

DALLA PRIMA

dizione che si pongano in una dimensione di virtualità-simbolicità, che cioè non provochino danni reali, irreversibili, e che non ci sia sfruttamento in termini commerciali, e coartazione di volontà, spingendo dei soggetti immaturi a fare cose contro la loro libera scelta.

Ciò posto, ogni «oltraggio» viene possibile, e a questo proposito scatterà una delle teorie estetiche più classiche di tutti i tempi, quella aristotelica: è bene che, sulla platea (o comunque, diremo oggi, in un ambito protetto da un margine di virtualità), si producano crimini efferati, che vi scorra il sangue, dando così modo allo spettatore, protetto da una distanza residua, di immedesimarsi in quelle scene, e di scaricare così per interposta persona o circostanza quelle pulsioni di morte, di aggressione, di crudeltà, che covano in tutti noi. Meglio estrinsecarle come in uno spazio di laboratorio, viverle nel modo dell'innaturalità, della sospensione, piuttosto che respingere con urletti di indignazione la loro comparsa in scena, teatrale, fittizia, per poi praticarle davvero, quelle pulsioni violente e crudeli, nella prassi quotidiana, quando non ci sono gli occhi della collettività a spiarsi e a controllarci.

[Renato Barilli]



Fra tendenza e provocazione: le nuove frontiere della fisicità in teatro, nelle arti figurative e nella moda

Corpo di scena

Da Blixen ai down Quando il dolore diventa spettacolo

«Quando ero a Vienna, una ventina di anni fa, un bel ragazzino destava grande ammirazione ballando sulla corda con occhi bendati. Danzava con grazia e abilità mirabili e che fosse bendato non c'era dubbio. Era presente il professor Helmut, il grande oculista, che alla fine dello spettacolo balzò in piedi ed esclamò agitato: "Altezze imperiali, maestà, questa è una ciarlataneria e una truffa: quel fanciullo è nato cieco!"».

In questo passo di *Sette storie gotiche*, Karen Blixen focalizza il senso di una polemica che da qualche tempo passa dalla scena e dallo schermo alla sociologia, dal palcoscenico alla medicina. La querelle è interamente riconducibile alla domanda se sia giusto, etico, drammaturgicamente valido, fare recitare attori down, pazzi, sordomuti, con terribili menomazioni fisiche, anoressici, obesi. La questione, in questi ultimi mesi, ha preso di mira soprattutto la nostra scena, ma è impossibile non ricordare le reazioni scandalizzate e durissime seguite alla premiazione, a Cannes, come migliore interprete maschile nel film *Lottano giorno*, dell'attore down Pascal Duquenne, visto anche in Italia con il suo gruppo teatrale, il Creahm di Bruxelles, tutto composto di ragazzi come lui. In questi giorni, a Napoli, Pippo Delbono fa invece recitare in *Barboni* non solo dei barboni veri, ma un sordomuto che interpreta se stesso, un cantante rock paranoico, un ragazzo costretto a camminare con le stampelle. E subito scatta l'anatema. Per non parlare della Societas Raffaello Sanzio che, nel recente *Giulio Cesare*, ma anche nella precedente *Oresteia*, utilizza o ha utilizzato come attori due ragazze anoressiche, un ragazzo down, un ragazzo senza braccia, un'obesa, un laringotomizzato. Un bisogno di fare i conti con il volto oscuro, «maledetto» della creatività? Se volessimo cercare le origini di questa vera e propria rottura di schemi che sarebbe banale definire tendenza, dovremmo, dal punto di vista antropologico, riferirci allo spazio che la «diversità», nel senso più lato del termine, occupa nella cultura occidentale, e dal punto di vista teatrale, al grande Robert Wilson che, a cavallo fra gli anni Sessanta e Settanta, lavorando in una serie di spettacoli e di performance con cerebrolesi e con un ragazzo sordomuto, Christopher Knowles, partiva dalle difficoltà del suo partner per costruire spettacoli da vedere e non da sentire.

Ovviamente il problema ha più di una faccia. Lo sottolinea Gillo Dorfles, grande esperto del mondo dell'arte, di mode e di modi, ma anche attento spettatore di teatro: «Il tema - ci dice - può essere visto da due angolature: l'etica e l'esteti-

ca. È riprovevole inserire attori down negli spettacoli teatrali e, più generalmente, nelle manifestazioni d'arte? Tutto dipende dall'uso che se ne fa. Dal punto di vista estetico, penso che l'impatto drammatico scatenato da questi attori possa essere notevole. Soprattutto oggi che l'arte usa il crudele, ma in modo artefatto, perché non permettere a queste persone, che di artefatto non hanno nulla, di lavorare in uno spettacolo, se aggiungono un elemento di forte impatto drammatico?».

La nostra è un'epoca che pensa di potere fare a meno della sofferenza, dimenticandola. Ma frequenti immagini ed emozioni, legate al mondo dello spettacolo e dell'arte, ci dicono il contrario: che la bellezza non è un dominio di chi si crede chiamato ad esprimerla. E che il mondo è diviso fra due opposte enfattizzazioni: quella dei corpi belli, seduttivi e quella del corpo consumato nei suoi mali. E se la prima enfattizzazione è esteticamente appagante, la seconda è socialmente pregnante, attiva e forte. Meglio, dunque, non rinunciare a nessuna «perlustrazione» del corpo: ci aiuta a mettere a nudo l'organizzazione spesso mostruosa del reale grazie alla «dimostrazione» di infermità e di sofferenze. E, una volta sbloccate, le forze dell'inconscio si scatenano in una drammatizzazione ricca di pulsioni: un contagio emotivo nei confronti dello spettatore, che collabora al «farsi corpo» di temi come il conflitto fra il razionale e l'irrazionale, la necessità dell'aggressività, l'amore come onnipotenza, la collettività contro la separazione, lo smascheramento dell'inconscio.

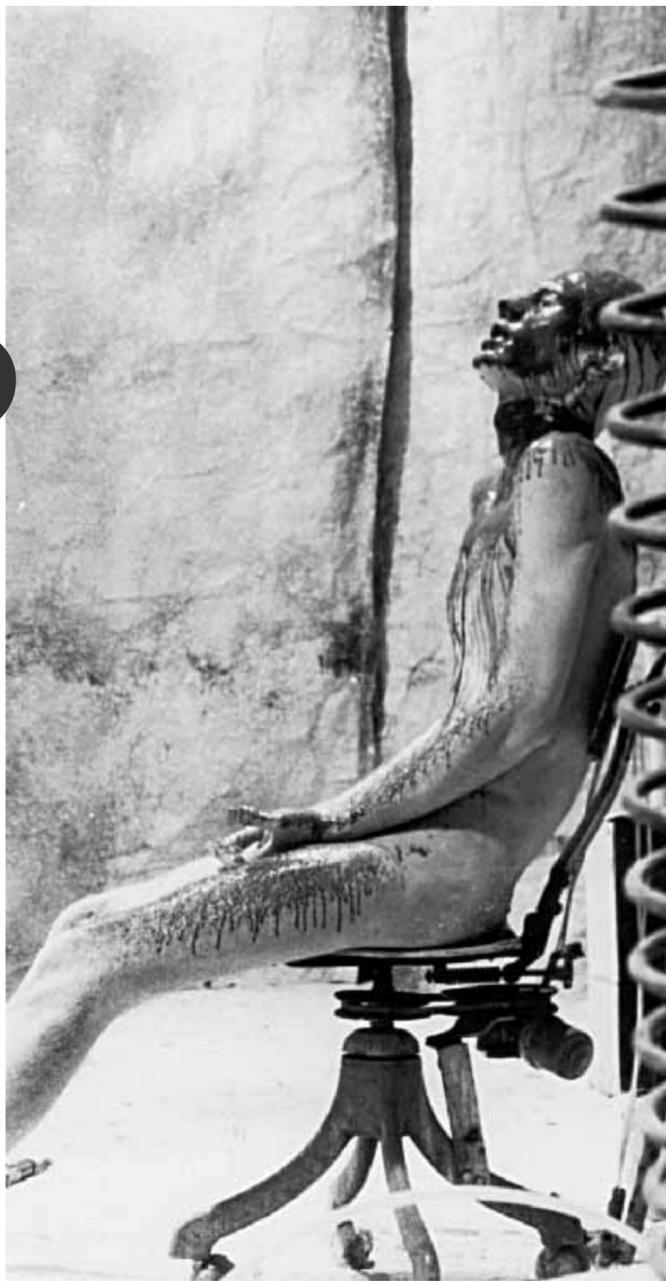
Il significato più profondo di questi fatti artistici non sta nella loro volontà di cambiare la vita, ma nell'accettazione della devianza, della diversità come momenti espressivi fondamentali. Anche se molto difficilmente il corpo si trasforma in soggetto di dibattito culturale, i corpi dimostrano in ogni momento di essere fatti di sangue e di dolore, e che non esistono solo i carnefici dell'anima. Il teatro lo sa bene. Per questo, come sosteneva Artaud, è l'unico luogo in cui valga la pena di rischiare la testa. La Societas Raffaello Sanzio, per esempio, è andata molto avanti nella strada di un teatro che indaga alle frontiere di un teatro che indaga alle frontiere di un teatro che indaga alla diversità e della malattia. Romeo Castellucci, regista del gruppo, ha più volte dichiarato di tendere a una presenza dell'attore il più possibile innocente e anarchica; ma anche di voler ridefinire il suo stesso ruolo, alla ricerca di una naturalità della vita testimoniata dalla sua difformità.

Scrivendo il poeta inglese Alfred Tennyson: «È come se un dio inferiore avesse fatto il mondo senza avere la forza di dargli la forma che voleva». Laringotomizzati, anoressici, obesi, down, focomelici, nani, albinati, audioli, sordomuti, come immagini di un corpo virtuale quando non devastato, sono dunque i protagonisti di una «scena del dolore» dove la realtà è così estrema da superare qualsiasi macabra fantasia. Forse, parafrasando Tennyson, si potrebbe pensare a questa scena del disagio come al palcoscenico dell'estremo grido di un dio impotente e, proprio per questo, carico di tragica umanità.

Maria Grazia Gregori

In edicola il catalogo dis-umano

Per scoprire «gli esseri delle contaminazioni contemporanee», Costa & Nolan ha appena pubblicato *«Identità Mutanti»*. In vendita a 30mila lire, il volume è di Francesca Alfano Miglietti, direttrice del trimestrale *«Virus»*. Se in duecento pagine il libro illustra il passaggio da «Umano» a «Transumano», sino al «Post Umano» con appendice sui corpi estranei, la rivista in edicola a 10 mila lire, è una testata di riferimento per la cultura delle mutazioni. Al corpo e alle estensioni corporali, Benetton ha dedicato il numero 18 della sua rivista *Colors*. La rassegna di protesi per manipolare il proprio fisico, spazia dall'arto bionico in vendita a 15mila dollari, al dilatatore per nari consigliati a chi russa. Per riconvertire, l'irreversibile circoscisione c'è un apposito attrezzo per estendere i tessuti. Così come dal Giappone arriva la crema schiarente per il capezzolo. Tra i tanti attrezzi di piacere sessuale, colpisce il falcetto per mutilare i genitali con lama di acciaio e impugnatura di capra, importato dalle tribù Kikuyu del Kenia. La somma di manipolazione si conclude col tentativo di interagire con la morte e lo stato di coma, attraverso la collana con distintivo antiranimazione.



Opere d'arte sulla pelle. E anche sotto... I dadaisti, gli anni 70, la Body art. E ora tocca alla pittura «viscerale»

MILANO. Oltre il corpo della post-identità, c'è già un'avanguardia che entra nelle viscere. Eppure, l'Arte Carnale resta quasi un tabù. «Le sue origini - osserva Francesca Alfano Miglietti, esperta di mutazioni - risalgono ai primordi dell'umanità: alle tribù in cui il corpo era usato come dichiarazione di segni». La studiosa che si occupa del fenomeno, dirigendo il trimestrale *Virus*, prova le sue tesi con il volume *Identità Mutanti*.

Senza andare agli albori della civiltà, anche i Dadaisti e i Surrealisti si esibivano in performance corporali. «Swithers saliva sugli alberi, imitando il volo degli uccellini - ricorda la Alfano -. Mezzo secolo dopo, gli indiani metropolitani avrebbero riprodotto questa azione nella Bologna della contestazione». E proprio gli Anni '70 (con la Body Art e le autoflagellazioni di Gina Pane) sono fondamentali, per arrivare agli estremi di questa fine millennio. Oggi, partendo dal presupposto che «sul nostro corpo sia scritta la nostra storia e la storia del corpo sociale», l'americana Jenny Holzer dal '93 tatta messaggi sugli stitri di massa. Per dimostrare come «il nostro fisico sia in balia delle istituzioni che ne regolano le funzioni vitali», vedi gli estremi di ospedali, manicomi ma anche asili, il londinese Franko B. Si fa schiaffeggiare in pubblico, sino a perdere i sensi.

«Opere come quelle di Orlan - chiosa Francesca Alfano - risvegliano la gente dall'anestesia dei media, mettendola a confronto con

una realtà che è già sotto i nostri sguardi». Che differenza passa, in effetti, tra gli interventi di chirurgia plastica della performer e quelli che omologano, nelle grandi forme e nella labbra tumide, le silhouette star del piccolo schermo? «Orlan - prosegue Francesca Alfano - dimostra che l'uomo è l'unico animale in grado di scegliere la propria identità. Con tutti gli orizzonti che questa anarchia della mutazione dischiude, nella quiete certezza dell'appartenenza a genere, sesso e razza. 200mila richieste solo a Milano di uomini che vogliono cambiare sesso testimoniano che il fisico si modella secondo i desideri della mente». Del resto, i più oggi ridisegnano il proprio corpo in palestra, ma anche con tatuaggi e *piercing*. Caduto ogni tabù sulla manipolazione della carne, il fisico viene ripensato e ridefinito dal suo utente, l'uomo. Che infatti lo «ordina» burroso e avvenente per la televisione, o anoressico per le passerelle di moda.

Proprio dalla moda si ha l'ennesimo avviso che gli ultracorpi delle post-identità sono già in essere. Con i bustini dagli iper-seni d'acciaio di Madonna, Jean-Paul Gaultier aveva percorso i tempi del Torture Garden di Londra: appuntamento mensile in cui si ritrovano persone dai 18 agli 80 anni che si inseriscono placche di acciaio nel corpo. Allo stesso modo, con i cachi che incorporavano strumenti tecnologici, il geniale stilista aveva presagito l'uomo con sensi sinteti-

ci: telefono per sentire, tv per guardare, sino al computer per ragionare. Estremità che a loro volta tornano nell'arte di Aziz + Cucher: due americani che dal '90 creano immagini digitali manipolate al computer di umanoidi, senza i genitali o gli organi che veicolano i sensi, sostituiti da apparecchi telematici. Forse proprio l'iper comunicazione istiga a difendere l'individualità, personalizzando con primitivismo tribale il proprio corpo. Non è casuale che alcune bande della California si amputino un dito come «status», mentre una tribù metropolitana canadese si marchia a fuoco il logo di firme insigni, come le due C di Chanel o la D&G di Dolce e Gabbana.

Fatto sta che in questo post-umano si profila una nuova frontiera che, già oltre il corpo, si spinge sino alle viscere. L'eco del fenomeno è ancora una volta già visibile nelle pubblicità di moda, da Exté a Etro. L'interfaccia artistica di queste immagini virtuali? Gli happening di Stelarc che si fece sofferire nudo sopra una città, sorretto solo da ami e al quale ultimamente è stato innestato un terzo braccio, comandabile solo tramite un *mouse*. All'estremo dei suoi estremi, l'artista greco ha ingerito una scultura d'oro a forma di mano. La quale, una volta nello stomaco, si è aperta, riprendendo dall'estremità di ogni dito le viscere in un film poi proiettato. Un po' come Mona Hatoum, che all'ultima Biennale di Venezia aveva «trasmesso» l'esplorazione delle sue interiori su un pavimento calpestato dal pubblico.

Senza preconcetti, è ancora naturale chiedersi «dove andremo a finire?». «La risposta possiamo darla solo noi - conclude Francesca Alfano -. A spaventarci non sono le tecnologie, ma l'uso che ne fanno gli uomini».

Gianluca Lo Vetro

L'artista a Milano

Orlan, il volto come un puzzle

MILANO. Accademia di Brera: a mezzogiorno l'aula magna è già piena zeppa di studenti, docenti, artisti, critici, curiosi. Tutti venuti per assistere alla conferenza di Orlan, artista francese alla sua prima apparizione milanese (la seconda italiana, dopo la mostra romana del novembre 1996). Dopo aver attraversato due decenni mezzo di storia della scultura, della danza, della performance, della body art internazionale, dal 1990 Orlan ha inaugurato una nuova fase della sua carriera, quella dell'«arte carnale». In sei anni nove operazioni chirurgiche, concepite e realizzate come performance, molte trasmesse via satellite (come la settimana, tenuta nel 1993 alla galleria Sandra Gering di New York) hanno trasformato il suo volto in un'epitome dell'arte figurativa occidentale. Adesso Orlan ha la fronte della Gioconda, gli occhi della Psiche di Girard, la bocca dell'Europa di Moreau, il mento della Venere di Botticelli. Alla prossima operazione, la definitiva, avrà il naso di Diana, da un dipinto della scuola di Fontainebleau.

A Milano, alla mostra che si apre oggi (ore 18.30, Lattuada Studio, via dell'Annunciata 31, e mai indirizzato fu più pertinente) e dura sino a maggio, Orlan presenta alcuni dei suoi «reliquari», frammenti di pelle, peli e altri residui delle operazioni, illuminati da neon circolari o incastonati in un pesantissimo vetro in cui ha inciso un testo di Michel Serres. È un'artista coraggiosa, Orlan. Più che per il dolore fisico che affronta durante le operazioni, fatte con la sola anestesia locale (e nelle quali legge, finché le è possibile, i testi di filosofia e psicoanalisi che l'hanno ispirata), per l'impressione che l'aspetta, da parte dei media come del mondo dell'arte.

Perché questa bella signora (tra breve compirà cinquant'anni) affronta questo scempio del suo viso, perché opera questa perversione della chirurgia «estetica»? Questo si chiedono molti osservatori. Per fare del suo corpo un'opera d'arte, si potrebbe pensare sulla scorta di una cattiva lettura di alcune teorizzazioni surrealiste, del lavoro di Yves Klein o degli azionisti viennesi. Orlan preferisce rispondere così: «Il mio corpo è diventato il luogo di un dibattito pubblico. Era ciò che volevo». Certo, il dibattito ogni tanto sfugge alle intenzioni di chi l'ha promosso, il lavoro di Orlan appare troppo spesso una bizzarra masochista, frutto di una concezione romantica e residuale dell'arte. Per capire le intenzioni, però, basta ascoltare senza pregiudizi le parole che escono sicure e scandite dalle labbra piene dell'artista francese, e si riflettono nei suoi occhi chiari e profondi, ridenti e ironici. «L'arte che mi interessa è un'arte di resistenza: contro gli stereotipi della società e il mercato dell'arte, contro la tradizione cristiana di negazione del piacere del corpo, contro le pressioni sociali sul corpo dell'uomo e sul corpo dell'arte. L'arte decorativa è inutile, l'artista deve essere portatore di un progetto di società».

Sì, ma allora perché quelle due inquietanti protuberanze sopra le sopracciglia, fra le tempie e la fronte? «Perché Orlan - dice Ernesto L. Francalanci, che ha parlato con lei a Brera e scrive nel catalogo della mostra - pratica l'unico autoritratto oggi possibile, quello diretto, che si disegna sulla pelle stessa del soggetto. Il corpo oggi, come ha detto Baudrillard, non è altro che un carnaio di segni».

Alle scelte di arte carnale, Orlan è giunta attraverso la sua esperienza di artista e performer ribelle e anticonformista. Rendendo visibile, sulla sua carne, i segni della mutazione sociale - «lo lotto contro l'innato - spiega - contro l'inesorabile, contro la tirannia del Dna». Tecniche chirurgiche e biotecnologie dilatano la pelle fino a farla coincidere con la superficie del pianeta e fanno precipitare il mondo all'interno del corpo. «Un corpo come scelta, come identità reversibile, mutante, che nasce dalla tensione che si stabilisce fra l'umano e il tecnologico. Orlan porta sotto i nostri occhi la migrazione fra l'interno e l'esterno, fra il mondo e la psiche. Per questo può apparirci oscena. Ma suggerisce anche il modo per liberarci dall'oscenità. Basta abbattere il confine tra la scena e il pubblico», scrive Francesca Alfano Miglietti, curatrice della mostra di Milano.

Antonio Caronia