stabat Mater*. Tuttavia, a differenza di quest'ultimi due, tale saggio si caratterizza proprio perché specificamente dedicato alla questione del femminile e della sua rappresentazione, in vista del riconoscimento delle differenze pur nella rivendicazione dell'uguaglianza dei diritti tra i due sessi. Non a caso lo scritto è stato ripubblicato nella raccolta *Hatred and Forgiveness* nella sezione intitolata *Women*, interamente dedicata al femminile e alla celebrazione della sua peculiarità e provocatoriamente aperta dallo studio *On Parity Again; or Women and the Sacred*, a sua volta già apparso su *Le Monde* nel 1999.

Ecco, dunque, che l'autrice, richiamandosi alla tradizione psicoanalitica per dialogare con essa, introduce le sue riflessioni dichiarando lapidariamente: «Nella dialettica del vedere/esser visti, la donna occupa il posto dell'esser vista»⁶. Tale sembrerebbe essere una caratteristica tipica del femminile e finirebbe per qualificare essenzialmente e ontologicamente la dialettica tra i sessi. La donna non la rifiuta e non l'ha mai rifiutata. Proprio per questo, secondo la pensatrice bulgara, ancora più radicalmente sarebbe corretto affermare che per essere la donna necessita dello sguardo dell'altro; è lei che lo chiede, lo provoca e a tal fine adorna se stessa. E, chiaramente, in questo gioco dialettico tra i sessi, se la donna coincide con l'esser vista, lo sguardo dovrà per forza di cose essere maschile.

Prova chiara di quanto appena affermato si può trovare secondo Kristeva nella storia dell'arte e specialmente della pittura, che, profondamente caratterizzate dal punto di vista fallico, ci hanno sempre restituito un'immagine del femminile filtrata attraverso l'occhio maschile⁷ e il suo erotismo. Cosicché la raffigurazione della bellezza finisce per coincidere con i tratti della delicatezza, della grazia, della sofferenza, della modestia, della fragilità, della tristezza ed è sapientemente resa e significata attraverso tutti quei segni che sul viso e sul corpo della donna mettono in risalto ciò che Freud chiamava castrazione.

In tal senso, dunque, il bello femminile diffuso nell'arte sarebbe frutto di una proiezione maschile e il corpo della donna, veicolo della sua manifestazione, solo un oggetto e un supporto passivo del desiderio maschile, nient'altro che un semplice riflesso dello sguardo sadico del voyeur⁸.

Malgrado ciò, le rappresentazioni artistiche della donna, secondo Kristeva, sarebbero ben lungi dal mostrarla alla stregua di un feticcio, ovvero come un semplice oggetto di scambio, considerato e

6 Trad. nostra. «In the dialectic of seeing/being seen, the female occupies the place of being seen», J. Kristeva, *From Madonnas to Nudes*, cit., p. 59. A riguardo, si precisa che tutte le citazioni in lingua appariranno nel testo in traduzione nostra.

7 A tal proposito, Kristeva scrive: «We do not know much about the femininity that would be the product of the feminine imaginary alone. Female painters seem to take up the canon of female beauty established by their brothers or fathers and are content to add another smile, another act of cruelty, without changing the logic» («Non sappiamo molto sulla femminilità come prodotto del solo immaginario femminile. Le pittrici sembrano riprendere il canone della bellezza femminile stabilito dai loro fratelli o padri e si accontentano di aggiungere un altro sorriso, un altro atto di crudeltà, senza cambiare la logica», *From Madonnas to Nudes*, cit., p. 62).

8 *Ibidem*, p. 62.

apprezzato nella sua pura materialità. E ciò perché, avverte l'autrice, esse sono state prese nella logica cristiana che le ha illuminate e vivificate con i suoi due principi fondamentali, l'Amore e l'Incarnazione. E qui l'autrice sembra far propria una visione kantiana del bello, tuttavia per superarla, legando in un movimento subitaneo estetica ad etica, contemplazione ad atto. La bellezza femminile, infatti, sarebbe frutto di un piacere peculiare, il quale scaturirebbe a sua volta da una visione che coincide con una rivelazione contenente un invito – l'invito ad ammirare con piacere – e che si focalizza su un corpo che è particolare, perché è il corpo della madre⁹. «Ciò che viene fatto apparire non è un corpo in quanto tale, ma un corpo amante, essendo l'amore questa assunzione di sé e questa devozione verso l'altro il cui grado più alto, come direbbe Hegel, è "l'identificazione del soggetto con un'altra persona di un altro sesso"»¹⁰. La rivelazione e il miracolo¹¹ che essa contiene, ovvero l'invito ad ammirare, è enigmatica, poiché è soltanto una promessa di visibilità. Essa, infatti, è volta verso un'intimità che come tale si sottrae, rimanendo inaccessibile e irrepresentabile, in quanto manifestazione dell'infinito. Ciò di cui si tratta è, dunque, rendere l'infinità dell'anima amante in un corpo donato all'altro¹². In tal senso, la rappresentazione del femminile e della sua peculiarità vengono offerte in una logica che coniuga narcisismo e amore, lo specchio e la relazionalità, l'attaccamento all'altro e la preoccupazione per l'altro¹³, e il cui significato sociale viene a coincidere con la coniugalità e la fedeltà.

Ora, se in tali affermazioni è palesemente riconoscibile una chiara e forte eco lacaniana, tuttavia non bisogna dimenticare che le intuizioni di Kristeva sono frutto del suo costante dialogo anche con gli scritti e il pensiero di Freud, Klein, Green, Laplanche e del suo approccio interdisciplinare attraverso la linguistica, la filosofia, la letteratura e la religione¹⁴.

Rendere visibile il mistero femminile

Secondo Kristeva, dunque, l'idea di bellezza e femminilità specifica del cristianesimo ha a lungo influenzato l'arte occidentale, popolandola di una serie di rappresentazioni di donne che risultano essere differenti versioni della medesima nozione modulata di volta in volta in una figurabilità mutevole e storicamente costruita. L'esperienza estetica¹⁵, infatti, segretamente e inconsciamente

9 Chiaro è che su questo punto Kristeva sembra far sua la concezione kantiana secondo cui la visione di ciò che appare come bello provoca un sentimento di piacere.

10 «Yet what is being made to appear is not a body as such but an amorous body, love being this assumption of the self and this devotion to the other whose highest degree, as Hegel would say, is the "subject's identification with another person of another sex"», *Ibidem*, p. 59.

11 È la stessa Kristeva ad avvicinare i termini mirare e miracolo.

12 *Ibidem*, p. 58.

13 *Ibidem*, p. 59. L'uso della categoria dello specchio tradisce il dialogo costante con la teoresi lacaniana che alimenta lo sviluppo del pensiero di Kristeva, rivelandone nello stesso tempo la distanza. A differenza di Lacan, per il quale i primi germi dell'io si formano tra i sei e i diciotto mesi, ovvero quando il bambino, incrociando e grazie allo sguardo della madre, riconosce come propria l'immagine che gli appare riflessa nello specchio, per Kristeva la formazione della soggettività è un processo che inizia nel corpo materno durante la gravidanza.

14 A riguardo, Widawsky sostiene che il pensiero interdisciplinare di Kristeva non sia semplice sfoggio di eclettismo, quanto piuttosto frutto di una vasta esplorazione della mente umana che impone di viaggiare tra discipline, oltrepassandone le frontiere. R. Widawsky, "Julia Kristeva's Psychoanalytic Work", in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 62, 2014, n. 1, p. 62.

15 A tal proposito, S.K. Keltner non manca di sottolineare come la particolarità della teoresi di Kristeva risieda proprio nell'intreccio di psicoanalisi ed estetica: «Julia Kristeva's relationship to modern and contemporary social and political discourses is complex, ambiguous territory. [...] The difficult is tied to both her chosen object domain, as that of singularity or what she tends to call, more and more, the intimate, and her interdisciplinary approach, which includes the entire human and social sciences, but which privileges psychoanalysis and aesthetics» («Il rapporto di Julia Kristeva con i discorsi sociali e politici moderni e contemporanei è complesso, un territorio ambiguo. [...] La difficoltà è legata sia al

originata dal legame narcisistico madre-feto, esita dapprima nell'adorazione e, successivamente, nell'immedesimazione nella madre da parte del pittore, il quale ne offre una raffigurazione che riflette i segni del mutato contesto socio-culturale in cui viene prodotta ma, al contempo, rivela il medesimo anelito di rendere visibile l'infinità dell'interiorità attraverso il corpo¹⁶.

La ricchezza e densità delle affermazioni iniziali di Kristeva meritano un approfondimento particolare. In effetti, lei ricollega la creazione artistica alla relazione madre-feto, al narcisismo primario, all'amore, alla perdita e alla dialettica tra simbolico e semiotico, tutte categorie che assumono un significato specifico nel suo sistema teoretico. La sublimazione artistica è vista dall'autrice come creazione di forme che recuperano e danno vita simbolica alla dinamica non verbale di amore e perdita strutturante la soggettività¹⁷. Essa ha dunque il merito di recuperare il narcisismo primario, ovvero la fase iniziale della vita infantile, in cui la relazione tra madre e feto è segnata dall'assenza di simbolismo e comporta una complessa articolazione di pulsioni e affetti, una sorta di semiotica preverbale¹⁸ avente luogo nel corpo gravido. Una ripresa e articolazione di ciò che Freud chiamava continente oscuro, l'enigma del femminile. Infatti, come anche Balsam riconosce, «nel suo lavoro Kristeva mantiene un dialogo caratterizzante con Freud. Lei ha rotto i legami di fedeltà al suo maestro, Lacan, se non altro per l'enorme quantità di parole che ha riversato nella sua passione di esprimere l'intensità dell'esperienza femminile in quanto femminile»¹⁹.

La storia dei vari tentativi di mostrare tale enigma del femminile nell'arte ha avuto inizio, secondo

dominio dell'oggetto scelto, sia a quello della singolarità o a quello che tende a chiamare, sempre di più, l'intimo, e il suo approccio interdisciplinare, che comprende l'intera scienza umana e sociale, ma che privilegia la psicoanalisi e l'estetica», S.K. Keltner, "Politics from A Bit of a Distance", in *Psychoanalysis, Aesthetics and Politics in the Work of Julia Kristeva*, a cura di K. Oliver e S.K. Keltner, Albany, Suny Press, 2009, p. 1).

16 Seguendo Lacan, ma allo stesso tempo allontanandosi dal suo pensiero proprio su questo punto, Kristeva argomenta su un apriori semiotico originante il simbolico, il sistema significante, ma non separato da esso. Per questa ragione la pensatrice bulgara ritiene che la semiotica sia sempre sociale e quindi storica. (J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, 1974, trad. ingl. *Revolution in Poetic Language*, New York, Columbia University Press, 1984, p. 68).

17 A riguardo Beardsworth sostiene che nel pensiero di Kristeva «art and literature are the recovery of "the lost" insofar as they work as sublimations of the corporeal and affective aspects of subjectivity [...]: the unprecedented or surprising forms of exposure to otherness and separateness, which, culturally ignored, have remained unspoken, and whose mute traces have remained locked up in the psychic microcosm of the individual. In other words, art and literature are the recovery of 'the lost' in and through the creation of forms» («Arte e letteratura sono il recupero del "perduto" nella misura in cui agiscono come sublimazioni degli aspetti corporei e affettivi della soggettività [...]: le forme inedite o sorprendenti di esposizione all'alterità e alla separatezza, che, ignorate culturalmente, sono rimaste inespresse, e le cui tracce mute sono rimaste rinchiusi nel microcosmo psichico dell'individuo. In altre parole, arte e letteratura sono il recupero del 'perduto' nella e attraverso la creazione di forme», S. Beardsworth, "Love's Lost Labors: Subjectivity, Art, and Politics", in *Psychoanalysis, Aesthetics, and Politics in the Work of Julia Kristeva*, a cura di K. Oliver, S.K. Keltner, p. 135).

18 Per quanto riguarda l'uso del termine semiotica, è importante sottolineare la distinzione che separa la *semiotique*, ovvero la scienza della semiotica, da le *semiotique*, la quale coincide con la disposizione semiotica di cui parla Kristeva e che costituisce il cardine innovativo della sua riflessione teoretica. L'autrice introduce tale categoria per la prima volta ne *La rivoluzione del linguaggio poetico* definendola come la disposizione asimbolica che si fonda sulla relazione simbiotica primaria tra madre e feto, in cui tra i ritmi e i suoni dei due corpi a contatto tra loro, si colloca l'origine del linguaggio. A differenza di quanto sostenevano Freud e Lacan per i quali era la funzione paterna a dare inizio al processo di negazione e identificazione attraverso cui il bambino entrava nella dimensione della soggettività e del linguaggio, Kristeva rivaluta la complessità della funzione materna a lungo trascurata dalla tradizione psicoanalitica collocando la logica della significazione già nel corpo materno, che, in tal senso, figura quale punto di contatto tra natura e cultura.

19 «In her work Kristeva characteristically maintains a dialogue with Freud. She has broken the bonds of allegiance to her teacher, Lacan, if only by the sheer volume of words she has poured forth into her passion for expressing the intensity of female experience qua female», trad. nostra. R. Balsam, "The Embodied Mother: Commentary on Kristeva", in «*Journal of the American Psychoanalytic Association*», 61, 2014, n. 1, pp. 87-88.

la pensatrice bulgara, con la preferenza accordata alla figura di Maria²⁰. E particolarmente interessante è a riguardo notare la lettura critica che Kristeva fornisce non tanto della Madonna colta nella sua storicità, quanto piuttosto della figurabilità attraverso cui ella è stata resa.

Maria è la madre di Dio, ma, avverte l'autrice, la sua maternità è del tutto peculiare, poiché rivelata e significata dalla sua verginità. Una verginità che è allo stesso tempo segno di scandalo/iniquità e di ammirazione per il pensiero. Scandalo perché essa contiene nel suo concetto l'esclusione dalla sessualità e finisce per coincidere con una castità punitiva declinata, secondo Kristeva, come il prezzo che la donna ha dovuto pagare per essere ammessa alla dimensione del sacro e della rappresentazione²¹. Ora, riguardo tale aspetto, il pensiero dell'autrice non risulta particolarmente originale, poiché lo colloca ancora nell'asprezza e distruttività della polemica che animava il femminismo della differenza²². D'altra parte, qui bisogna tenere presente che la lettura di Kristeva riflette un punto di vista particolare, il quale sembra alquanto discutibile. Dapprima, perché confonde l'esercizio della genitalità con la sessualità, che è un concetto più ampio. Se la verginità della Madonna, infatti, può contenere in sé l'idea di un'astensione dalla prima, non così dalla seconda. Ontologicamente l'essere umano è sempre sessuato e, come diceva Irigaray in *Essere due*²³, esso è maschile o femminile. Inoltre, su questo stesso punto l'autrice sembra contraddirsi. Di esclusione dalla sessualità si può parlare nella raffigurazione degli angeli, ma non certo in quella di Maria, la quale è stata sempre rappresentata nel suo essere femminile, che poi è ciò che attira l'attenzione della nostra pensatrice.

Particolarmente affascinante appare invece quanto l'autrice afferma subito dopo in relazione al secondo aspetto di tale verginità. Essa, infatti, sembrerebbe non essere così mortificante, poiché conterrebbe in sé anche un riferimento e un invito a rammemorare, quasi a sognare, ciò che l'autrice definisce come il non-luogo, il proto-spazio, il tempo senza tempo, la *chora*²⁴ antecedente la Parola, l'inaccessibile prima dell'inizio del soggetto e in tal senso vergine²⁵, ai limiti del conscio. Kristeva introduce per la prima volta la categoria di *chora semiotica* nella sua dissertazione dottorale, *La rivoluzione del linguaggio poetico*, riprendendola dal *Timeo* platonico per indicare il corpo materno e le sue pulsioni primigenie e per problematizzare la questione delle origini. Infatti, sia la nostra pensatrice che Platone caratterizzano la *chora* in termini materni. A riguardo, si ricorderà che *Timeo*, nell'omonimo dialogo platonico, la descrive come madre, come balia, usando connotazioni femminili

20 «Mary, mother of God, is the centerpiece in the crystallization of Christian beauty around Love and Incarnation» («Maria, madre di Dio, è il fulcro della cristallizzazione della bellezza cristiana intorno all'Amore e all'Incarnazione»), J. Kristeva, *From Madonnas to Nudes*, p. 64.

21 «The adjective *virgin* that characterizes Mary might have been a translation error: the Semitic term that refers to the social and legal status of a young, unmarried girl may have been replaced by the Greek term *parthenos*, which refers to a physiological and psychological situation» («L'aggettivo *vergine* che caratterizza Maria potrebbe essere stato un errore di traduzione: il termine semitico che si riferisce allo status sociale e legale di una giovane ragazza non sposata potrebbe essere stato sostituito dal termine greco *parthenos*, che si riferisce a una situazione fisiologica e psicologica») (*Ibidem*).

22 La filosofia o pensiero della differenza ha avuto inizio a partire dalle elaborazioni teoriche di Luce Irigaray alla fine degli anni Sessanta e si è diffusa principalmente in Europa e negli Stati Uniti.

23 L. Irigaray, *Être deux*, 1994, trad. it. *Essere due*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

24 Riferendosi a Democrito e al *Timeo* di Platone, Kristeva usa la categoria di *chora* per significare uno spazio prima dello spazio, un esterno impensabile, prima dell'inizio del desiderio. Il significato e la pregnanza di tale nozione sono controversi. Essa, infatti, è stata variamente oggetto di critiche da parte di molte pensatrici femministe. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a: K. Oliver, *Reading Kristeva: Unraveling the Double-bind*, Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 48.

25 A tal proposito, Kristeva dichiara: «I would like to imagine that the Virgin would urge us to dream to this point: before time, before the subject, before the beginning, which is the beginning of desire» («Mi piacerebbe immaginare che la Vergine ci spingesse a sognare fino a questo punto: prima del tempo, prima del soggetto, prima dell'inizio, che è l'inizio del desiderio», *From Madonnas to Nudes*, p. 65)

distinte da quelle impiegate per alludere al demiurgo paterno. Anche per Kristeva il corpo materno è il principio ordinatore della *chora semiotica*²⁶, la quale è sinonimo di quello stato funzionale preverbale antecedente l'inizio del soggetto ed indica la prima relazione simbiotica²⁷ tra madre e feto²⁸. In tal senso, dunque, richiamandosi a Freud, l'autrice specifica che la verginità di Maria avrebbe avuto il merito di recuperare e, nello stesso tempo, di significare questo aspetto impensabile e irrappresentabile della femminilità, la cui peculiare importanza risiede proprio nella constatazione di come esso riguardi entrambi i sessi perché ne ha marchiato le origini. È dunque grazie a tale verginità che è possibile raffigurare il materno e il femminile come diversi rispetto al semplice doppio simmetrico del maschile, proprio quando con essa si indica una certa esperienza implicante un peculiare indietreggiare «fino al punto di malinconia, una sensibilità autistica, senza parole, una ferita aperta in tutti»²⁹. E se di malinconia si tratta ciò avviene perché questo stato viene mostrato come l'oggetto perduto e distrutto, precondizione e condizione necessaria allo sviluppo del soggetto. Come già accennava Melanie Klein, affinché il soggetto cresca è necessario che egli si separi dalla madre. In tal senso, ritroviamo qui l'hegeliano lavoro del negativo, che nel pensiero di Kristeva incrocia la prospettiva freudiana sulla soggettività. L'elemento cardine di tale travaglio del negativo è proprio il rifiuto di ciò che è intollerabile per l'ego, pur essendone parte integrante. Tale dialettica implica l'incorporazione dell'assenza e della perdita nella struttura psichica dell'io, componenti entrambi centrali nella prima esperienza di amore, sia materno che paterno³⁰.

26 F. Söderbäck, "Motherhood: A Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body", in *Studies in the Maternal*, 2, 2010, n. 1, p. 2.

27 Il semiotico è differente dall'ordine simbolico-fallico e paterno. A riguardo, è la stessa autrice a precisare che: «If we use the term symbolic to refer to the language of consciousness (with its linear temporality and its categorizations). I have proposed the term *semiotic* to refer to a different language, the unconscious "language" found in children's echolalia before the appearance of signs and syntax, and especially in the discourse we receive as aesthetic» («Se usiamo il termine simbolico per riferirci al linguaggio della coscienza (con la sua temporalità lineare e le sue categorizzazioni). Ho proposto il termine semiotico per riferirsi a un linguaggio diverso, il "linguaggio" inconscio trovato nell'echolalia dei bambini prima dell'apparizione di segni e sintassi, e specialmente nel discorso che riceviamo come estetico», J. Kristeva, *The Passion According to Motherhood, Hatred and Forgiveness*, p. 81). Con l'acquisizione del linguaggio paterno il soggetto svilupperà il proprio ego ed entrerà nel regno della simbolizzazione. Ora, sia Lacan che Kristeva parlano di uno spazio, di un fuori, impensabile e inespriabile, antecedente l'ordine simbolico. Tuttavia, sussiste un'importante differenza teoretica nel pensiero dei due autori su questo punto. Infatti, mentre per Lacan il semiotico è antecedente e opposto al simbolico, per Kristeva i due ordini sono profondamente interconnessi tra loro. Come sostiene Söderbäck, superando a riguardo la critica di Butler, «Kristeva's whole project, in my mind, is exactly a sustained attempt to *avoid* such oppositional and exclusive structures, which is why she consistently describes the semiotic and the symbolic as codependent, coexisting, intertwined» («L'intero progetto di Kristeva, secondo me, è esattamente un tentativo prolungato di evitare tali strutture oppositive ed esclusive, ed è per questo che descrive coerentemente il semiotico e il simbolico come codipendenti, coesivi, intrecciati», F. Söderbäck, *Motherhood According to Kristeva. On Time and Matter in Plato and Kristeva*, in «philoSOPHIA Journal for Continental Feminist Philosophy», 1, 2011, n. 1, p. 77). Tuttavia, l'uso di tale figura categoriale rimane controverso. Infatti, come anche afferma Margaroni: «In the area of feminist theory in particular, the semiotic *chora* was repeatedly dismissed as "one of the most problematic aspects" of Kristeva's work. [...] Read as a metaphor for "the maternal uterus", the *chora* was criticized as one more regression to a-historical perceptions of femininity [...] while its subversive power was questioned for remaining limited 'to a site outside culture itself» («Nell'area della teoria femminista in particolare, la *chora* semiotica è stata ripetutamente liquidata come 'uno degli aspetti più problematici' dell'opera di Kristeva. [...] Letta come metafora dell'"utero materno", la *chora* è stata criticata come un'ulteriore regressione alle percezioni a-storiche della femminilità [...] mentre il suo potere sovversivo è stato messo in discussione per rimanere limitato 'a un posto al di fuori della stessa cultura», M. Margaroni, "'The Lost Foundation': Kristeva's Semiotic Chora and Its Ambiguous Legacy, in *Hypatia*, 20, 2015, n. 1, p. 79).

28 A riguardo, Oliver specifica che: «Usually Kristeva is very careful to point out that the semiotic chora is not brute biology. Rather, it is the intersection of biology and culture» («Di solito Kristeva fa molta attenzione a sottolineare che la *chora* semiotica non è biologia brutta. Piuttosto, è l'intersezione tra biologia e cultura», K. Oliver, *Reading Kristeva*, p. 11).

29 «*To the point of melancholy, an autistic, speechless sensibility, a gaping cavern in everyone*», J. Kristeva, *From Madonnas to Nudes*, p. 65.

30 R. Widawsky, *Julia Kristeva's Psychoanalytic Work*, p. 64.

D'altra parte, la figura di Maria è anche simbolo di un ineguagliabile potere, ottenuto però solo attraverso il passaggio e la santificazione della sofferenza e del dolore. Il ruolo della Vergine è centrale, perché è lei che intercede tra Padre e Figlio; inoltre, è immortale: «Questo ruolo mariano è certamente invidiabile, ma richiede un'immersione sconfinata nella sofferenza: i cinici direbbero che Maria mostra segni di straordinarie tendenze masochiste»³¹.

Così Maria ha finito per attrarre lungamente l'attenzione dei pittori che, grazie al loro fervido interesse per il materno e il femminile, ne hanno variamente celebrato i tratti e la bellezza, restituendola al pubblico quale personaggio costruito ad arte. Già nel suo saggio più importante sulla maternità, *Stabat Mater*³², Kristeva aveva scritto sulla Madonna presentandola come costruito simbolico significativo della madre idealizzata e fantasmatica, nient'altro che immagine o icona riflettente l'appropriazione maschile del materno. In effetti, la figura della Vergine finisce per essere veicolo anche di una certa idea del sacro e della sacralità. Rappresentando la possibilità di una comunione e convivenza stabile tra i due sessi, accoglie in sé l'idea della coppia e del sacramento del matrimonio. Proprio per questo, secondo l'autrice, ella ha il plauso dei moralisti benpensanti riguardo il tema della generatività. Avendo occhi solo per suo figlio e per nessun altro uomo, non lascia spazio al benché minimo desiderio, calmando le ansie maschili a riguardo e fugando ogni disagio femminile³³.

Inoltre, in quanto solo ed esclusivamente madre devota, la sua grazia diventa simbolo del narcisismo primario, ovvero di quella simbiosi preedipica che è la base primaria dell'identità di ciascun essere umano. Detto in altri termini, la Vergine rappresenterebbe quell'amore originario di cui ognuno di noi ha bisogno per formarsi e crescere e la cui mancanza è all'origine delle varie forme di depressione e psicosi. E, secondo Kristeva, l'attenzione e la celebrazione tutta particolare rivolta alla madre caritatevole, che dà tutta se stessa al figlio, sarebbe un'ulteriore prova della necessità del genere umano di una compassione arcaica e di una cura più radicale di quella che può fornire la figura del padre.

Ora, proprio perché costruita a rappresentare la relazione originaria tra madre e figlio, il personaggio della Vergine Maria può essere reso solo attraverso il silenzio, la musica e la pittura, cioè solo al di fuori e al di là del linguaggio. In tal senso, essa stimola l'immaginazione, il sogno di quell'intero spazio che si può rendere solo rievocando tracce sensoriali e pulsionali, stando attenti a cogliere e rendere il punto di connessione della Parola alla carne. La figura di Maria permetterebbe così all'artista di abbracciare il godimento femminile negato e di restituirlo nel flusso di forme. «La censura della sessualità di Maria (questa è una madre senza desiderio, senza nessun erotismo e amore al di là di quello manifestato per suo figlio) protegge l'artista dall'ansia specifica del dramma edipico e gli consente di appropriarsi del presunto godimento materno nello splendore della sua arte»³⁴. Detto in altri termini, dunque, la Vergine diventerebbe segno di un ritorno del semiotico represso, ma nella dimensione simbolica³⁵.

31 «This Marian role is certainly enviable, but it demands a boundless immersion in suffering: cynics would say that Mary shows signs of exceptional masochistic tendencies», J. Kristeva, *From Madonnas to Nudes*, p. 66.

32 J. Kristeva, "Stabat Mater", 1977, trad. ingl. in *Poetics Today*, 6, 1985, n. 1/2, pp. 133-152.

33 J. Kristeva, *From Madonnas to Nudes*, p. 67.

34 «The censorship of Mary's sexuality (this is a mother with no desire, no eroticism beyond her son) protects the artist from the anxiety specific to the oedipal drama and allows him to appropriate in the brilliance of his art the mother's supposed jouissance, while the representation of Mary gives it a halo of cool self-restraint», *Ibidem*, p. 69.

35 «An identification with the Virgin is an identification with the mother and the Symbolic at the same time. It is an identification with the perfect, immortal, holy Mother. But it is also an identification with the Word that marks and defines her. She is, after all, a symbolic mother» («L'identificazione con la Vergine è un'identificazione con la madre e con il Simbolico allo stesso tempo. È un'identificazione con la Madre perfetta, immortale e santa. Ma è anche un'identificazione con la Parola che la contrassegna e la definisce. Dopotutto è una madre simbolica», K. Oliver, *Reading Kristeva*, p. 52).

Infine, le rappresentazioni della Madre dolorosa avrebbero il merito di rendere quella solitudine quasi depressiva delle donne, coniugandola, allo stesso tempo, con le loro fantasie di onnipotenza.

La figura di Maria ha certo favorito il fiorire dell'arte occidentale, ma essa già recava in sé i segni della propria decostruzione. La Vergine richiama il semiotico materno, ma non lo può contenere totalmente. Non soltanto rappresentando, ma ponendosi essa stessa come spazio di confine tra natura e cultura, come *chora*, non poteva per forza di cose essere incorporata pienamente nel Simbolico³⁶ e chiedeva potentemente di andare oltre, rompendo i confini della figurabilità in cui era resa. Questa decostruzione, mossa dalla volontà di svelare finalmente tutto, oltre il peccato e la verginità, e dalla retorica della trasgressione, si è realizzata al di fuori dell'arte sacra³⁷, mostrandone tuttavia la stessa tensione, ovvero la tentazione segreta di rendere visibile l'invisibile femminile con la sua intimità. Infatti, anche la rappresentazione artistica della bellezza della nudità secondo Kristeva ha una ricchezza tutta particolare nella sua allusività. A riguardo, basti pensare ai dipinti di Rodin e Picasso in cui l'intensità delle forme supera e va oltre la nudità del corpo esposto. O all'Olimpia di Manet, i cui occhioni neri finiscono per provocare di più rispetto alle sue gambe discinte, proprio perché rimandano al territorio oscuro del suo desiderio³⁸. Lo sguardo del pittore è intento a rubare il mistero del femminile che è per definizione irraggiungibile, intoccabile e irrappresentabile. Questa l'origine del particolare piacere di vedere che anima e dà vita al bello artistico.

Guardare un corpo perfetto: una nuova forma di violenza sulla donna?

In relazione alla problematica cui si accennava in apertura, ovvero alla contemporanea spettacolarizzazione della bellezza femminile, la proposta di Kristeva appare trascurabile riguardo a ciò che afferma sull'origine dell'esperienza estetica, poiché, sebbene innovativa, si colloca e assume il suo peculiare significato nell'intelaiatura della sua riflessione teoretica.

Particolarmente interessante, invece, risulta quanto l'autrice dichiara sulle raffigurazioni artistiche della donna intese come creazioni di forme che, da un punto di vista maschile, tentano di appropriarsi e restituire il femminile mancandolo nel suo specifico. «Prima di svestirla [la donna], i pittori hanno usato la Vergine per mettere a nudo le pieghe segrete dell'animo femminile»³⁹. La visione che tali immagini offrono non è mai completa. Essa, pertanto, finisce per coincidere con un interrogare che rimanda ad un oltre nell'impossibilità di una risposta simbolica⁴⁰. L'effetto creato è, dunque, quello di un piacere nel cogliere, ma che tuttavia rimane malinconico nell'esprimere. Cosicché, «ciò che crea la bellezza di questi feticci è proprio il modo in cui vengono rivelati: qui la luce di Bellini andò ben oltre le tematiche del nudo»⁴¹.

36 J. Kristeva, *From Madonnas to Nudes*, p. 50.

37 «Having unleashed the subjective, varied, innovative representations of romantic life, *Christianity opened the way for a surpassing of religion itself*: a surpassing that does not necessarily take place in an aesthetic religion (though there is that temptation) but in the endless search for multiple representations» («Avendo scatenato le rappresentazioni soggettive, varie e innovative della vita romantica, *il cristianesimo ha aperto la strada a un superamento della stessa religione*: un superamento che non necessariamente ha luogo in una religione estetica (sebbene ci sia quella tentazione) ma nella ricerca senza fine di più rappresentazioni», *Ibidem*, p. 70).

38 *Ibidem*, p. 77.

39 «Before undressing her, painters used the Virgin to denude the secrets folds of the feminine soul», *Ibidem*, p. 70.

40 D'altra parte la stessa Kristeva aveva già dichiarato, aprendo il saggio *Stabat Mater*, «in speaking of a woman, it is impossible to say what she is – for to do so would risk abolishing her difference» («parlando di una donna, è impossibile dire quello che è – perché farlo rischia di abolire la sua differenza»), p. 133.

41 «Yet what creates the beauty of these fetishes is precisely the way they are revealed: here Bellini's light went far

Anche le rappresentazioni contemporanee del femminile sembrano assumere il loro peculiare significato collocandosi nel gioco dialettico tra i sessi individuato da Kristeva in apertura del saggio, se è vero che, come sostiene Wright, esse potrebbero ricadere tutte nel motto: «Spogliami con i tuoi occhi»⁴². La prevalenza dello sguardo e del punto di vista è ancora maschile, evidente dal modo in cui le donne vengono ritratte⁴³, colte per lo più in pose seducenti, e da ciò che viene presentato come bello, che nell'ermeneutica mediatica continua a coincidere con manifestazioni di debolezza, fragilità e vulnerabilità. Infatti, come anche riconosce la stessa Wright, di solito le immagini presenti sui social network restituiscono una donna con un *look* da ventenne, associando l'ideale di bellezza a gioventù e vulnerabilità. La raffigurazione del femminile, dunque, continua a coincidere con una proiezione maschile, nient'altro che un semplice riflesso dello sguardo sadico del voyeur che assume il corpo della donna soltanto come supporto e oggetto passivo del suo desiderio.

Ma di quale desiderio si tratta, se, secondo quanto afferma Sarkar, nell'ermeneutica mediatica la femminilità, ridotta a costrutto sociale derivante dall'identificazione stretta dell'oggetto femminile con oggetto del desiderio sessuale, sarebbe il risultato di ciò che la percezione maschile vorrebbe cogliere sul corpo della donna, impedendo di accedere all'identità positiva della stessa colta come altra metà dell'essere umano⁴⁴?

Ora, nel porgere tale interrogativo risalta immediatamente l'interesse peculiare racchiuso nell'idea che Kristeva suggerisce in *From Madonnas to Nudes*. Una profonda differenza, infatti, sembra allontanare la rappresentazione mediatica da quella artistica della donna in senso peggiorativo e degradante della sua dignità. Come più volte sottolineato, nell'arte l'appercezione della bellezza femminile è legata ad un particolare piacere che scaturisce dalla visione di un corpo amoroso, ovvero di un corpo colto nell'oltre della sua materialità e i cui tratti caratterizzanti la sua fisicità diventano significanti di qualcos'altro. Ogni donna, indipendentemente e precisamente a partire da tali tratti, viene ammirata, contemplata e adorata per quest'altro. Tale vedere, quindi, viene colto nel suo significato profondo di svelamento, di rivelazione inteso come tentativo di denudamento e appropriazione del miracolo, di questo oltre misterioso che come tale sfugge alla logica del simbolico, rimanendo irraggiungibile e irrappresentabile: il mistero della femminilità. Proprio per questo motivo esso non sembra mortificante.

Il vedere contemporaneo, invece, sembra coincidere con un semplice guardare, che si concentra su un corpo perfetto, restituendoci un'immagine precisa della bellezza femminile identificata in specifici tratti fisici, come occhi grandi, volti allungati, nasi pronunciati, eccessiva magrezza e curve accentuate⁴⁵. Riprendendo, quindi, il pensiero di Kristeva, si potrebbe sostenere che il particolare piacere associato all'appercezione della bellezza mediatica deriva da un vedere centrato soltanto sull'aspetto fisico, con tutta la pericolosità etica che tale pratica racchiude in sé.

Dapprima perché i tratti ideali legati a tale fisicità sono tipicamente occidentali. A riguardo, varie ricerche hanno dimostrato che essi stanno sempre più acquistando approvazione incondizionata anche in società non occidentali, diffondendo sospetto e diffidenza in relazione alla particolarità dei

beyond the thematics of the nude», J. Kristeva, *From Madonnas to Nudes*, p. 76.

42 «Undress Me with Your Eyes», K. Wright, "Sexual Objectification of Female Bodies in Beauty Pageants, Pornography, and Media", in *Dissenting Voices*, 6, 2017, n. 1, 12, p. 136.

43 *Ibidem*, pp. 126-127.

44 S. Sarkar, *Media and woman image: A Feminist discourse*, p. 49.

45 Y. Yan, K. Bissel, "The Globalization of Beauty: How is Ideal Beauty Influenced by Globally Fashion and Beauty Magazines?", in *Journal of Intercultural Communication Research*, 43, 2014, n. 3, pp. 194-214.

lineamenti fisici distintivi di altre culture. Inoltre, tali fattezze fisiche sono spesso irrealistiche, poiché le immagini che le mostrano sono il più delle volte frutto di correzioni digitali. «La maggior parte delle modelle nelle pubblicità sono molto più imperfette delle loro foto sui cartelloni e sulle riviste. Questo perché le [...] immagini [vengono] corrette digitalmente tramite photoshop, prima che gli annunci vengano presentati al pubblico»⁴⁶. Nonostante ciò, esse finiscono per avere un grande potere di influenza su come le donne vedono e percepiscono se stesse, diffondendo il messaggio di non essere mai all'altezza e di non andare mai abbastanza bene, provocando pericolosi disturbi della personalità legati tutti all'insoddisfazione del proprio corpo, quali patologie alimentari, depressione, stress, senso di colpa, vergogna e insicurezza⁴⁷.

In secondo luogo, a differenza di quanto sottolineava Kristeva per l'arte, nelle raffigurazioni mediatiche il corpo della donna, essendo sapientemente costruito quale oggetto sessuale destinato a soddisfare le aspettative libidiche maschili, ci viene restituito solo come feticcio. Esso, infatti, viene spesso rappresentato in modo frammentato e significato metonimicamente da labbra, gambe, capelli, occhi, mani o piedi, nient'altro che oggetti sessuali. E quando viene dato spazio al viso, l'espressione appare per lo più sorridente, ma vuota⁴⁸.

In tal senso, dunque, sembrerebbe corretto poter concludere che le immagini artistiche, pur essendo filtrate attraverso il punto di vista maschile, lasciano comunque spazio ad una dialettica tra i sessi resa dal parallelo tra il desiderio di appropriazione del maschile e il sottrarsi del femminile rispettato nel suo specifico di silenziosità simbolica. Nelle rappresentazioni mediatiche, invece, assistiamo ad una semplificazione della dialettica in assertività che si traduce in una riduzione della femminilità alla sua corporeità, la quale, apprezzata soltanto nella sua materialità, sbarra e impedisce l'accesso alla prima. Ecco perché sembrerebbe corretto poter declinare con Jangir la spettacolarizzazione mediatica come violazione dell'intera dignità femminile, con tutte le importanti implicazioni etiche e sociali che da ciò ne conseguono⁴⁹.

Ciò che è in gioco, quindi, nel mostrare contemporaneo, è la questione del significato inteso come modo di salvaguardare una distanza riflessiva e creativa, che sola può aiutarci a prevenire i pericoli

46 «The majority of models in ads are far more imperfect than their photos on billboards and magazines. This is because models are, more often than not, airbrushed, photo-shopped, and digitally corrected, before the ads are ever introduced to the public», S. Sarkar, *Media and woman image: A Feminist discourse*, p. 52.

47 Per ulteriori approfondimenti, rimando a: C. Ferguson, M. Muñoz, A. Garza, M. Galindo, *Concurrent and prospective analyses of peer, television and social media influences on body dissatisfaction, eating disorder symptoms and life satisfaction in adolescent girls*, in «Journal of Youth & Adolescence», 43, 2014, n. 1, pp. 1-14; M. Pritchard, B. Cramblitt, *Media influence on drive for thinness and drive for muscularity*, in «Sex Roles», 71, 2014, n. 5/8, pp. 208-218; B. Bell, H. Dittmar, *Does media type matter? The role of identification in adolescent girl's media consumption and the impact of different thin-ideal media on body image*, in «Sex Roles», 65, 2011, n. 7/8, pp. 478-490.

48 «In this reading, female body would have a particular meaning, "having being used the word 'body', a figure of human being which attracts the other sex's gaze and constructs the notion of body as object of desire satisfaction» («In questa lettura, il corpo femminile avrebbe un significato particolare, "avendo usato la parola corpo", una figura dell'essere umano che attrae lo sguardo dell'altro sesso e costruisce la nozione di corpo come oggetto della soddisfazione del desiderio», N.K. Jangir, "Voyeurism in Media: Objectification of Women as the Image of Pleasure", in *Galaxy International Multidisciplinary Research Journal*, 6, 2017, n. 5, p. 19.

49 «The affinity of male gaze and psychological rape by eying the figure of girl could be termed as 'rape' of the dignity of the whole female sex» («L'affinità dello sguardo maschile e dello stupro psicologico nell'osservare la figura della ragazza, potrebbe essere definito 'stupro' della dignità dell'intero sesso femminile»), *Ibidem*, p. 22. Per ulteriori approfondimenti, si rimanda anche a: S. Loughnan, M.G. Pacilli, "Seeing (and Treating) Others as Sexual Objects: Toward a More Complete Mapping of Sexual Objectification", in *Testing, Psychometrics, Methodology in Applied Psychology*, 21, 2014, n. 3, pp. 309-325.

etici implicati in una pratica sociale. Cercare di soddisfare tale esigenza è sicuramente sfidante, ma di importanza fondamentale, proprio perché, come sembra potersi inferire da quanto dichiara Kristeva sul corpo femminile e sulla sua bellezza, l'esporsi mediatico è piatto e comporta una riduzione duplice. Esso, infatti, non solo oggettiva la donna avallando nuove forme di violenza e schiavitù, ma, in maniera ontologicamente e antropologicamente più grave, ci impedisce di accedere al mistero della femminilità che è allo stesso tempo il mistero della nostra origine come esseri umani. L'ossequio del femminile finisce per legarsi al riconoscimento del nostro essere generati, poiché ognuno di noi è nato da una donna. E, da questo punto di vista, il recupero delle nostre origini diventa cruciale, proprio nel suo significato specifico di messa in discussione del futuro dell'umanità. La posta in gioco è dunque molto alta, in quanto, come sostiene la nostra pensatrice, «ogni perdita [rischia di comportare] la perdita del mio essere e dell'essere stesso»⁵⁰.

Bibliografia

- Balsam R., (2014). "The Embodied Mother: Commentary on Kristeva", in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 61, n. 1, pp. 87-100.
- Bell B., Dittmar H., (2011). "Does media type matter? The role of identification in adolescent girl's media consumption and the impact of different thin-ideal media on body image", in *Sex Roles*, 65, n. 7/8, pp. 478-490.
- Ferguson C., Muñoz M., Garza A., Galindo M., / 2014.). "Concurrent and prospective analyses of peer, television and social media influences on body dissatisfaction, eating disorder symptoms and life satisfaction in adolescent girls", in *Journal of Youth & Adolescence*, 43, n. 1, pp. 1-14.
- Fiddes P. S., (2014) "The Sublime, the Conflicted Self, and Attention to the Other. Towards a Theopoetics with Iris Murdoch and Julia Kristeva", in *Theopoetic Folds: Philosophizing Multifariousness*, a cura di R. Faber, J. Fackenthal, Fordham Scholarship Online, Oxford University Press, pp. 159-175.
- Irigaray L., (1994). *Être deux*, trad. it. Essere due, Torino, Bollati Boringhieri.
- Jangir N. K., (2017). "Voyeurism in Media: Objectification of Women as the Image of Pleasure", in *Galaxy International Multidisciplinary Research Journal*, 6, n. 5, pp. 17-23.
- Kristeva J., (1987). *Soleil noir*, trad. ingl. *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York, Columbia University Press, 1989.
- Kristeva J., (2005). *La haine et le pardon*, trad. ingl. *Hatred and Forgiveness*, New York, Columbia University Press, 2010.
- Kristeva J., (2014). "Reliance, or Maternal Eroticism", *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 62 (1), pp. 69-85.
- Kristeva J., (1974). *La Révolution du langage poétique*, trad. ingl. Revolution in Poetic Language, New York, Columbia University Press, 1984.
- Kristeva J., (1977). "Stabat Mater", trad. ingl., in *Poetics Today*, 6, 1985, n. 1/2, pp. 133-152.
- Litowitz B.E., (2014). "Introduction to Julia Kristeva", in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 62, n. 1, pp. 57-59.
- Loughnan S., Pacilli M. G., (2014). "Seeing (and Treating) Others as Sexual Objects: Toward a More Complete Mapping of Sexual Objectification", in *Testing, Psychometrics, Methodology in Applied Psychology*, 21, n. 3, pp. 309-325.
- Margaroni M., (2015). "'The Lost Foundation': Kristeva's Semiotic Chora and Its Ambiguous Legacy", in *Hypatia*, 20, n.

50 «It follows that any loss entails the loss of my being-and of Being itself», J. Kristeva, *Soleil noir*, 1987, trad. ingl. *Black Sun: Depression and Melancholia*, New York, Columbia University Press, 1989.

- 1, p. 78-98.
- Mills J.S., Shannon A., Hogue J., (2017). "Beauty, Body Image and the Media, in Perception of Beauty", a cura di M. Levine, *IntechOpen*, pp. 145-157.
- Moore S., (2008,). "Kristeva, Ecocriticism, and the Cult of the Virgin", in *HOW2*, 3, n. 2.
- Oliver K., "Julia Kristeva's Maternal Passions", in *Journal of French and Francophone Philosophy*, XVIII, 2008-2010, n. 1, pp. 1-8.
- Oliver K., Keltner S.K., (2009). *Psychoanalysis, Aesthetics and Politics in the Work of Julia Kristeva*, Albany, Suny Press.
- Oliver K., (1993). *Reading Kristeva: Unraveling the Double-bind*, Bloomington, Indiana University Press.
- Pritchard M., Cramblitt B., (2014,). "Media influence on drive for thinness and drive for muscularity", in *Sex Roles*, 71, n. 5/8, pp. 208-218.
- Rickert T., (2007). "Toward the Chora: Kristeva, Derrida, and Ulmer on Emplaced Invention", in *Philosophy and Rhetoric*, 40, n. 3, pp. 251-273.
- Sarkar S., (2014). "Media and Woman Image: a Feminist Discourse", in *Journal of Media and Communication Studies*, 6, n. 3, pp. 48-58.
- Scottish Women's Convention, *Guide on Images of Violence Against Women in the Media*, <<https://www.scottishwomensconvention.org/content/resources/VAG-Booklet-upload.pdf>>
- Söderbäck F., (2011). "Motherhood According to Kristeva. On Time and Matter in Plato and Kristeva", in *philoSOPHIA Journal for Continental Feminist Philosophy*, 1, n. 1, pp. 65-87.
- Söderbäck F., (2010). "Motherhood: A Site of Repression or Liberation? Kristeva and Butler on the Maternal Body", in *Studies in the Maternal*, 2, n. 1, pp. 1-15.
- Tiidenberg K., Gómez Cruz E., (2015,). "Selfies, Images and the Re-making of the Body", in *Body & Society*, 21, n. 4, pp. 77-102.
- Turton-Turner P., (2012). "The 'Maternal' Feminist: Exploring The Primal in Women's Art", in *Studies in the Maternal*, 4, n. 1, pp. 1-15.
- Walters S.D., (1995). *Material Girls. Making Sense of Feminist Cultural Theory*, London, University of California Press.
- Widawsky R., (2014). "Julia Kristeva's Psychoanalytic Work", in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 62, n. 1, pp. 61-67.
- Wilson M., (2014). "Maternal Reliance: Commentary on Kristeva", in *Journal of the American Psychoanalytic Association*, 62, n. 1, pp. 101-111.
- Wright K., (2017), "Sexual Objectification of Female Bodies in Beauty Pageants, Pornography, and Media", in *Dissenting Voices*, 6, n. 1, 12, pp. 125-146.
- Yan Y., Bissel K., (2014). "The Globalization of Beauty: How is Ideal Beauty Influenced by Globally Fashion and Beauty Magazines?", in *Journal of Intercultural Communication Research*, 43, n. 3, pp. 194-214.
- Ziarek E., (1992). "At the Limits of Discourse: Heterogeneity, Alterity, and the Maternal Body in Kristeva's Thought", in *Hypatia*, 7, n. 2, pp. 91-108.