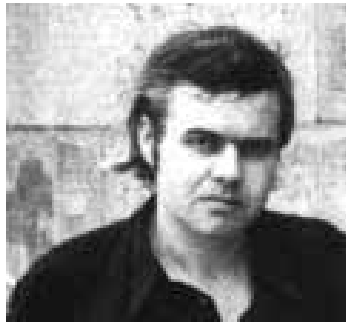


Così l'arte usa e trasforma il corpo. Sino a posizioni estreme. Parla Hans Ruedi Giger



**Mutati e mutanti. Contaminati e contaminanti. Umani, cyborg e post-umani. L'arte sembra aver finito di copiare e di rappresentare il corpo. Piuttosto opera sul corpo e trasforma il corpo in arte. Tre personaggi, diversi, persino distanti: Hans Ruedi Giger, Orlan e Mattia Moreni. Il primo, scultore e pittore, diventato famoso per la creatura del film «Alien» è a Milano dove ieri sera si è inaugurata una sua mostra a Palazzo Bagatti Valsecchi (fino all'8 dicembre); e dove si terranno due convegni sul tema uomo-macchina-mutazioni. La seconda è l'artista francese Orlan, ospite a Roma per una serie di mostre ed incontri: tra i quali anche la proiezione della serie di video «Omnipresences», in cui l'artista si sottopone in diretta ad operazioni di chirurgia plastica. Il terzo è il pittore Mattia Moreni, di cui si tiene una ricca personale a Ravenna, fino al 17 novembre.**

#### ENRICO LIVRAGHI

MILANO. La «creatura» troneggia, suggestiva e agghiacciante, nella stanza vuota e buia, inondata da un taglio di luce che spiove dal settecentesco soffitto a cassettoni. Alien è qui, con i suoi due metri e passa, nero e terribile nella sua bestialità meccanica. Anche H.R. Giger è qui, a Milano, a Palazzo Bagatti Valsecchi, per inaugurare la prima personale italiana delle sue opere. È lui che ha plasmato una delle figure più stupefacenti e angoscianti del cinema d'oggi, archetipo degli orrori apocalittici di un immaginario futuro immediato, il celeberrimo «mostro» del film di Ridley Scott che è valso all'artista svizzero il premio Oscar. La sagoma originale di Alien sarà esposta al pubblico dal 6 novembre all'8 dicembre. Non è certo l'unico «incubo» di questa mostra: altre 80 opere, quadri e sculture - incombono dalle pareti, gravano sui pavimenti, oppure sembrano appostate, come in agguato, dietro l'angolo di una stanza.

Le statue neoclassiche, incastonate nelle pareti dello stupendo palazzo, baluginano, quasi, tra un ammasso di membra e di ferraglia, di carne e di strutture metalliche, di braccia, gambe, organi sessuali, occhi, teste, spettrali e deformi, agglomerati in forme inestricabili a stupefacenti ordigni meccanici dal bronzo rigore geometrico. Certo che in una tale collocazione queste opere producono un effetto stravolgente, una vertigine in cui sembra annullato il senso dello spazio e del tempo. Giger stesso sembra stupefatto mentre lancia una rapida occhiata all'insieme, prima di predisporre a scambiare quattro chiacchiere.

La sua arte affonda le radici in quella zona in cui sedimentano gli incubi e gli orrori, in quell'inconscio oscuro, intercettato con le sue letture freudiane che richiama alla memoria lo stesso percorso di tanta arte dell'avanguardia storica, il surrealismo in primis. Qui certo risiedono i luoghi d'origine della sua biografia artistica, per esempio, il costante richiamo al Cocteau di *La bella e la bestia*. Del resto nell'avanguardia storica era presente un'idea di biomeccanica, richiamata esplicitamente dai *Biomeccanoidi* in poliestere presenti anche in questa mostra. Giger non li nega: «Le gambe e le braccia, soprattutto quest'ultima, che sembravano sorgere dalle pareti, nel film di Cocteau, vengono certo dall'avanguardia. Però nel museo di Coiro c'erano dei sarcofagi egizi, e anche lì c'erano delle mani e delle gambe su un piatto. Mi veniva di pensare che, invecchiando, sono proprio le mani e le braccia che si mantengono meglio. Allora bisognerebbe congiungere direttamente un braccio a una gamba, e viceversa, per mantenere l'equilibrio. Così si ottengono dei gemelli. Se si aggiunge un computer si crea il cuore e anche la personalità. Non c'è un tratto digerente, ma c'è un circolo del sangue e una traspirazione attraverso la cute. Possono alimentarsi con saccarosio e soprattutto con elettricità».

Accidenti. Se questi sono i biomeccanoidi, cosa sono quegli esseri spettrali e angoscianti, ibridi di materia umana e di circuiti elettromeccanici, innestati di membra e microchip, che popolano le sue pitture acriliche, e sicuramente affollano il suo immaginario e i suoi sogni? Scriveva Timothy Leary: «Giger, tu tagli il mio tessuto cellulare in parti sottilissime per mostrarle al mondo. Giger, preciso come una lama di un rasoio, tu sezioni parti del mio cervello e le trasferisci nelle tue tele».

In questo universo minaccioso e limaccioso, decomposto, arrugginito e ammuffito, in questo incubo futuribile che l'artista vuole escorcizzare, siamo già al di là dell'idea di cyborg, siamo già alla metamorfosi, alla mutazione, alla corruzione dell'idea dell'umano. «In mezzo a questo mondo - dice l'artista svizzero - domina il computer, cui

le membra sono attaccate. Il braccio si trasforma in gamba, e la gamba si trasforma in braccio, in una mutazione che non è così inverosimile. Prendete i mutilati di guerra: alcuni, privi di braccia, riescono ad afferrare un bicchiere con i piedi. In un prossimo film che farò, dal taglio ovviamente satirico, ambientato in Svizzera e pagato dalla Ciba Geigy, c'è un essere biomeccanico che si sobbarca tutti i lavori duri e disagiati, insomma, fa lo schiavo. E senza corpo, ma attraverso il pulsare del sangue acquista una personalità di dominatore e di tiranno. I biomeccanoidi li ho sempre rappresentati con le calze a rete e in genere con i tacchi a spillo».

Questa «archeologia del futuro», come è stata definita l'arte di Giger, questa prefigurazione di mondi agghiacciati che l'artista, per sua stessa dichiarazione, spera «che non si realizzi mai», sembra evocare al tempo stesso un passato ancestrale, un mondo primigeno e palustre, come se il tempo non avesse direzione. Giger non rimane sorpreso dalla domanda. «Io penso che sia un bene che il passato rimanga in qualche modo presente. Io ho paura che possa verificarsi quanto ha premonizzato Nostradamus. Ho paura che qualcosa delle creature della mia fantasia possa diventare vero. L'atomo e l'energia nucleare mi fanno paura. Io dipingo quello che mi fa paura. Spero che non si verifichi la cabala dei numeri, che il 1999 non si rovesci in 1666 e non presenti un'apocalisse di guerre e distruzioni. Qualcuno dice che l'Apocalisse è già iniziata».

Comunque la pittura di Giger rimanda un curioso effetto di rotazione, l'intreccio dei suoi organismi biologici, meccanici e elettro-

# M dei Mutanti

nici produce quasi un senso di movimento. Non è che il cinema, molto prima della sua esperienza con *Alien*, abbia avuto un'influenza, per così dire, originaria? «Ho avuto uno scambio profondo con artisti d'avanguardia che mi esortavano a fare film, qualora ne avessi avuto la possibilità. Del resto il film oggi ha sostituito il quadro appeso alla parete, è opinione comune di molti storici, che sia diventato il supporto che ha sostituito le altre arti. Uno dei traumi più grossi della mia vita è stato quando ho visto, alla fine degli anni cinquanta, un film sui campi di concentramento nazisti. Ne sono rimasto sconvolto, tanto più che ho conosciuto qualcuno che aveva provato questa terribile esperienza, e che mi raccontava l'orrore, l'immane sforzo di sopravvivere e soprattutto di riconoscersi ancora come uomini. Spero che questo non si ripeta mai più. Lì c'era il senso di un futuro orribile, che spero non si realizzi mai».

Insomma, la speranza di questo creatore di visioni terrificanti è che gli alieni rimangano relegati in un inquietante immaginario. Ma Alien, questa abissale personificazione del terrore, è un extraterrestre o una creatura della terra? «Alien è del tutto terreno. Alien è qui, è dentro di noi, nelle nostre paure e nelle nostre angosce».

## La galleria



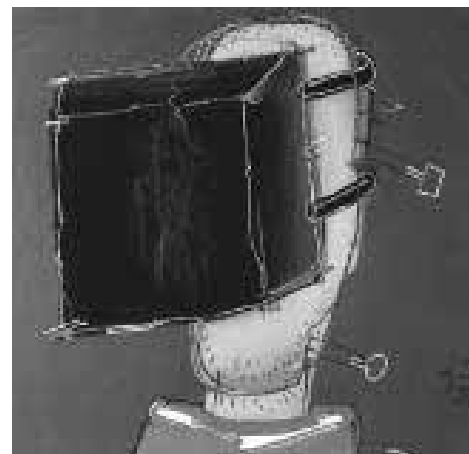
## Moreni, il colore degli umanoidi

#### CARLO ALBERTO BUCCI

C'è in Italia un grande pittore, si chiama Mattia Moreni. È stato uno dei protagonisti della stagione della pittura informale europea. Ha fatto parte dell'ormai storico Gruppo degli Otto che fu creato, nel laboratorio della critica d'arte, da Lionello Venturi tra 1950 e 1952. Soltanto che, da almeno vent'anni a questa parte, Moreni dipinge la trasformazione del corpo umano e quella, al primo indissolubilmente legata, del corpo della pittura: canta cioè la regressione della specie e, contemporaneamente, quella dell'arte. Questo apocalittico e paradossale gran finale, prende oggi corpo nei dipinti ad olio, tutti recenti e tutti in qualche modo simili, che il settantaseienne pittore pavese ha raccolto nella mostra dal titolo *Mattia Moreni. L'umanoide tutto computer* (Palazzo Rasponi Murat a Ravenna, catalogo di Danilo

Montanarini Editore, con un testo critico di Claudio Spadoni).

Oggi Moreni appare convinto che le manipolazioni genetiche, trasformando la forma del corpo umano, produrranno, alla fine dell'uomo umanisticamente inteso. E al suo posto abbiamo, nella pittura di Moreni, un ibrido formato da parti meccaniche e da membra, artificiali e non: il tutto regolato dalla ragione di una intelligenza artificiale. Queste immagini prendono vita grazie ad una pittura ad olio che sembra irrorata da luci elettriche. E sono figure rese in uno stile volutamente infantile,



da non acculturato. Sgangerate, nell'andamento della calligrafia, sono anche le frasi che Moreni affianca ai suoi umanoidi: sono i titoli dei quadri, spesso ossessivamente ripetuti, che Moreni inserisce per dire - anzi, per chiedersi - *La genetica nel computer, il com-*

## Orlan, un video e il bisturi per riscoprire l'identità

#### ENRICO GALLIAN

ROMA. Orlan artista francese è a Roma dove tiene due personali, allo Studio Stefania Miscetti e alla Sala 1, una rassegna di video e una conferenza al Museo laboratorio di Arte Contemporanea alla Sapienza. Body-artista fino alle operazioni chirurgiche cui sottopone il proprio corpo non aggiungendo - se non due bernoccoli sottopelle alle tempie - né togliendo nulla: una performer «azionista» che usa naturalmente il proprio corpo per cambiare il mondo. Incontrandola alla Sala 1 siamo quasi rapiti dalla sua bellezza e dalla capigliatura solare, giallo oro e nera alla sommità, come un ciuffo lunare volutamente accattivante. Sin dal suo debutto, negli anni '70, la Orlan ha scelto come misura di tutte le cose il suo corpo, trattandolo come dimensione aurea: un comportamento radicale, estremo, un modo di vivere la vita mettendo in gioco se stessi e la propria identità. Ma da cosa nasce questa idea d'arte, forse dalla convinzione che l'arte può ancora cambiare il mondo?

«L'arte da millenni - risponde Orlan - è stata fattore di coesione sociale: era strettamente legata a filo doppio con la religione. Dopo divenendo scelta di tecniche e ancora più di prima, imitazione del reale, qualcosa è cambiato. Così l'arte ha cominciato a parlare di arte. Forse perché non riusciva a sostituire il Sacro e il Religioso. L'arte oggi non deve andare a cercare altre posizioni, altre funzioni, che non siano quelle intrinseche al fare arte. La vera ragione che può e deve cambiare il mondo - potrà sembrare «naïve» e romantica ma è l'unica che conosco - è l'arte. L'arte deve prepararci al futuro, deve mostrare le cose sotto un altro aspetto, deve cambiare i nostri modi e i nostri costumi, e deve altresì avere un ruolo sociale».

Orlan ha cominciato nel 1964 a Saint-Etienne con *Azione: passi rallentato*, qui l'artista si impossessa simbolicamente di un territorio urbano mappandolo fisicamente con il proprio corpo, attraverso la successione rallentata dei propri passi. In un certo senso è un'azione anticipatrice delle suc-

cessive performance con cui dal 1970, in sintonia con le ricerche sperimentate dalla Body art, procede a misurare spazi con il corpo. Sdraiata, supina carponi, l'artista si sottopone ad un rituale fisico a dir poco estenuante: sommando una Orlan dopo l'altra ridefinisce il perimetro dei luoghi. Il tutto cadenzato da «stazioni», come in una «Passione», disegna un evento spettacolare che si chiude con il pubblico lavaggio degli indumenti usati per la misurazione. Nel '68 passò alle macchie di sperma e di sangue mestruale contornate con ricami su lenzuola di corredo. L'azione teatrale comunque più clamorosa, l'artista la realizzò nel 1976 a Caldos da Rinha in Portogallo e successivamente per la Fiac nel 1977 a Parigi, quando urlava al pubblico: «Avvicinatevi, avvicinatevi al mio piedistallo, quello dei miti: della madre, della puttana e dell'artista». Orlan era seduta sopra una pedana e aveva dinanzi una silhouette di plastica che raffigurava un corpo femminile dimezzato e nudo, nel quale era inserito un canalicolo trasparente. Lo spettatore vi inseriva una moneta da 5 franchi che scendeva nella zona pubblica e riceveva un bacio con la lingua da Orlan, interrotto da un tocco di campana. A lato, sempre della pedana, un modello di cartapesta raffigurava Saint-Orlan. Lo spettatore poteva anche inserire una moneta nell'immagine «religiosa» e invece di un bacio avrebbe avuto la possibilità di accendere delle candele alla «Madonna». Per questa performance Orlan venne licenziata dall'Académie des Beaux Arts di Lione, dove insegnava.

Ora è dal 1990 che l'artista francese usa il proprio corpo per «azioni» chirurgiche. A tutt'oggi di queste azioni ne ha «recitate» nove. Si fermerà? «Per me - dice Orlan - non esiste l'immutabilità dell'arte, quando avrò deciso di smettere (non voglio farlo per tutta la vita), chiederò a delle agenzie pubblicitarie di trovarmi un nome nuovo. E poi prenderò un avvocato per convincere il procuratore della Repubblica ad accettare i miei nuovi nomi e ad associarli alla mia nuova immagine nei documenti di identità».

Orlan è artista vera, vissuta, anche se la sua arte ormai è un «business» e ha bisogno per sostenere lo spettacolo, di un apparato gigantesco (sponsor, tv, pubblicità) che le assicuri la perfezione dell'intervento. E naturalmente la gloria eterna dell'arte. Ha deciso di donare il proprio corpo, frutto di una santità acquisita a suon di operazioni, ad un museo. In fondo è già museale il suo corpo d'artista. Già.



Uno degli interventi di Orlan. A sinistra, «Li II», di H.R. Giger (nella fotina in alto) e, sotto, un «umanoide» di Mattia Moreni

#### puter nella genetica. Perché?

Grazie alla sua riflessione sul corpo, a queste moderne divinità sottoposte a metamorfosi da un Ovidio in camicia bianca, Moreni può essere considerato un dei padri di quella nidiata di artisti che hanno dato corpo alla tendenza, ormai quasi del tutto esaurita, del *Post-human*. Eppure né Moreni, né i suoi pretesi epigoni riconoscono questo rapporto di filiazione. E c'è, inoltre, da parte della critica, la cronica incapacità di scavalcare gli steccati generazionali, superati i quali ci si potrebbe rendere conto che linguaggi comuni, sebbene coniugati attraverso modalità opposte, sono parlati da artisti che, all'anagrafe, registrano età diverse. Non sarà quindi un caso, tanto per fare un esempio, se Moreni, costantemente presente alle Biennali di Venezia, dal 1948 al 1972, da vent'anni non vi ha mes-

so più piede. Né è un caso se il suo nome è stato per lo più taciuto perfino nel corso del ritorno alla pittura, e alla figura, degli anni Ottanta.

In quegli anni Moreni ha dipinto le immagini, impressionanti, di gigantesche vulve. Che non possono però essere considerate le madri degli umanoidi esposti oggi nella mostra di Ravenna. Perché attraverso i genitali femminili - primissimi piani spartati, attraverso una portentosa tecnica pittorica, su grandi tele - Moreni ha voluto rappresentare esattamente l'opposto della forza genitrice della natura, come l'ha dipinto ad esempio nell'800 Gustave Courbet nella sua celebre *Origine del mondo*. Le gigantesche vulve di Moreni, che lui chiama «marilù», non producono nulla. E tantomeno eros. Semmai generano morte. Che prende corpo nelle sue ormai sterili Grandi Madri.