

GIUSY CAPASSO E ROSSELLA CAPASSO

Dalla piaga del corpo alle pieghe della carne. Identità multiple nell'arte contemporanea

Perché i nostri corpi devono coincidere con la nostra pelle...?

DONNA HARAWAY

Alla fine degli anni Sessanta i movimenti politici, di liberazione sessuale e razziale, pongono il problema della necessità di una libertà personale priva di limitazioni: l'affermazione del libero amore e la messa in crisi dei parametri sociali assumono il corpo come segno primario della rivolta, un corpo vivo, «che urla, respira, geme»;¹ un corpo che inizia a mettere in discussione se stesso, ponendo il problema dell'identità, un corpo mutante, «campo infinito di indagine e di azione per ciò che è e per le infinite possibilità di ciò che potrebbe essere».² Se l'età moderna viene identificata come il periodo della scoperta e dell'affermazione dell'io (della psicologia freudiana), l'era della contestazione e del caos multimediale può essere definita come un periodo di disintegrazione progressiva delle certezze e di moltiplicazione dell'io.³ Le nuove tecnologie, ingegneria genetica, intelligenza artificiale, cibernetica e realtà virtuale, ridefiniscono rapidamente le condizioni dell'esperienza fisica. Il corpo virtuale, modificato, straziato, è al centro di gran parte della ricerca artistica contemporanea. Esso viene sottoposto a una serie di prove pubbliche che lo trasformano in una superficie da significare, mutare, alterare. Opere, azioni, *happening*: ossessioni, perversioni, rituali, pratiche autoerotiche, masochistiche, sadiche, opere che colpiscono gli spettatori costretti a provare imbarazzo, sorpresa, disgusto, eccitazione. E intorno a questa nuova rivolta della percezione, la necessità per l'arte di trasgredire i tabù sociali, legati a modelli fisici istituiti, attorno ai quali l'identità è tradizionalmente concepita. È la rivolta contro le costrizioni e le regole morali e sociali che plasmano e modificano il corpo sin dall'infanzia. È l'esposizione della diversità, della malattia, del rifiuto, «la ferita come passaggio dalla rappresentazione al reale»,⁴ la trasformazione del corpo in taglio, piaga, carne, sangue, dell'azione in rituale. Il corpo diviene la zona di confine dell'identità; la soglia di un soggetto diffuso e moltiplicato in una multidentità, l'uscita dal proprio io. Si apre l'era dell'esperienza forte e radicale dell'alterità, nella costruzione di identità cangianti, come cangianti sono divenuti i corpi della mutazione. Si apre l'era in cui l'inconscio vuole avere il proprio corpo, vuole contaminarsi con le tecnologie che possono

¹ F. A. MIGLIETTI, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 2008, p. 24.

² *Ibidem*.

³ Dove la psicoanalisi dice: «Fermatevi, ritrovate il vostro Io» bisognerebbe dire: «Andiamo ancora più lontano, non abbiamo ancora disfatto abbastanza il nostro Io». Cfr. G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Guareschi, trad. it. di G. Passerone, Roma, Castelvecchi, 2006.

⁴ F. A. MIGLIETTI, *Identità mutanti*, cit., p. 30.

trasferire fuori di sé le fratture e le ferite di una “pelle”, di una “carne”, di un “sangue” inadeguati. La corporeità vissuta, la soggettività incarnata in un corpo vivente, si dispiega allora tra le pieghe sinuose della carne come «massa interiormente travagliata». ⁵ «Voglio cambiare da A a Z per assomigliare alla fine all’immagine che ho di me stessa. E rompere con l’immagine di mia madre e il nome di mio padre. È la mia psicanalisi che prende corpo» ⁶ scrive Orlan, l’artista che ci trascina in sala operatoria, tra ferite e suture. Portatrice d’ansia che va oltre i confini di quello che si può fare, rischiando perciò il fallimento, creatura che ogni giorno deve ricucire i frammenti di sé medesima, Orlan è un essere che vive l’avventura di arte-vita-malattia e cioè «quel *distruggere per esistere, quel ferire per divenire*». ⁷

L’artista, figlia di proletari, nasce il 30 maggio 1947, in una piccola cittadina francese, Saint-Étienne. Il rapporto con i genitori ed in particolar modo l’incessante contrasto con la madre saranno fondamentali per la sua formazione.

Il padre, al quale è molto legata, comprende il suo malessere, probabilmente perché il suo lavoro di elettricista, presso il teatro Saint-Étienne, lo pone in contatto con lo strano mondo dell’arte e dello spettacolo.

La sorella, più grande di otto anni, fa coppia perfetta con la madre, donna bigotta, caratterialmente chiusa, casalinga di ambiente povero, sposata, con due figlie: esempio perfetto di normalità per la cultura occidentale e maschilista di cui faceva parte. Una vita da segregata, segnata, col passare del tempo, da crisi ed urla d’isteria e mal di fegato cronico. Aveva uno scopo importantissimo: crescere le sue due figlie con sani principi morali e religiosi.

Ribelle fin da bambina, *Miss Catastrophe* (così veniva chiamata Orlan in famiglia), reagì in modo estremo alle imposizioni materne ed alle regole di comportamento che erano necessarie ad una piccola “donna per bene”. La madre voleva che la sua figlia minore diventasse una brava dattilografa, desiderava per lei una vita normale. Il suo “essere diversa”, non conforme alle aspettative materne (e quindi alle aspettative sociali), il rifiuto del destino piatto che le veniva offerto ed il desiderio di evitare l’asfissia, l’avvicinarono al mondo dell’arte: pittura, scultura, yoga, danza, teatro. Per essere altro, per non diventare «il “testimone” della società della madre» ⁸ Orlan farà sempre quello che gli altri non avevano il coraggio di fare. Al rifiuto di ciò che è norma e che apparteneva al mondo della madre, ad iniziare dal nome, impostole alla nascita, seguì la denuncia dello stato di oppressione della donna nella società maschilista a cui apparteneva. ⁹ Oltraggioso fu l’uso che la giovane artista fece del corredo matrimoniale, simbolo sacro per la madre e per la società: il lenzuolo, macchiato dallo sperma dei suoi amanti, ritoccato poi a matita e ricamato, veniva appeso al muro della sua camera, come fosse stato un quadro.

Orlan dedicava i suoi *happenings* a chi apparteneva alla società della madre: agli addormentati e ai morti, nella speranza di un risveglio. ¹⁰ La costante del suo percorso artistico sarà sempre la

⁵ M. MERLEAU-PONTY, *Il visibile e l’invisibile*, a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1999, p. 170.

⁶ Orlan in C. Stefanutti, *Tra identità e alterità del proprio corpo. Orlan*, Vicenza, TecnoGRAF, 2008, p. 5.

⁷ F. A. MIGLIETTI, *Identità mutanti*, cit., p. 8.

⁸ C. STEFANUTTI, *Tra identità e alterità del proprio corpo*, cit., p. 2.

⁹ Santa o puttana: questa l’identità femminile canonica, con cui la società maschile etichettava l’universo femminile in modo perentorio ed arrogante.

¹⁰ «L’arte deve cambiare il mondo... è la sua sola giustificazione... L’arte deve mostrare le cose sotto un altro aspetto, deve cambiare i nostri usi e costumi, prepararci per l’avvenire, deve avere un’iscrizione nel sociale... Un’artista deve farci uscire dai nostri a-priori, dalle nostre certezze... L’arte non ha più ragione di essere se non a questo livello» (ORLAN in C. STEFANUTTI, *Tra identità e alterità del proprio corpo*, cit., p. 2).

trasgressione che, insieme al suo spirito estremo, la salveranno da un imminente suicidio. A quindici/sedici anni, la contemporanea frequentazione di lezioni al conservatorio e l'adesione ad un gruppo teatrale le imposero di ritagliarsi un nuovo nome, una firma: Orlan, nome scelto a partire dalla più bella sillaba: OR (oro) di quella parola negativa a lei molto cara: MORT (morte). Cominciò a firmarsi Orlan sugli assegni usati per pagare l'analista, non appena decise di «non essere più morta»,¹¹ cancellando in tal modo il passato, la famiglia, e le imposizioni. Da questo momento il nome originario veniva cancellato, lei esisteva solo in quanto Orlan.

Nel corso della manifestazione Symposium International d'Art Performance di Lione del 1979 fu sottoposta ad un intervento chirurgico a causa di una gravidanza extrauterina. L'artista fece installare alcune telecamere all'interno della sala operatoria per documentare l'avvenimento e per «non subire»;¹² i *videos* girati nel corso dell'intervento e le fotografie fecero parte, in un secondo tempo, dei lavori presentati al Festival Lionese in corso, come se si fosse trattato di una *performance* programmata.

Di qui alla successiva localizzazione e progettazione al computer della sua nuova identità, il passo è breve. Il 30 maggio 1990, a Newcastle, Orlan dà inizio alla più radicale delle sue trasformazioni, nella necessità e nel desiderio di modificare e alterare il proprio corpo e la propria identità. Lo strumento è la chirurgia estetica. Dopo nove interventi naso, occhi, fronte vengono assemblati sul suo viso, «mixati» dal computer e realizzati come sculture direttamente sulla sua carne. L'artista «progetta» la propria metamorfosi scegliendo singole parti da alcune delle più famose rappresentazioni: la fronte di *Monnalisa* di Leonardo, gli occhi di *Psiche* di Gérarde, il naso di *Diana* tratto dalla scultura della scuola di Fontainebleau, la bocca di *Europa* di Gustave Moreau e il mento di *Venere* di Botticelli. Nell'operazione ha un'importanza notevole il testo di una psicoanalista lacaniana, Eugène Lemoine-Luccioli, in cui si evidenzia la mancanza di corrispondenza tra corpo e identità, la falsità della pelle, del rivestimento, di quella superficie su cui adesso è possibile incidere il proprio io: «La pelle è deludente, nella vita si ha solo la propria pelle, ma c'è equivoco nei rapporti umani perché non si è mai quello che si ha: uno ha una pelle di coccodrillo ed è un cagnolino, una pelle di angelo ed è uno sciacallo, una pelle di donna ed è un uomo».¹³ Ognuno degli interventi chirurgici di Orlan è un'azione che viene documentata con materiale fotografico, filmati e video. Il corpo si apre, ne sgorga il sangue, che l'artista utilizza per fare dei disegni, il bisturi penetra, taglia, modifica la struttura formale del volto. Orlan si autoinfligge piaghe per vedere fino a che punto resiste la cute, attraverso il dolore, su un terreno dove «la sofferenza fisica non è solo un problema personale ma un problema di linguaggio».¹⁴ È il dolore della perdita d'identità; il dolore di non potersi riconoscere in quell'ammasso di carne e membra, il desiderio ossessivo di rimodellarsi, di ricreare se stessi in un nuovo ordine che non conosce meta, né quiete.

Tutte le *performances* si aprono con la lettura di alcuni testi: Michel Serres, Artaud, testi indù, Raphael Cuir, Alphonse Allais.¹⁵ «L'anatomia è il destino» diceva Freud, ma non è più così. L'anatomia è una scelta, è una possibilità modificabile, e sono dunque modificabili il

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ivi*, p. 4.

¹³ E. LEMOINE-LUCCIOLI in F. A. MIGLIETTI, *Identità mutanti*, cit., p. 183.

¹⁴ *Ivi*, p. 64.

¹⁵ «Leggo testi più a lungo possibile, durante l'operazione, anche quando mi si opera il viso, il che dà ai miei ultimi interventi la sensazione di un cadavere al quale viene fatta l'autopsia ma la cui parola seguita ancora, come staccata dal corpo...» (ORLAN in C. STEFANUTTI, *Tra identità e alterità del proprio corpo*, cit., p.10).

destino e la propria identità. Scrive Orlan: «Quando mi presento dico: “Ceci est mon corp, ceci est mon logiciel”, come dire che visto che io non credo all’anima è la materia che pensa, è il corpo per intero».¹⁶ Lo spirito è là dove è il corpo, cioè «nella “materialità” dello spazio e del tempo».¹⁷ Il corpo «è un esercizio, una sperimentazione inevitabile, già compiuta nel momento in cui la si intraprende e che non si compie finché non la si intraprende. Non è rassicurante, perché si può fallire. Oppure può essere terrificante, può condurre alla morte. È non-desiderio come è desiderio. Non è assolutamente una nozione, un concetto, piuttosto si tratta di una pratica, di un insieme di pratiche. Sul corpo dormiamo, vegliamo, combattiamo, vinciamo e siamo vinti, cerchiamo il nostro posto, conosciamo le nostre inaudite felicità e le nostre favolose cadute, penetriamo e siamo penetrati, amiamo»,¹⁸ scrivono in *Mille piani* Deleuze e Guattari, due straordinari teorici delle mutazioni, a proposito di come farsi un corpo senza organi.¹⁹ Uno schermo organico-corporale che non rinuncia a nessuna perquisizione, che ingloba capacità motorie, aggressione, dolore e soprattutto l’attestazione della “sensorialità”. Una sensorialità totale attraverso tutti i canali di trasmissione dei sensi: vista, gusto, olfatto, tatto e udito. Non c’è più un organismo che funziona, ma un CsO che si costruisce. Il visibile e l’invisibile non si strutturano più in termini di opposizione tra superficie e profondità, ma secondo la forma della piega, dove è la superficie a ripiegarsi in una profondità invisibile, che a sua volta eccede al visibile solo come superficie, tessuto esterno di ciò che è interno. In questa dimensione la carne diviene trama dell’essere e dell’identità, una trama che trae espressione nelle infinite volute delle sue pieghe e che non esiste al di fuori di esse. La Body Art descrive un residuo che diviene traccia di una presenza, un morso, un taglio, una piaga... carne, sangue, alito. Si inventano autodistruzioni che non si confondono con la pulsione di morte. Disfare l’organismo non ha mai significato uccidersi, ma aprire il corpo a connessioni che suppongono un concatenamento, «circuiti, congiunzioni, suddivisioni e soglie»²⁰, passaggi e distribuzioni d’intensità, «territori e deterritorializzazioni».²¹ Il corpo è il soggetto incarnato che si reinventa, un soggetto carico di esperienze, idee, vissuti, aspettative, contaminazioni e appartenenze. Siamo costantemente di fronte al suo mutare, «entriamo nei suoi intersizi, nella pelle, in ogni minima giuntura, nelle vene, nelle ossa, nelle dita, nel sudore, negli umori, nei sensi»²². Attraversando in lungo e in largo le sue linee, ci troviamo in un mondo sconosciuto, ineguale, organico e armonioso, che parla, allude, ci si rivela, si nasconde. È là e, nondimeno, tende sempre oltre il suo *esserci*. «Io debbo avere un corpo, è una necessità morale, un’esigenza»²³ (Deleuze), un corpo che diviene una scelta, un progetto di sé, un materiale plasmabile, un corpo come volontà di esplorare le zone di coesistenza e di confronto, che muta le proprie sembianze per meglio adattarsi al caos presente.

¹⁶ ORLAN in F. A. MIGLIETTI, *Identità mutanti*, cit., p. 178.

¹⁷ A. TRIONE, *Mistica impura*, Genova, Il Melangolo, 2009, p. 126.

¹⁸ G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Mille piani*, cit., p. 237.

¹⁹ Il CsO è un corpo senza organizzazione, libero e fluttuante, un corpo non organico, non funzionale ad uno scopo preciso. Il 28 novembre 1947 Antonin Artaud dichiara guerra agli organi: *Per farla finita col giudizio di Dio*, «perché, legatemi, se volete, ma non c’è nulla che sia più inutile di un organo». Si tratta di una sperimentazione che non è solo radiofonica, ma anche biologica, politica, e attira su di sé censura e repressione.

²⁰ G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Mille piani*, cit., p. 251.

²¹ *Ibidem*.

²² A. TRIONE, *Mistica impura*, cit., p. 125.

²³ G. DELEUZE-F. GUATTARI, *Mille piani*, cit., p. 254.

Amleto recitava: «To be or not to be, this is the question...»: forse non è più questo il problema con Orlan e con gli artisti dell'età contemporanea, forse il problema diventa quanti, e quali “essere”.

BIBLIOGRAFIA

ALFANO MIGLIETTI, F., *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Milano, Bruno Mondadori, 2008.

DELEUZE, G., GUATTARI, F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, a cura di M. Guareschi, trad. it. di G. Passerone, Roma, Castelvecchi, 2006.

MERLEAU-PONTY, M., *Il visibile e l'invisibile*, a cura di M. Carbone, trad. it. di A. Bonomi, Milano, Bompiani, 1999.

Stefanutti, C., *Tra identità e alterità del proprio corpo. Orlan*, Vicenza, Tecnograf, 2008.

Trione, A., *Mistica impura*, Genova, Il Melangolo, 2009.