



CONTROCANTO

Voci, figure, contesti di un *altrove* al femminile

a cura di

Diana Del Mastro

Szczecin 2013

CONTROCANTO

Voci, figure, contesti di un *altrove* al femminile

a cura di Diana Del Mastro

Comitato scientifico - *Rada naukowa*:

Pasquale Guaragnella – Università degli Studi di Bari A. Moro

Piotr Salwa – Università di Varsavia

Helene Harth – Università di Stettino

Elvio Guagnini – Università degli Studi di Trieste

Angelo Rella – Università di Stettino

Recenzenci:

Giovanni Dotoli – Università degli Studi di Bari A. Moro

Francesco Bellino – Università degli Studi di Bari A. Moro

© 2013 Katedra Italianistyki US – Dipartimento di Italianistica US

In copertina - *Okladka*:

M. Worrall, *Book of Ages*, olio su tela - *olej na płótnie*, 122x155cm, 2000

<http://www.mikeworrall.com>

ISBN 978-83-7867-098-8

volumina  **pl**

Druk i wydanie

volumina.pl Daniel Krzanowski

ul. Ks. Witolda 7-9, 71-063 Szczecin

tel. 91 812 09 08

e-mail: druk@printgroup.pl

Ai miei figli

Indice

PREFAZIONE	11
INTRODUZIONE	15
ANGELI E DEMONI TRA BOCCACCIO E PETRARCA <i>di Ilaria Tufano</i>	21
“AD IMPERANDUM NATA”: BONA SFORZA E LE VIRTÙ REGIE <i>di Sebastiano Valerio</i>	35
LE VIE DEL SAPERE FEMMINILE. LA VOCE DI UNA «FEMME STUDIEUSE» TRA CINQUECENTO E SEICENTO: MARIE LE JARS DE GOURNAY <i>di Giovanna Devincenzo</i>	55
DONNE SULL’ORLO DEL MITO: IL RISORGIMENTO DI ANNA BANTI <i>di Antonio Di Grado</i>	67
LA PRIMA VOCE FEMMINILE DELLA LESSICOGRAFIA FRANCESE: JOSETTE REY-DEBOVE <i>di Danguolė Melnikienė</i>	81
VOCI FEMMINILI: L’ANDROCENTRISMO NELLA MORFOLOGIA DELL’ITALIANO E DEL POLACCO <i>di Maurizio Mazzini</i>	93
LUISA BANTI, ARCHEOLOGA FIORENTINA DEL ‘900 <i>di Laura Saccardi</i>	111

LAURA ORVIETO E LE SUE «STORIE DEL MONDO»: LETTURE E RILETTURE FRA EDITI E INEDITI <i>di Caterina Del Vivo</i>	127
HANNAH ARENDT E LA DISILLUSIONE DELLA FILOSOFIA <i>di Diana Del Mastro</i>	147
L'INFANZIA PERDUTA NEI LIBRI DI HELGA SCHNEIDER <i>di Iga Figarska-Bączyk</i>	173
DONNE E SCHIAVITÙ SESSUALE IN ASIA DURANTE LA SECONDA GUERRA MONDIALE <i>di Dorota Halasa</i>	185
LA NARRATIVA "TEDESCA" DI GIULIANA MORANDINI <i>di Gherardo Ugolini</i>	201
LA VOCE DI ROME DEGUERGUE TRA REALTÀ E RICERCA DI LIBERTÀ <i>di Marcella Leopizzi</i>	223
ELSA SCHIAPARELLI, UN'ARTISTA DELLA MODA <i>di Vanna Zaccaro</i>	235
MERET OPPENHEIM. UNA JUNGHIANA TRA I SURREALISTI <i>di Fernanda Mancini</i>	257
MEMORIA E VIAGGIO NELL'OPERA DI FABRIZIA RAMONDINO <i>di Franco Sepe</i>	265
DACIA MARAINI, <i>VOCI</i> . UN ANTI-GIALLO AL FEMMINILE <i>di Helene Harth</i>	283
IL ROSA E IL NERO. EROS E <i>THANATOS</i> NEL RACCONTO EROTICO FEMMINILE <i>di Elvira Seminara</i>	301
COMICS AL FEMMINILE: FUMETTE E FUMETTARE IN ITALIA DAL FASCISMO AL PRIMO DOPOGUERRA <i>di Angelo Rella</i>	307

LO STATUTO DELLA DONNA NELLE RELIGIONI MONOTEISTE <i>di Gaetano Dammacco</i>	331
LA CONDIZIONE DELLA DONNA NEL DIRITTO CANONICO <i>di Maria Rosaria Piccinni</i>	349
REGOLE, DOVERI, IMPERATIVI: IL PENSIERO “AL FEMMINILE” AL COSPETTO DELLA CRISI ECONOMICA MONDIALE <i>di Daniela Caterino</i>	381
GENERAZIONE P, DONNA P: DONNA E PRECARIA <i>di Hanna Serkowska</i>	401
UNA SCANDALOSA QUOTIDIANITÀ. MEMORIA E RIMOZIONE NELL’INDECENZA DI ELVIRA SEMINARA <i>di Andrea Schembari</i>	413
CODICI FAMILIARI IN ALCUNI ROMANZI DEL 2010 (di Silvia Avallone, Rosa Matteucci, Michela Murgia) <i>di Joanna Ugniewska</i>	421
LO SPAZIO OLTRE LO SPAZIO: L’ETEROTOPIA POETICA DI FERNANDA MANCINI <i>di Diana Del Mastro</i>	429
LA VOCE DEL CORPO: MADAM ORLAN E LA SOMA-ESTETICA <i>di Elisabetta Di Stefano</i>	437
VOCI DI DONNE ALL’UNIVERSITÀ. ALCUNE RIFLESSIONI SULLA PRESENZA FEMMINILE NEI PROGRAMMI ACCADEMICI DI LETTERATURA IN POLONIA <i>di Magdalena Henszke-Lange</i>	455
LA VOCAZIONE DELL’UOMO. ISPIRAZIONI ANTROPOLOGICO-TEOLOGICHE NEL TESTO DELLA CONFERENZA <i>VOCAZIONE DELL’UOMO E DELLA DONNA</i> SECONDO L’ORDINE DELLA NATURA E DELLA GRAZIA DI EDITH STEIN <i>di Grzegorz Chojnacki</i>	469

AUTORI

483

INDICE DEI NOMI

497

LA VOCE DEL CORPO: MADAM ORLAN
E LA SOMA-ESTETICA
di Elisabetta Di Stefano

L'odierna società ipertecnologica ha dato nuova centralità al corpo: si tratta di un corpo "mutante", "post-umano", oggetto di ogni sorta di manipolazioni,¹ ma anche di un corpo "esposto", "messo in scena" attraverso i nuovi media. In realtà la riconsiderazione del corpo, nel dibattito filosofico, risale alla seconda metà del Novecento, quando si afferma un nuovo orientamento teorico volto a risanare la scissione tra corpo e anima.² Il corpo, a lungo condannato

¹ Cfr. P.L. CAPUCCI, *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Baskerville, Bologna 1994; T. MACRÌ, *Il corpo postorganico*, Costa & Nolan, Milano, 1997; R. MARCHESINI, *Post-human: verso nuovi modelli di esistenza*, Bollati Boringhieri, Torino 2002.

² L'interesse per lo studio del corpo come fenomeno sociale, non più legato alla tradizionale dicotomia filosofico-religiosa corpo/anima, ma interpretato secondo una prospettiva antropologico-scientifica, prende avvio, nella seconda metà del XX secolo, soprattutto in seguito agli studi di MICHEL FOUCAULT (*Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Paris 1963, trad. it. Einaudi, Torino 1969; *Storia della sessualità*, Paris 1976, trad. it. Feltrinelli, Milano 1978). Le teorie sulla corporeità si sono poi moltiplicate e diversificate negli approcci metodologici; in Italia ri-

dalla tradizione platonica, poi cristiana e infine cartesiana,³ è considerato oggi come un potente significante dell'esperienza emotiva e sensoriale e la sua centralità è stata esaminata secondo diverse chiavi ermeneutiche: la fenomenologia ha sottolineato il carattere di esperienza vissuta proprio della corporeità e la sua capacità di costituirsi come presa di coscienza del nostro essere nel mondo (Merleau-Ponty);⁴ l'antropologia filosofica, già a partire dagli Anni Venti con gli studi di Max Scheler, ne ha valorizzato la componente creativa e spirituale e la sua capacità di inventare e adoperare la tecnica (Gehlen).⁵ Al contrario, l'arte fin dall'antichità ha

cordiamo, tra gli altri, i lavori di V. GALIMBERTI, *Il corpo*, Milano Feltrinelli 1983; A. CAVARERO, *Corpo in figure. Filosofia e politica della corporeità*, Milano, Feltrinelli, 1995; C. PANCINO, *Corpi. Storia, metafore, rappresentazioni fra Medioevo ed età contemporanea*, Marsilio, Venezia 2000.

³ Il dualismo tra anima e corpo risale alle origini della cultura occidentale. Platone (*Fedone* 66 b) considera il corpo come un carcere che imprigiona lo spirito, ostacolando l'attività del filosofo, il quale deve svincolarsi dai legami della materia per volgersi alla contemplazione delle idee. La filosofia scolastica (Tommaso, *Summa theol.* I, q. 91a, 3), pur insistendo sull'unità di corpo e anima - sulla scia di Aristotele che considera l'uomo un animale razionale (*Politica* I, 2, 1253a) -, subordina il primo alla seconda, riducendo il corpo a mero strumento. Con Cartesio (*Meditationes de prima philosophia*, VI, IX) ritorna in modo marcato la concezione dualistica: il corpo (*res extensa*) è considerato come una realtà estesa, materiale e autonoma che funziona secondo un rigido meccanicismo; concezione che viene rafforzata dall'occasionalismo di Arnold Geulincx e Nicolas Malebranche, gravando sull'intera tradizione occidentale.

⁴ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, (Paris, 1945) tr. it. Bompiani, Milano 2003.

⁵ Secondo MAX SCHELER (*La posizione dell'uomo nel cosmo*, 1928, trad. it. di G. Cusinato, Franco Angeli, Milano 2004⁴) il corpo umano non è solo una realtà spaziale e materiale (la cartesiana *res extensa*), ma è capace di atti spirituali (moto, mimica, percezioni, operazioni simboliche); è biologicamente legato alla cultura, alla socialità e ad interessi di tipo logico e psicologico. Le sue teorie trovano conferma nelle indagini di HELMUT PLESSNER e ARNOLD GEHLEN (*L'Uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, 1940, trad. it. Feltrinelli, Milano 1983). Per un'introduzione a questi

compreso l'importanza del corpo come soggetto e come strumento del suo operare. «In effetti, se ci pensiamo bene, è improbabile che esista un'opera d'arte che non coinvolga il corpo, perché la creazione di un'opera d'arte e il fatto di mettersi in relazione sono atti radicati nel mondo dell'esperienza materiale». ⁶ Tuttavia solo nel XX secolo il corpo è diventato un mezzo privilegiato d'indagine e d'espressione, ⁷ tanto da connotare una specifica corrente artistica che lo ha elevato a suo "linguaggio" precipuo: la Body Art. ⁸ Contrapponendosi alla tradizione di pensiero che prediligeva un soggetto privo di fisicità (il *cogito* trascendentale), generalmente maschio, bianco, occidentale, la Body Art riconosce che tutte le forme della cultura sono parte integrante della società e che il corpo, secondo quanto aveva

temi cfr. M. PANSERA, *Antropologia filosofica*, Bruno Mondadori, Milano 2001 (con un'antologia di scritti di Scheler, Plessner e Gehlen). Sulla relazione tra antropologia filosofica ed estetica cfr. S. TEDESCO, *Forme viventi. Antropologia ed estetica dell'espressione*, Mimesis, Milano 2008.

⁶ S. O'REILLY, *Il corpo nell'arte contemporanea*, (2009) trad. it. E. Sala, Einaudi, Torino 2011, p. VII.

⁷ Già con le avanguardie gli artisti hanno cominciato a considerare il corpo come uno strumento, alla stregua di una superficie o di un pennello. Intorno agli Anni Quaranta fu Jackson Pollock, con la sua tecnica innovativa (*Drip painting*), a cambiare i rapporti tra corpo e pittura: i suoi movimenti sulla tela, stesa sul pavimento, divennero parte integrante dell'opera. Yves Klein, invece, usava come pennelli i corpi, intinti di colore, delle sue modelle, dirigendole mentre si muovevano su una superficie (*Antropometrie*, 1960); e Piero Manzoni eleggeva le modelle a vere e proprie *Sculture viventi* (1961), firmandone i corpi. In Giappone Kazuo Shiraga dipingeva con i piedi, mettendo letteralmente il proprio corpo al centro dell'opera.

⁸ L. VERGINE, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Skira, Milano 2000.

affermato Merleau-Ponty,⁹ è il collegamento tra il soggetto e il mondo. Fin dal suo sorgere, negli Anni Sessanta-Settanta, la Body Art si è prefissa un duplice obiettivo: lottare contro una concezione maschilista che considera la donna secondo due stereotipi convenzionali (santa o meretrice) e combattere contro il consumismo e la società dei simulacri, mostrando, sulla scorta di Jean Baudrillard,¹⁰ che il mondo è pura simulazione priva di una realtà preesistente.¹¹

Tuttavia, oggi il corpo ha assunto una nuova centralità anche nella cultura popolare dove la crescente importanza dell'aspetto esteriore, spesso considerato strumento indispensabile per avere successo, ha alimentato, tra le *teenagers*, il mito della "velina".¹² Il corpo, "esibito" come un oggetto attraverso i media (nelle pubblicità, nelle *fiction*, negli *show* televisivi) a esclusivo beneficio del voyeurismo spettatoriale, ha diffuso il culto di una bellezza vacua e superficiale da raggiungere a tutti "i costi", anche attraverso il ricorso alla chirurgia estetica. Quanto questa pratica, un tempo appannaggio solo di un'élite economica, sia ormai diffusa

⁹ Secondo M. MERLEAU-PONTY (*Fenomenologia della percezione*, cit., p. 194) il rapporto originario con il mondo si costruisce attraverso il corpo, la cui dimensione fondamentale è data dall'esperienza vissuta della percezione.

¹⁰ J. BAUDRILLARD, *La società dei consumi* (1970), Il Mulino, Bologna 2008.

¹¹ T. WARR (a cura di), *Il corpo dell'artista*, Phaidon, London 2006, pp. 20-21.

¹² Il termine "velina", inizialmente riferito ironicamente alle sexy ragazze che, nel programma *Striscia la notizia*, portavano ai conduttori le veline ovvero, in gergo giornalistico, le notizie diffuse dalle agenzie di stampa, successivamente è stato adoperato per indicare *soubrette* e *showgirl* che, nelle trasmissioni televisive, svolgono un ruolo passivo di mera cornice decorativa in virtù della loro avvenenza fisica. Questo fenomeno (denominato "velinismo") ha contribuito a diffondere tra le *teenagers* l'idea che la bellezza e l'apparizione in TV possano aprire le porte al successo facile, senza la necessità di possedere particolari abilità artistiche o professionali.

nella cultura popolare, lo dimostra la “spettacolarizzazione” di cui è stata oggetto nel corso degli anni. Nella serie televisiva statunitense *Nip & Tuck* (2003-2010) la chirurgia estetica viene ridotta a un superficiale “taglia e cuci”.¹³ Sullo sfondo di una società, in cui sesso, lusso e bellezza sono valori assoluti, i corpi, aperti ed esposti in modo dissacrante e sgradevole, sono solo materia da plasmare per le mani dei protagonisti, due chirurghi di Miami, affascinanti e privi di scrupoli. Ma la banalizzazione tocca l’apice negli *show* televisivi - come *Bisturi! nessuno è perfetto* (Mediaset, 2004); *Extreme makeover – Belli per sempre* (RAI, 2004) oppure, nei canali satellitari, *Cambio vita...mi trasformo* o *Dieci anni più giovane in dieci giorni*,¹⁴ - in cui la democratizzazione della chirurgia estetica, offerta a chi non ha le condizioni economiche per permettersela,¹⁵ trasforma l’evento in mero spettacolo se non in spot pubblicitario e finisce con l’alimentare il mito della bellezza e dell’eterna giovinezza.

¹³ La “popolarizzazione” della chirurgia estetica è stata favorita dalle moltissime trasmissioni, nelle quali si compie la trasformazione da anatroccolo in cigno. Naturalmente non potevano mancare le parodie, come *Taglia e cuci*, andata in onda nel 2008 sul canale Fox di Sky, che ha come protagonisti due chirurghi plastici, piuttosto improbabili, impersonati da Michele Foresta (meglio noto come Mago Forest o Mr. Forest) e il cabarettista Giovanni Cacioppo.

¹⁴ Ma si ricordi anche il reality *Doctor 90210*, ambientato a Los Angeles nel celebre quartiere di Beverly Hills, o *Celebrity Bisturi* (Italia 1, 2009) in cui l’occhio della telecamera si sposta dalla gente comune ai personaggi famosi; e infine il docu-reality *Diario di un chirurgo*, a metà strada tra intrattenimento e divulgazione.

¹⁵ La promozione mediatica della chirurgia estetica avviene già agli inizi del Novecento. Nel 1924 il *New York Daily Mirror*, infatti, aveva indetto un concorso per la donna più brutta, che avrebbe ottenuto la possibilità di sottoporsi gratuitamente all’operazione: vinse l’operaia Rosa Traves. E. HAIKE, *L’invidia di Venere. Storia della chirurgia estetica*, trad. it., Odoya, Bologna 2011, p. 120.

Riprendendo il dibattito, particolarmente vivo negli Stati Uniti, tra «Popular Culture and High Culture»,¹⁶ la rinnovata attenzione per la corporeità può essere esaminata secondo questo duplice livello: da un lato, prendendo in esame le teorie artistiche e filosofiche che hanno posto il corpo al centro della loro ricerca, dall'altro, mettendo a fuoco i modelli estetici in voga nella cultura popolare. Data la vastità del tema, in questa sede l'indagine verrà circoscritta, per quanto riguarda l'arte, alle performance dell'artista francese Orlan; per quanto riguarda le teorie filosofiche, alla proposta di Richard Shusterman che ha fornito un'impronta pragmatica alla speculazione. L'accostamento tra Orlan e Shusterman si giustifica sulla base del fatto che in entrambi il corpo, rimodellato attraverso la chirurgia estetica, diviene strumento per esprimere un messaggio in cui si fondono i valori della cultura alta e della cultura popolare.

La chirurgia estetica, praticata negli stati Uniti già nei primi decenni del XX secolo, trovò un valido alleato nel pragmatismo tipico della cultura americana; per cui quei pregiudizi etici - che in Europa relegavano questo tipo di interventi ai margini della più stimata chirurgia "ricostruttiva", trasferendo in campo medico la diatriba filosofica e artistica tra struttura (necessaria) / decorazione (superflua) - furono facilmente superati in una società in cui la cura del corpo e l'apparenza esteriore erano considerate determinan-

¹⁶ J. GANS, *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*, Basic Books, New York 1974; J. STOREY, *Cultural theory and popular culture: an introduction*, Pearson Education Limited, Edinburgh 2006⁴, in W. Irwin e J. E. Gracia (a cura di), *Philosophy and the Interpretation of Pop Culture*, Rowman & Littlefield Publishers, UK 2007.

ti per il successo professionale. Lo conferma dalle pagine di *Photoplay* (una rivista di cinema uscita tra il 1911 e il 1980) un'attrice americana che considera il bisturi un potente alleato per sfondare non solo nel mondo dello spettacolo, ma in qualsiasi attività.¹⁷ Pertanto la chirurgia estetica, negli USA, si radica in quel "migliorismo" - di cui in termini filosofici parla anche Shusterman - che lega strettamente l'aspetto fisico all'autostima e al conseguente benessere psichico.

Particolarmente attento alla centralità che il corpo riveste nella nostra esperienza quotidiana, Richard Shusterman si propone di fondare una nuova disciplina, la "somaestetica", capace di conciliare speculazione accademica e cultura popolare, facendo così convergere l'Estetica filosofica che, a partire da Baumgarten,¹⁸ ha rivalutato i sensi come strumento di conoscenza e l'estetica popolare, praticata nei centri deputati al benessere e all'abbellimento fisico. Contrapponendosi alla tesi di Horkheimer e Adorno secondo cui l'attenzione per la somatica finisce per rafforzare implicitamente la distinzione tra corpo e spirito, poiché la cura del corpo si risolve in una rappresentazione esterna, dominata dalla pubblicità, e alienata rispetto al proprio sé spirituale¹⁹, Shusterman propone una chiave di lettura in cui la dimensione dell'esteriorità e dell'interiorità interagiscono e

¹⁷ E. HAIKE, *L'invidia di Venere*, cit., p. 114. Cfr. anche R. GHIGI, *Per piacere. Storia culturale della chirurgia estetica*, Il Mulino, Bologna 2008.

¹⁸ A. G. BAUMGARTEN, *L'estetica*, a cura di S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2000, p. 27. Sulla centralità del sensibile nella riflessione estetica cfr. E. FRANZINI, *Filosofia dei sentimenti*, Bruno Mondadori, Milano 1997 e M. PERNIOLA, *Del sentire*, Einaudi, Torino 2002.

¹⁹ M. HORKHEIMER E T. W. ADORNO, *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino 1966, pp. 248-250.

si completano. Infatti distingue la soma-estetica in “rappresentazionale”, relativa al miglioramento dell’aspetto fisico (dalla cosmesi alla chirurgia estetica) e in “esperienziale”, inclusiva di tutte le attività volte alla cura interiore, come lo yoga. In realtà si tratta di pratiche strettamente congiunte e inscindibili; infatti la soma-estetica rifiuta «di esteriorizzare il corpo come una cosa alienata distinta dallo spirito attivo dell’esperienza umana»,²⁰ di conseguenza ogni azione volta a migliorare l’aspetto estetico avrà ripercussioni sul benessere psichico, come ogni attività mirante alla salute e alla cura interiore, si manifesterà beneficamente anche sulla propria immagine. Pertanto, la soma-estetica lungi dal ridurre il corpo a «superfici misurabili e norme standardizzate di bellezza» lo considera come «sede vivente di esperienza bella».²¹ Non a caso egli definisce questa disciplina come «lo studio critico, migliorativo dell’esperienza e dell’utilizzo del proprio corpo come sede di fruizione estetico-sensoriale (*aisthesis*) e di automodellazione creativa»,²² mettendo in secondo piano l’aspetto “rappresentazionale” della modellazione creativa rispetto a quello “esperienziale” della fruizione estetico-sensoriale.

Nonostante Shusterman ribadisca più volte l’inevitabile complementarità tra immagine esteriore ed esperienza interiore, egli è ben consapevole che l’aspetto rappresentazionale è dominante nella nostra cultura «basata in gran

²⁰ R. SHUSTERMAN, *Estetica pragmatista*, a cura di G. Matteucci, Aesthetica, Palermo 2010, p. 227. Cfr. su questi temi anche Id., *Body consciousness: a philosophy of mindfulness and somaesthetics*, Cambridge University press, 2008.

²¹ Id., *Estetica pragmatista*, cit., p. 227.

²² Ivi, p. 220.

parte sulla separazione del corpo dallo spirito» e «guidata dal capitalismo del consumo ostentato, alimentato dal marketing delle immagini del corpo». ²³ Se il corpo oggi diviene merce e, come tale, viene “esposto”, “messo in scena”, “venduto”, la modellazione estetica, anche tramite il ricorso alla chirurgia, manifesta una passiva obbedienza ai canoni (all’insegna del lifting e del silicone) imposti dalla moda e dai mass-media e, spinta all’estremo, porta alla serializzazione degli individui.

Ma se ci spostiamo sull’altro versante “alto” della cultura, vediamo che anche la Body Art leva la sua voce contro i modelli culturali ed estetici che omologano i corpi e li mercificano. Nelle fotografie in bianco e nero della serie *Untitled Film Stills* (1977-1980) Cindy Sherman impersona il ruolo delle attrici bionde e sexy che, attraverso le pubblicità o le pellicole cinematografiche, hanno influenzato l’immaginario femminile; mentre nella serie a colori *Centerfolds* (1981) incarna diversi stereotipi per denunciare le varie forme di sopraffazione a cui le donne sono soggette nella vita sociale, politica e culturale; infatti il modo di vestire o la preferenza per un particolare tipo di capelli riflettono le regole o le aspettative della società, a cui la donna si uniforma spesso inconsapevolmente. ²⁴ Basti pensare al velo che copre totalmente o parzialmente le donne di cultura araba o al ti-

²³ Ivi, p. 227.

²⁴La bibliografia su come viene considerato il corpo femminile dalla società, dalla politica, dalla cultura è ampia; si ricordano qui alcuni studi: K. DAVIS ed., *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*, Sage Publications, 1997; S. CASTELNUOVO E S. R. GUTHRIE, *Feminism and the Female Body: Liberating the Amazon Within*, Lynne Rienner Publishers, Boulder 1998; R. WEITZ, *The Politics of Women’s Bodies: Sexuality, Appearance and Behavior*, Oxford, 1998.

pico abbigliamento delle Geishe (dagli okobo, le altissime calzature, al kimono che nasconde le forme del corpo, al tipico trucco che maschera il viso); infine, nel mondo occidentale, più consumistico e solo apparentemente più libero, prevalgono altri tipi di imposizioni dettate dalla moda e dalle immagini commerciali di modelle bellissime e anoressiche. Del resto, come ha messo in rilievo tra i primi Michel Foucault,²⁵ le ideologie del potere si traducono in codifiche somatiche che, imponendo un certo tipo di comportamento (alimentare, sociale, sessuale), convalidano implicitamente la subordinazione, pur garantendo una piena libertà ufficiale.

Ma, nell'ambito della Body Art, la critica più dura ai modelli estetici imposti dalla cultura occidentale è stata portata avanti da Madame Orlan. L'artista francese è stata spesso al centro di scandali e accesi dibattiti per le sue performance legate a tematiche femministe e ai due stereotipi (il vizio e la virtù) con cui la cultura maschile stigmatizza la donna, relegandola, in entrambi i casi, ad un ruolo succube e inferiore;²⁶ ma è a partire dagli Anni Novanta che Orlan inizia un progetto, definito *Art Charnel*, in cui eleva la chirurgia estetica da pratica popolare a forma di espressione

²⁵ M. FOUCAULT, *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione* (1975), Einaudi, Torino 2005.

²⁶ Nel *Bacio dell'artista* il pubblico può scegliere tra: 1) introdurre una moneta da 5 franchi in un busto nudo femminile su cui poggia il volto della performer e ottenere - quando il denaro cade, attraverso un esofago trasparente, fino al triangolo pubico - un bacio dall'artista; 2) fare un'offerta alla statua in carta pesta di Sainte Orlan e accendere un cero. Su Orlan cfr. F. ALFANO MIGLIETTI, *Orlan, Virus Production*, Milano 1996 e il più recente S. DONGER E S. SHEPERD (a cura di), *Orlan. A Hybrid Body of Artworks*, Routledge Editions, London 2010. Cfr. anche il sito ufficiale www.orlan.net.

artistica.²⁷ Sottoponendosi a diversi interventi Orlan non vuole condannare il desiderio femminile di assumere una diversa sembianza o il ricorso alla tecnologia che rende oggi questo desiderio realtà, ma vuole indurre le donne a compiere scelte consapevoli e autonome, non imposte dall'esterno, in modo che la chirurgia estetica sia espressione di libertà:²⁸ «Lotto contro un'identità unica e unilaterale. Amo le identità multiple, le identità nomadi. [...] tutto il mio lavoro si alza contro gli standard di bellezza che si inscrivono nelle carni femminili [...], pone domande rispetto allo statuto del corpo attualmente e nelle società future attraverso manipolazioni genetiche e le nuove tecnologie».²⁹

Orlan definisce l'*Art Charnel* «un lavoro di autoritratto»,³⁰ realizzato con i mezzi tecnologici propri del tempo e per questo uso pionieristico della chirurgia è stata annoverata tra i protagonisti della cosiddetta arte *post-organica* o *post-human*.³¹ In realtà a differenza della Body Art, da cui prende esplicitamente le distanze (si pensi a Gina Pane o Marina

²⁷ Le opere di Orlan prospettano la congiunzione, la pluralità, in contrapposizione alla disgiunzione, il drastico *aut aut* che ci deriva dalla tradizione cristiana (la scelta tra il bene e il male). Orlan, *La tecnologia per un nuovo corpo mutante* (1999), in <http://www.mediamente.rai.it/biblioteca/biblio.asp?id=257&tab=int> (28/9/2011).

²⁸ Tuttavia, come è stato messo in rilievo (M. MARZANO, *Se questo è un corpo: Orlan e l'art charnel*, in F. D'Andrea (a cura di), *Il corpo a più dimensioni. Identità, consumo, comunicazione*, Franco Angeli, Milano 2005, p. 271), se da un lato Orlan afferma la libertà di riconfigurarsi a suo piacimento, dall'altro ne «cancella il correlato necessario [...] offuscando il concetto di responsabilità [...] ogni scelta è sempre reversibile, ogni decisione implica il suo contrario».

²⁹ Orlan intervistata da Francesca Alfano Miglietti in *Virus art. Viste e interviste dalla rivista Virus Mutations*, cit., p. 34.

³⁰ Dal *Manifesto dell'Arte carnale* in <http://www.orlan.net/texts>.

³¹ Orlan s.v. in F. CAPPA E P. GELLI (a cura di), *Dizionario dello spettacolo del 900*, Baldini & Castoldi, Milano 1998, p. 789.

Abramovic che considerano il dolore un momento di purificazione o un modo per percepire il proprio corpo dall'interno) *l'Art Charnel* di Orlan, ricorrendo all'anestesia, privilegia il guardare al sentire: «Posso vedere il mio corpo aperto senza soffrire! Posso guardarmi fin dentro le mie interiora, un nuovo stato del guardare». ³² La pelle è una sorta di abito che ci è imposto dalla nascita e ci condiziona, una barriera da eliminare per rivolgere lo sguardo all'interno, a ciò che solitamente non si vede. Per questo motivo con la performance dal doppio titolo, *La reincarnation de Sainte Orlan o Images – Nouvelles Images*, l'artista vuole denunciare i falsi messaggi veicolati dalla "pelle" e lottare contro la menzogna degli stereotipi («talvolta, uno ha la pelle di un coccodrillo ed è un cagnolino, una pelle d'angelo ed è uno sciacallo» ³³).

In realtà molte volte, soprattutto in momenti e contesti in cui vigevano pregiudizi razziali e possedere alcuni tratti somatici poteva costituire un limite alla libertà personale o al raggiungimento del successo professionale (il naso per gli ebrei, gli occhi a mandorla per gli orientali, il naso e le labbra per i neri), il bisturi è stato adoperato per cancellare l'identità naturale. Ma a differenza di quanto avviene nelle performance di Orlan, questa negazione invece di essere affermazione di libertà finiva per risolversi nell'asservimento a un unico modello estetico, quello bianco occidentale. Un caso esemplare e particolarmente noto è quello dell'icona

³² Dal *Manifesto dell'Arte carnale* in <http://www.orlan.net/texts>.

³³ Orlan (*Virus art*, cit., p. 36), spiega che la performance prende spunto dal libro *La robe*, della psicanalista lacaniana Eugénie Lemoine-Lucciolo, in cui si parla del ruolo della "pelle" nei rapporti umani e del suo valore equivoco; altre performance chirurgiche si ispirano invece a testi di Antonin Artaud, di Michel Serres o di Maurice Merleau-Ponty.

pop Michael Jackson che, attraverso una serie di successivi trattamenti, ha modificato i lineamenti del volto e reso diafano il colore della pelle, fino a creare un ibrido privo di identità.

Lo scopo di Orlan, al contrario, è quello di affermare la relatività del bello e l'apertura verso una pluralità di esperienze e culture.³⁴ Contrapponendosi al modello di bellezza occidentale, incarnato in vari esempi di arte classica e rinascimentale, Orlan rovescia l'esempio del pittore Zeusi, che per rappresentare la dea Venere scelse le parti migliori delle cinque fanciulle più belle di Crotona. Così, nel 1991, si fa ricostruire il viso, prendendo spunto da alcune immagini femminili cariche di valore culturale e simbolico (Psiche, Venere, Diana, Europa, Monna Lisa), ma l'ibridazione produce una somma anti-estetica che non rinvia a nessuna identità. Sulla stessa linea si pone il progetto realizzato nel 1993 che prevedeva l'innesto sul viso di Orlan di due protesi, generalmente destinate al rialzo degli zigomi, poste invece, per sua richiesta, ai lati della fronte. In tal modo l'artista lancia una duplice sfida sia verso il determinismo genetico (ciò che siamo per natura) sia verso i modelli artificiali e massificati imposti dalla società, poiché tali protuberanze, assumendo sembianze inquietanti, azzerano ogni stereotipo di bellezza.

³⁴ Alla fine degli Anni Novanta l'indagine di Orlan sulla pluralità del bello si serve di strumenti digitali: nascono così i cosiddetti "morphing", in cui l'artista manipolando la propria immagine con photoshop vi sovrappone maschere precolombiane e africane, in una esplorazione dei canoni estetici di altre civiltà (Maya) e di altre epoche. Cfr. il catalogo dell'esposizione a cura di B. BLISTENE E CH. BUCI-GLUSCKSMANN *et al.*, *Orlan*, Flammarion, Paris 2004.

Come è stato messo in rilievo,³⁵ esiste uno iato tra la soma-estetica e la Body Art: benché entrambe si oppongano a una concezione elitaria dell'arte, consacrata dal mondo istituzionale dei musei e dalle gallerie, e auspichino un riavvicinamento tra l'arte e la vita, la prima, attribuendo valore estetico alla cultura popolare, risulta più democratica rispetto alla seconda che, con le sue performance spesso scioccanti e incomprensibili alle masse, rimane circoscritta a una ristretta cerchia di conoscitori. In realtà, la Body Art è un fenomeno complesso e variegato, all'interno del quale si possono individuare espressioni artistiche differenti. E se è vero che le performance di Orlan hanno spesso suscitato scalpore, è anche vero che la sua *Art charnel* si radica nella vita di tutti i giorni («Il mio progetto [...] si iscrive in modo ampio nell'esperienza»)³⁶ poiché si serve di interventi chirurgici che hanno grande diffusione nella società odierna («bisogna che l'arte sa in presa diretta con il sociale e che agisca con un raggio più ampio di quello del solito pubblico elitario del mondo dell'arte»)³⁷. Tuttavia, a differenza di quanto avviene nella cultura popolare, per Orlan la chirurgia estetica non è un mezzo per raggiungere uno scopo, ma è essa stessa il fine. Ciò che le interessa, infatti, non è il risultato plastico, bensì l'intervento-chirurgico-opera d'arte; tuttavia, al contrario dei reality show, cui si è accennato, la spettacolarizzazione del corpo, "tagliato" e "ricucito" sotto l'occhio della telecamera, acquista nelle sue performance una profonda

³⁵ M. JAY, *Somaesthetics and Democracy: Dewey and Contemporary Body Art*, "Journal of Aesthetic Education", vol. 36, n. 4, 2002, pp. 55-69.

³⁶ Orlan, intervista da Francesca Alfano Miglietti in *Virus art*, cit., p. 39.

³⁷ Ivi, p. 40.

carica eversiva e diviene occasione di dibattito pubblico.³⁸ Infatti, l'artista dichiara: «L'arte deve mostrare le cose sotto un altro aspetto, deve cambiare i nostri modi e i nostri costumi, deve prepararci al futuro, deve avere un ruolo sociale».³⁹

Paradossalmente la società odierna, da un lato diviene sempre più vecchia, a causa della crisi demografica, dall'altro assume, grazie al ricorso alla chirurgia estetica, un aspetto sempre più giovane, anche per l'influenza dei modelli giovanilistici, sia dal punto di vista dell'immagine sia del linguaggio, imposti dai media. Ma questo atteggiamento, quale apparente soluzione all'emarginazione cui sono relegati gli anziani nella nostra società, si traduce in un' "ibernazione fisico-emotiva",⁴⁰ perché se rallenta il processo degenerativo del corpo, finisce anche per irrigidire lo sviluppo della sfera affettiva ed emozionale. Al contrario, come abbiamo già sottolineato, la soma-estetica non si interessa solo dell'aspetto esteriore, ovvero al corpo «come un oggetto di valutazione e creazione estetica»,⁴¹ ma anche dell'esperienza bella del proprio corpo, sentita dall'interno: la percezione della pressione sanguigna, la presa di coscienza di un respiro più intenso e profondo, il formicolio e il brivido che corre

³⁸ La performance chirurgica, eseguita a New York il 21 Novembre del 1993, trasmessa via satellite, era visibile contemporaneamente a New York, Parigi, Toronto e, via internet, in più siti connessi con la sala operatoria. Il collegamento consentiva l'interazione con gli spettatori che, oltre ad assistere in diretta, potevano fare domande in tempo reale all'artista sottoposta ad anestesia locale, precorrendo lo stretto rapporto col fruitore che negli anni a venire sarà portato alle estreme conseguenze con l'arte interattiva e relazionale.

³⁹ Orlan, intervista in *Virus art*, cit., p. 33.

⁴⁰ A. AGOSTINELLI, *La società del giovanimento*, Castelvecchi, Roma 2004.

⁴¹ R. SHUSTERMAN, *Estetica pragmatista*, cit., p. 231.

lungo la spina dorsale sono sensazioni che ci rendono più consapevoli sia degli stati d'animo passeggeri sia degli atteggiamenti duraturi e ci consentono di correggere e migliorare le prestazioni funzionali del nostro corpo e il nostro modo di essere con noi stessi e con gli altri.⁴²

Anche la Body Art ha sempre mirato a rendere gli spettatori più coscienti del proprio corpo, ma, in questa direzione, più ancora delle performance chirurgiche di Orlan si rivela produttiva l'opera della palestinese Mona Hatoum, *Corps étranger* ("corpo estraneo" o "corpo straniero", 1994). Si tratta di una performance tecnologica in cui, tramite l'utilizzo di sonde per endoscopia e colonscopia, l'artista penetra ogni anfratto e scruta ogni superficie del proprio corpo, catturando i rumori generati dal respiro e dal battito cardiaco mediante un'apparecchiatura per ecografie. Lo spettatore, indotto da un suono organico e pulsante a entrare in una piccola stanza cilindrica, si trova così circondato da ogni parte da uno schermo in cui sono proiettate immagini di cavità umide (vagina, gola e altri orifizi) che pulsano e si contraggono.⁴³

Questa performance sovverte la direzione tradizionale dello sguardo maschile che, solitamente, ama indugiare sulle forme esteriori del corpo di una donna, mentre adesso rimane spiazzato da questo corpo "messo a nudo"

⁴² Ivi, p. 221.

⁴³ T. WARR (a cura di), *Il corpo dell'artista*, cit., p. 42. Nelle performance di Orlan e di Mona Hatoum gli strumenti della medicina entrano a far parte dell'opera d'arte. In questa direzione si confronta il saggio di P. CAMPIONE (*La malattia dell'arte ovvero al di là della Body Art*, «Tecla. Rivista di temi di critica e letteratura artistica», n. 1, 2010, pp. 104-117 in <http://www.unipa.it/tecla>) che sviluppa alcune interessanti analogie tra il corpo-opera d'arte dei bodisti e il corpo dei malati d'isteria.

dall'interno. Ma anche lo sguardo femminile rimane turbato dall'identificazione con quelle cavità e gallerie organiche, umide in cui sembra di sprofondare. Attraverso questo inusuale e sconvolgente rispecchiamento dall'interno, lo spettatore sembra prendere lentamente coscienza che il "corpo estraneo" a cui rimanda il titolo è proprio il suo e conquista un nuovo modo di guardarsi e di sentirsi.

Pertanto se è vero che il complesso e variegato fenomeno della Body Art non può essere interpretato, in senso generale, secondo la prospettiva della soma-estetica, è anche vero che alcune performance sembrano porsi nella medesima direzione: invitare a superare le barriere tra esterno e interno, tra pubblico e privato, tra psiche e materia alla ricerca di una nuova unità e alla riscoperta di una consapevolezza somatica che può essere colta solo ascoltando la voce del corpo.

