



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in
Economia e Gestione delle Arti e delle attività culturali (EGArt)

(ordinamento ex D.M. 270/04)

Tesi di Laurea

Corpi possibili

Ricerche artistiche del nuovo millennio a confronto

Relatore

Prof.ssa Silvia Burini

Correlatore

Prof. Matteo Bertelé

Laureanda

Laura Lucchini

Matricola 851987

Anno Accademico

2020 / 2021

INDICE

INTRODUZIONE	2
CAPITOLO I: POST-HUMAN	5
<i>Sulla riscoperta, la frantumazione e la successiva ricomposizione del corpo e dell'Io</i>	
1. Corpi possibili	5
2. Premesse storiche	22
3. Verso il postumano	35
CAPITOLO II: ALTERITÀ	50
<i>Di corpi sconosciuti, mostruosi, perturbanti</i>	
1. Corpo, altro	50
2. Il perturbante	65
3. Bambole, manichini, automi	75
CAPITOLO III: CASI STUDIO	88
<i>Corpi del nuovo millennio a confronto</i>	
1. Mannequins	88
<i>Vanessa Beecroft / Inez & Vinoodh / Charles Ray</i>	
2. Anagrammi	112
<i>Mari Katayama / Nathalie Djurberg & Hans Berg / Sarah Lucas</i>	
3. Frammenti	137
<i>Cindy Sherman / Robert Gober / Urs Fischer</i>	
CONCLUSIONE	158
Bibliografia	161
Sitografia	177
Filmografia e opere video	181
Indice delle immagini	182

INTRODUZIONE

L'elaborato si sviluppa in un intreccio di corpi nati dalle sperimentazioni artistiche della seconda metà del Novecento, di creature meravigliose e terribili che ciclicamente tornano a popolare le fantasie umane con il delicato compito di dare forma alle paure dei propri contemporanei, sconvolgimenti sociali, politici, scientifici e tecnologici che negli ultimi due secoli hanno inevitabilmente portato a una necessaria ridefinizione dell'idea di individuo; e ancora, si muove fra gli ibridismi radicali degli anni novanta, quelli che inaugurarono l'era del postumano, fra molteplici manifestazioni del mostruoso, tanto reali quanto immaginarie, nuove coordinate estetiche e corpi sempre più estranei.

Si è debitori soprattutto a quegli autori che, per primi, riuscirono a cogliere con grande sensibilità i profondi cambiamenti della realtà a loro contemporanea e i quali si posero in maniera decisamente visionaria e scomoda rispetto alla storia — coloro che furono “in grado di scrivere intingendo la penna nella tenebra del presente”¹, per usare le parole di Agamben. Si incontrano così Lea Vergine e le sue riflessioni in grado di abbracciare tanto la vita quanto l'arte ne *Il corpo come linguaggio* (1974), prima ancora François Pluchart con *Notes sur l'art corporel* (1973), Francesca Alfano Miglietti con l'allucinante e delirante *Identità mutanti* (1997), *Post Human* (1992) di Jeffrey Deitch che inaugurò la stagione del postumano, infine le intime riflessioni di Jean-Luc Nancy riportate ne *L'intruso* (2000).

Si è inoltre debitori anche a tutti coloro che, non più contemporanei, furono tuttavia in grado di infondere nuova vita agli individui, ai corpi e alle identità di decenni ormai passati. Attingendo da discipline solo in apparenza molto distanti fra loro e attraverso una fertile fusione di saperi, ciò che offrono sono sguardi inediti. Roberto Marchesini si muove fra scienza, filosofia e arte in *Estetica postumanista* (2019) e in *Post-Human* (2002), compie una simile impresa anche Jean Clair con

¹ G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?* (2008), Milano, nottetempo, 2019, p. 13.

Hybris (2012), Antonella Anedda insegna la grandezza dei dettagli e le possibilità del vedere (2009); senza dimenticare infine il contributo di chi, prediligendo l'atipica forma del racconto al testo critico, non è da ritenere un riferimento meno valido per giungere a una maggiore comprensione tanto delle opere, quanto della realtà nella quale sono immerse. Tramite narrazioni che hanno origine a partire da narrazioni già esistenti, tali individui si assumono il difficile compito del trasmettere unicamente a parole un determinato sentire — tornano in mente *In the Dancehall of the Dead* (1993) di Dave Hickey, così come i testi realizzati dagli artisti stessi, *GIFT* (2019) e *Cumulus from America* (1989), rispettivamente di Mari Katayama e Robert Gober, oppure le pagine contenute in *Cindy Sherman—Untitled Horrors* (2013) e *A Reader for Pretty Much Everything* (2011).

Attraverso una costante contaminazione reciproca, il primo capitolo si concentra sulla riscoperta, la frantumazione e la successiva ricomposizione del corpo e dell'io; il secondo capitolo, sulle molteplici forme dell'alterità. Il corpo che emerge dall'analisi delle opere degli artisti selezionati così come dai testi critici, dai cataloghi di mostre, interviste ed excursus storici affascina e respinge al contempo, si fa perturbante. Saranno proprio i corpi perturbanti dell'era postumana ad essere i protagonisti dei casi studio del terzo capitolo — entità ancora antropomorfe che, tuttavia, accogliendo illusioni di realtà e assorbendo tutti quegli elementi che normalmente finiscono per cadere nel rimosso dell'esistenza, lasciano trapelare un che di inquietante, avvicinandosi a quella sfera del terrifico alla quale appartengono anche manichini, bambole e automi. Tali esseri — alcuni appartenenti al nuovo millennio, altri già proiettati verso di esso — dovrebbero essere affrontati tenendo bene a mente la provocazione lasciata volutamente irrisolta da Mike Kelley nel 2004:

“The question thus arises: in contemporary spectacular culture [...] is it possible to have uncanny experiences at all?”².

Vanessa Beecroft, Inez & Vinoodh, Charles Ray si occupano di corpi che, inseguendo ossessivamente la perfezione, si trasformano infine nei loro alter ego artificiali, un semplice susseguirsi di oggetti vuoti e banali; Mari Katayama, Nathalie Djurberg & Hans Berg, Sarah Lucas plasmano realtà a partire da ritmi sconosciuti di nuovi individui, dando vita a esseri scomposti e ricomposti all’infinito, quasi a voler riprendere le anatomie immaginarie già anticipate da Bellmer molti decenni prima; Cindy Sherman, Robert Gober, Urs Fischer mettono in scena rovine di corpi e corpi in rovina, una serie di frammenti costantemente avvolti da un misto di allucinazioni e atmosfere eteree.

Esattamente come i protagonisti della stagione del postumano non possono — e nemmeno vogliono — essere arginati all’interno di categorie predeterminate e immutabili, allo stesso modo le opere, nate da una moltitudine di tecniche, materiali e ricerche artistiche, si succedono all’interno del testo senza che si siano voluti porre dei confini che potessero separarle le une dalle altre in maniera definitiva. Affidate a una graduale progressione che le conduce senza sosta verso luoghi dove dell’umano non resta che un ricordo, le opere si riversano su quelle successive, creando dialoghi e possibilità.

² M. Kelley, *A New Introduction to The Uncanny*, in *The Uncanny*, catalogo della mostra a cura di M. Kelley (Liverpool, Tate, 20 febbraio - 03 maggio 2004; Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 15 luglio - 31 ottobre 2004), Köln, Verl. der Buchhandlung Walther König, 2004, pp. 9-12, qui p. 10.

CAPITOLO I

POST-HUMAN

*Sulla riscoperta, la frantumazione e la successiva
ricomposizione del corpo e dell'Io*

1. CORPI POSSIBILI

Lea Vergine³ indica il 1974 come data che effettivamente segnò il dilagare del “fenomeno del fare arte attraverso l’uso del corpo”, chiamato body art, aggiungendo che “non si manifestò sobriamente; mise invece allo scoperto l’organizzazione mostruosa del reale e di tutte le infermità e sofferenze”⁴. Il corpo viene dunque riscoperto. Il corpo in relazione a se stesso, in relazione al tempo e allo spazio, in relazione all’Altro. Esso ri-diventa protagonista e materia da modellare, un materiale qualsiasi al pari della tempera a olio, del marmo o dell’argilla. Si inizia a esplorarlo, a plasmarlo, a scolpirlo, a sperimentare *con* e *su* di esso, soggetto tanto quanto oggetto, a seconda della sensibilità e interesse del singolo individuo.

Che siano puramente occasionali oppure rimaste costanti negli anni, gradualmente prendono piede sperimentazioni che vanno dall’esplorazione del singolo gesto fino al tentativo di mappare l’intero corpo, senza che nulla sfugga all’occhio e alla mente dell’artista; altri autori spostano invece l’attenzione verso l’esterno trasformando il corpo in strumento che si relaziona con lo spazio e con gli oggetti circostanti, loro unica e sola unità di misura; chi ancora si abbandona alle “compiacenze mimetiche” servendosi di smorfie, deformazioni del volto e delle membra, mutando forma e assumendo in continuazione nuove maschere per poter

³ Lea Vergine (Napoli 1936 - Milano 2020) è stata una critica d’arte contemporanea, curatrice e saggista, interessata sia alla scena artistica italiana che internazionale. In particolare, si è dedicata all’arte programmata e cinetica, alla nascita e agli sviluppi della body art degli anni settanta, alla trash art e a quella che definì “l’altra metà dell’avanguardia”, dando voce a pittrici e scultrici facenti parte dei movimenti delle avanguardie storiche. Tra le numerose pubblicazioni, quelle che raccolgono in maniera più completa i suoi scritti sono le seguenti: L. Vergine, *Ininterrotti transiti. Arte di fine secolo*, Milano, Rizzoli, 2001; L. Vergine, *Parole sull’arte. 1965-2007*, a cura di A. Pino, Milano, Il Saggiatore, 2008; L. Vergine, *La vita, forse l’arte*, Milano, Archinto, 2014.

⁴ L. Vergine, *Body Art. L’uso del corpo come linguaggio*, in *L’arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996, pp. 199-213, qui p. 199.

“giungere vicino alla verità più della realtà stessa”⁵; c’è poi chi vede il corpo come oggetto d’amore sul quale riversare le proprie tendenze narcisistiche o, viceversa, il proprio odio, rendendolo quindi vittima dell’aggressività del proprietario stesso; chi inoltre sceglie di utilizzarlo come mezzo per arrivare a un confronto diretto con l’inconscio e il rimosso, mettendo dunque in scena, nel tentativo di esorcizzarli, sia traumi personali che collettivi.

Viceversa, diventa altrettanto fondamentale sottolineare come *non* si abbia più a che fare con sperimentazioni in grado di accostarsi in maniera lineare alla serie di tendenze della prima metà del Novecento, pur essendovi naturalmente debitorici. Ciò è dovuto al carattere “exclusif, arrogant, intransigent” della body art⁶, oltre al fatto che la scelta di utilizzare come principale soggetto-oggetto di indagine del tempo, dello spazio, della società e del sé un materiale così vivo — quale è appunto il corpo — implica che perfino i tradizionali valori estetici e morali ne risultino inevitabilmente destabilizzati⁷. Tuttavia, è necessario ricordare che l’intento finale non consiste nel provocare un turbamento fine a se stesso; esiste piuttosto un desiderio e una necessità di comunicare, di volersi confrontare con tabù e automatismi della seconda metà del secolo perché possano essere infine superati, ma di non avere — o di non conoscere — altri migliori modi per farlo, se non attraverso la pura esasperazione della fisicità⁸. L’artista accetta così di confrontarsi in prima persona con il piacere, la malattia, la vita, il dolore, la morte. Ecco che, “[s]een in an adequate context, their work is not aggression but expression”⁹.

⁵ L. Vergine, *Il corpo come linguaggio. La Body art e storie simili*, in *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Ginevra-Milano, Skira, 2000, pp. 7-27, qui p. 24. Nel 2000 la casa editrice Skira pubblicò una riedizione aggiornata del volume, modificando il titolo originale in *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*. Lasciando immutati gli scritti del 1974, verrà aggiunta la postfazione *Corpo diffuso e corpo mistico* con l’intento di analizzare gli sviluppi della body art a posteriori. Cfr. L. Vergine, *La body art. Conversazione con Angelo Trimarco*, in *Parole sull’arte*, cit., pp. 261-271.

⁶ Cfr. F. Pluchart, *L’art corporel*, Paris, Éditions Rodolphe Stadler, 1975, p. 3.

⁷ Cfr. F. Pluchart, *Notes sur l’art corporel* (1973), in “ArTitudes International”, n. 12/14, 1974, pp. 46-66, qui p. 66.

⁸ Cfr. T. McEvelly, *Art in the Dark*, in “Artforum”, vol. 21, n. 10, estate 1983, <https://www.artforum.com/print/198306/art-in-the-dark-35485> [ultimo accesso 22 febbraio 2021].

⁹ Ibidem.

Con una pratica che oscilla tra l'ossessivo e il meditativo, Enrico Job¹⁰ disegna una griglia sulla propria pelle con l'intento di suddividerla in centinaia di piccoli quadrati numerati, successivamente fotografati, ingranditi e disposti a terra uno di fianco all'altro secondo l'ordine a loro precedentemente attribuito, come andassero a costituire una vera e propria mappa: l'artista rinasce bidimensionalmente sotto le sembianze dell'*homunculus* di Penfield riducendo "il corpo a un involucro"¹¹. *Il Mappacorpo* (1974) ricorda "[u]na pelle di uomo scuoiato: un animale ridotto a tappeto"¹². Con *Mirror Check* (1970) Joan Jonas si occupa anch'essa dell'ispezione del proprio corpo a partire dalla sua frammentazione, per poi ricostruirlo pezzo dopo pezzo, servendosi dei riflessi di un piccolo specchio. Al pubblico non resta che affidarsi alle descrizioni comunicate oralmente dall'artista, non essendogli concesso di vedere personalmente le porzioni di epidermide in questione. Hidetoshi Nagasawa in *Senza Titolo* (1972) sviluppa la propria mappa partendo al contrario dalla contrapposizione presenza-assenza del corpo. La griglia che si viene a formare — se così si può definire — è ora data dalla somma dei ricordi tattili dell'artista impressi su un telo bianco con la mano sporca di carbone, fino a che si possa nuovamente intravedere un corpo, quello della modella prima che rimanesse unicamente il tessuto che le faceva da sfondo. Giuseppe Penone si spinge ancora più in là con *Il pelo, come l'unghia, la pelle occupa spazio* (1973), volendo fare convivere reale e riproduzione della realtà all'interno della stessa opera. Piuttosto che sull'intera figura, si concentra su un frammento di essa — il piede destro — andando a realizzare un calco in gesso che ne possa congelare il movimento, la tensione, le grinze della pelle e, al tempo stesso, trattenere anche il pelo, unico vero elemento organico strappato dalla sua sede e ora immobile nel gesso.

Insistendo ulteriormente con l'esplorazione della superficie del corpo e delle sue singole parti, tentando di andare sempre più a fondo, si arriva inevitabilmente

¹⁰ In merito agli artisti e alle opere descritte in questa prima sezione, si faccia soprattutto riferimento a, C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body art*, Firenze-Milano, Giunti, 2012, inserto redazionale allegato a, "Art e Dossier", n. 289, giugno 2012; A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body* (2000), London, Phaidon, 2002; L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit.

¹¹ Cfr. J. Clair, *Hybris: La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali* (2012), trad. it. di R. Rizzo, Monza, Johan & Levi, 2015, p. 41.

¹² L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p. 119.

alla deformazione e alla distorsione di esse. Porta a tale risvolto il lavoro di Denis Masi, *Distorsion* (1973), il quale si sofferma attraverso dei primi piani su labbra, naso e volto per investigare fin dove si possa spingere l'autodistorsione data dal contatto fisico con un qualsiasi oggetto, così come quello di Lucas Samaras, *Autopolaroid* (1973), dove le manipolazioni della superficie epidermica e gli ingrandimenti effettuati tramite polaroid sono tali da provocare una totale astrazione delle membra. Essa si può tuttavia raggiungere anche attraverso i nuovi media o, meglio ancora, *all'interno* di essi nel caso del lavoro di Jean Otth, *TV Perturbations* (1971). Un soggetto femminile imprigionato dietro lo schermo di un televisore analogico sembra contorcersi a causa di ripetuti disturbi nella ricezione del segnale, in una continua scomposizione e ricomposizione della sua figura. Ulteriori due corpi si deformano in *Body Press* (1970-73) di Dan Graham, questa volta fino a raggiungere la fusione reciproca. Riflessi in uno specchio cilindrico e ripresi da una cinepresa che procede con un movimento a spirale, prima verso l'alto e poi nuovamente verso il basso, i protagonisti dell'azione risultano doppiamente intrappolati. Nonostante l'intento sia quello di volere catturare le fattezze degli operatori nella maniera più accurata possibile, saranno infine le immagini proposte dalle pareti specchiate del cilindro ad essere presentate al pubblico, ulteriormente confuse a causa dello scambio delle telecamere ogni qual volta viene terminato un giro intorno al corpo. Per assurdo, è proprio quest'ossessione nel volere fermare il reale in tutte le sue possibili forme a fare ottenere all'artista un risultato totalmente opposto. Pur facendo riferimento a un lavoro che prende avvio da riflessioni profondamente diverse, quest'esito non potrebbe essere meglio descritto se non utilizzando le parole di Trisha Brown: "La ripetizione ha l'effetto di confondere l'immagine, così come una parola ripetuta continuamente perde il suo significato profondo iniziale"¹³.

L'astrazione può essere quindi ugualmente ottenuta attraverso la continua ripetizione di un'azione. È così che, totalmente decontestualizzate e protagoniste delle riprese, le mani di Valentina Berardinone diventano puro gesto in *Sequenze del*

¹³ Ivi, p. 57.

film Urbana (1973): “La mano pulisce nevroticamente il vetro di una finestra, la mano sbuca sotto un gradino e si tende verso la luce, la mano scrive su un foglio, la mano cancella una scritta, la mano si chiude a pugno, la mano scaglia una pietra”¹⁴. Puro movimento, invece, nel caso di *Group Primary Accumulation* (1973) della Brown. Senza l’accompagnamento di alcun genere di musica o strumento e indipendentemente dal fatto che l’esecutore si trovi con la schiena a terra o in posizione eretta, la performance propone una serie di movimenti ipnotici predeterminati e ripetuti senza sosta — nel caso di *Accumulation* (1971), sommando un movimento all’altro, la sequenza che lentamente si viene a creare è riproposta dal principio ogni qual volta un nuovo gesto compare, per poi spezzare ancora il ritmo inserendo un qualcosa di inaspettato, nuovamente dall’inizio, e così via.

Corpo-mappa, corpo-involucro, corpo-ricordo, corpo-frammento, corpo-ripetizione, sono questi alcuni dei corpi possibili che emergono dai lavori qui proposti — opere effimere le cui uniche prove tangibili sopravvissute al corso dei decenni per documentarne l’esistenza non sono altro che fotografie, fotogrammi, audio, interviste, testi critici, riviste, cataloghi, oggetti.

Presentando e operando su pura materia corporea gli artisti di questi anni contribuirono a dare forma a un profondo rinnovamento, che vedrà il proprio culmine negli ibridismi radicali degli anni novanta¹⁵. Già si inizia a notare come le “coordinate estetiche” di eredità umanista comincino a vacillare¹⁶, per lasciare gradualmente spazio a un corpo che nell’incessante esplorazione *su* di esso e *con* esso — ispezionato, temporaneamente deformato, alterato da cicatrici, ferito, aperto, tagliato, fuso con lo spazio e il tempo dal quale è circondato, sdoppiato più e più volte — si fa improvvisamente estraneo, e in quanto estraneo si fa mostruoso, e

¹⁴ Ivi, pp. 44-45.

¹⁵ Per approfondire, cfr. *infra*, paragrafo 3, cap. I.

¹⁶ Le coordinate estetiche alle quali ci si riferisce sono la purezza, la supposta incompletezza biologica dell’uomo, la nudità in quanto “forma dell’incontaminato”, la de-animalizzazione per mezzo di dicotomie. Marchesini individua inoltre una serie di fattori che hanno certamente contribuito a un mutamento nella sensibilità degli individui del XX secolo: il continuo progredire delle tecnologie, la crisi ecologica, la rivoluzione informatica e biotecnologica, lo sviluppo della bioetica e delle conoscenze scientifiche. Cfr. R. Marchesini, *Estetica postumanista*, Milano, Meltemi, 2019, pp. 63-143.

viceversa. Mostruoso poiché non più riconoscibile; si entra in relazione con un corpo nuovo ed esposto, in grado di *monstrare*, ovvero di *portare alla luce* degli aspetti fino ad allora ritenuti terrifici se direttamente associati all'essere umano. L'ostentare funzioni biologiche, fluidi corporei, pulsioni irrazionali, l'organico che è solitamente celato, il tentare di andare oltre la pelle conduce a un nuovo genere di deformazione¹⁷, la quale tuttavia “rivendica una propria bellezza” in quanto manifestazione ed esaltazione del vero¹⁸.

Lea Vergine percepisce in questi “individui apprensivi” e “osservatori estremamente acuti” la voglia “di provare tutte le possibilità che ci sono date di conoscersi per mezzo del corpo e della sua perlustrazione”¹⁹, senza che vi sia un'effettiva distinzione fra l'istante corrispondente alla sua rappresentazione e alla sua scoperta²⁰: “La messa a nudo di questo diventa l'estremo tentativo per conquistare il diritto di metterci al mondo”²¹.

A tal proposito è necessario sottolineare che per alcuni di essi il *mettersi al mondo* non può terminare nella sola perlustrazione del corpo che si abita, per quanto accurata quest'analisi e questa riscoperta sia. Artisti come Urs Lüthi, Annette Messager e Adrian Piper vanno ad esempio oltre, giocando con genere e ruoli, fondendo femminile e maschile, cercando intenzionalmente l'ambivalenza. L'esplorazione cessa di essere principalmente introspettiva e guarda ora anche all'esterno. I confini fra Io e Altro-da-sé si fanno confusi e l'osservatore inevitabilmente, senza più punti di riferimento a disposizione per potere analizzare e assimilare ciò che viene presentato, non può che risultarne coinvolto, attratto e respinto al contempo.

¹⁷ Dove per “deformazione” si intende “ogni variazione della forma, temporanea o permanente, che si verifica in un corpo sotto l'azione di determinate sollecitazioni” — da notare come una definizione generalmente utilizzata nel contesto della meccanica si addica anche a questo particolare ambito. Si veda la voce del vocabolario online Treccani: “deformazione” <https://www.treccani.it/vocabolario/deformazione> [ultimo accesso 20 maggio 2021].

¹⁸ Cfr. R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit., pp. 49-56, 162-163.

¹⁹ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p. 8.

²⁰ Cfr. R. Marchesini, *Somato-landscape*, in *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002, pp. 207-244, qui pp. 238-240.

²¹ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p. 8.

Partendo dall'analisi del comportamento di coppie che passeggiano, uomini e donne, Messager indaga e mette in discussione il radicamento dell'associazione fra il genere e la rispettiva funzione che si presuppone venga assunta, perlomeno in riferimento al contesto occidentale: "Non conoscendoli personalmente, riesco meglio a vedere sino a che punto i ruoli dell'uomo-uomo e della vera donna sembrano spesso invertiti; ciascuno, tuttavia, custodisce quello che è tenuto a rappresentare"²². Provoca quindi l'osservatore realizzando l'inversione lei stessa. Nelle fotografie della serie *Album - Collection n. 11* (1972) la distinzione fra maschile e femminile è tutt'altro che netta, sia per quanto riguarda l'aspetto, sia per l'atteggiamento dei soggetti immortalati. Qualche anno più tardi Adrian Piper, indossando i panni del suo alter ego maschile nato da un collage di stereotipi razziali (serie *Mythic Being*, 1973-75), sceglie di testare in luoghi pubblici i limiti dei passanti e di giocare con i loro pregiudizi assumendo le sembianze dell'Altro, del diverso, dell'indefinito — "I embody everything you most hate and fear", scrisse a caratteri cubitali accanto all'autoritratto *The Mythic Being: I Embody* (1975). Servendosi del travestitismo Lüthi si fa fenomeno e spettacolo, crea in continuazione "personalità fittizie", mette in crisi "la cristallizzazione delle *funzioni*"²³, mostrandosi al pubblico intenzionalmente seducente e androgino. Nelle due opere presentate all'interno del libro *Il corpo come linguaggio* (1974) — *This is About You* e *Autoritratto di Urs Lüthi* (1973) — lo fa utilizzando la forma dell'autoritratto, comparando a mezzo busto e guardando negli occhi chiunque si trovi dall'altra parte. Lo sguardo diretto e magnetico coglie inevitabilmente alla sprovvista e parrebbe voler condurre al confronto con il proprio inconscio, con "i dubbi e i desideri sottratti alla coscienza"²⁴. Non essendo presenti ulteriori elementi che possano svolgere la funzione di agganci di riferimento che riconducano a un qualcosa di familiare, quotidiano e oggettivo, non si può che stare al gioco dell'artista e sopportare il peso dell'intimità che si viene a creare. Lüthi afferma:

²² Ivi, p. 161.

²³ Ivi, p. 23.

²⁴ Ibidem.

Personalmente trovo interessante cercare questi risvolti segreti [del reale] e, una volta scoperti, tentare di visualizzarli. Sono fortemente attratto da tutte quelle vibrazioni che vivono dentro ogni esistenza e da tutto ciò che non si può esprimere con le parole. [...] Questo è il mio contributo alla coscienza del sé, dei propri limiti, dei propri eccessi, delle proprie possibilità... e anche delle diverse realtà che vivono nella stessa realtà...²⁵

Oltre a questo *essere per gli altri*, è altrettanto interessante osservare come un autore possa *essere per lo spazio*. In tal caso l'esplorazione continua a venire proiettata verso l'esterno, con la differenza che essa arriva a coinvolgere anche la realtà materiale inorganica circostante, facendosi inoltre unità di misura dell'ambiente con il quale si decide di entrare in relazione. Klaus Rinke in *Wand, Boden, Raum* (1970), come spiega il titolo, si confronta con i tre elementi fondamentali della stanza nella quale si trova: muro, pavimento e spazio. Introducendo un ulteriore quarto elemento — il corpo — l'artista genera nuove tensioni e possibilità. La particolarità risiede nel fatto che, se da un lato egli sperimenta oltre le regole del quotidiano, a dire il vero crea semplicemente quelle che lui stesso definisce “dimostrazioni elementari di realtà”²⁶, ovvero nulla che non potrebbe essere successivamente replicato anche dall'osservatore per concedersi la possibilità di conoscere meglio se stesso e la realtà circostante, sia materiale che immateriale. Un semplice avambraccio appoggiato a una parete con la mano chiusa a pugno rivolta verso l'alto, se fatto con determinate intenzioni, può dare avvio a un dialogo fatto di energie e tensioni, cosa probabilmente ancora più evidente nel momento in cui, palmi contro il muro e piedi piantati con forza a terra, non è più chiaro se sia Rinke a reggere gli elementi della stanza con la forza del suo corpo o viceversa. Anche Bruce Nauman, dopo essersi fatto scultura (*Self-Portrait as a Fountain*, 1966-67), si dedica a esercizi di esplorazione dello spazio e delle proprie possibilità di movimento per raggiungere nuove forme di autoconsapevolezza, concentrandosi principalmente sul tempo e sulla ripetizione di determinate azioni fino allo sfinimento, intese come forze creatrici di rinnovate possibilità del

²⁵ Ivi, p. 135.

²⁶ Ivi, p. 221.

quotidiano²⁷ — si pensi a *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967-68), *Playing a Note on the Violin While I Walk around the Studio* (1967-68) o *Bouncing in the Corner* (1968) — mentre Dennis Oppenheim, spostandosi all’aperto nel contesto di uno spazio cittadino principalmente composto da elementi industriali, svolge la propria indagine trasformandosi esso stesso in elemento architettonico temporaneo, come in *Parallel Stress* (1970). Analizzando invece la ricerca di Rebecca Horn, spicca soprattutto la presenza di un corpo estraneo posto fra la performer e l’oggetto con il quale sceglie di entrare in contatto, svolgendo la precisa funzione di intermediario. Sviluppandosi nello spazio come fossero protesi delle dita, *Finger-gloves* (1972) diventano una possibilità di estensione della sensibilità delle mani dell’artista. Questa sorta di guanti permette di rivalutare l’azione del toccare o del cogliere oggetti in maniera totalmente inusuale: “L’attività manuale viene vissuta e percepita in un modo nuovo: mi sento mentre tocco, mi vedo mentre afferro”²⁸.

Tuttavia, per alcuni di essi, fare terminare la propria ricerca in corrispondenza della pelle non è sufficiente. L’involucro epidermico cessa di essere un limite e un confine in grado di separare nettamente ciò che è interno — organi, tessuti, sangue — da ciò che è esterno — e quindi corpo estraneo. Si inizia a lavorare anche sul proprio inconscio, sul rimosso, sui ricordi, sulla quotidianità, sulla violenza in quanto fatto quotidiano che porta alla negazione dell’uomo tanto quanto della vita²⁹. Improvvisamente, tutto può essere recuperato³⁰ e il vissuto viene trasportato nuovamente nel presente, per quanto dolorosa quest’azione possa essere. Citando nuovamente Lea Vergine, “Mostrare fino in fondo le proprie debolezze fisiche e psichiche è l’unica strada che può permettere a molti di intervenire sulla loro vita”³¹. Lo si percepisce ad esempio dal materiale fotografico che documenta la ricerca di

²⁷ Cfr. C. Mu, P. Martore (a cura di), *Bruce Nauman. Per tenermi occupato*, in *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Lit, 2018, pp. 30-47, qui pp. 36-47.

²⁸ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p. 115.

²⁹ Cfr. F. Pluchart, *Notes sur l’art corporel*, cit., p. 60.

³⁰ Cfr. L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p. 15; Cfr. L. Vergine, *Body Art. L’uso del corpo come linguaggio*, cit., p. 199.

³¹ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p. 21.

Gina Pane, si pensi ad *Azione sentimentale* (1974). L'azione psicologica, proiettata verso l'esterno solo dopo parecchi mesi di lavoro e di preparazione fisica, cessa di essere immateriale, mostrandosi al pubblico per mezzo di elementi simbolici — rose bianche, spine, sangue, rose rosse — e impostata come si trattasse di una pièce teatrale, composta da una sequenza di atti e volontariamente ridotta a “quelques gestes élémentaires”³². È ridotta al minimo anche l'azione alla quale si dedicò Jan Mlčoch nello stesso anno: utilizzare un ago su tutta la superficie del proprio corpo per permettere ai raggi del sole di passarvi attraverso, così da essere inondato dalla luce.

Dalla reinterpretazione del vissuto in chiave estremamente intima e poetica, seppur dolorosa, ci si spinge fino al coinvolgimento emotivo del pubblico ricorrendo alla violenza perpetrata nei confronti di mente e corpo, come fosse l'unica via percorribile per esorcizzare il trauma del sentito e del vissuto. Nel momento in cui Hermann Nitsch sente la necessità del doversi dedicare a quella che lui stesso definisce “estetica dell'orrore”³³ smembrando praticamente senza distinzioni carne umana e animale sul palcoscenico del *Teatro delle orge e dei misteri*³⁴ (1965), oppure quando Rudolf Schwarzkogler nelle sequenze fotografiche di *Aktion* (1965) appare ora accasciato su una sedia, ora su un lettino, poi con la sola testa sorretta da un tavolo, fino a scomparire nelle garze che lo avvolgono per andare a coprire ferite e mutilazioni autoinflittosi, essi diventano al contempo vittime e carnefici. Se già per gli artisti dei decenni precedenti³⁵ si poteva affermare che, devoti alle proprie idee, tendessero a mettere a repentaglio la propria sicurezza pur di supportarle³⁶, tale

³² Cfr. F. Pluchart, *Notes sur l'art corporel*, cit., p. 60.

³³ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p. 176.

³⁴ L'*Orgien Mysterien Theater*, ideato da Nitsch nel 1973 e con principale sede presso il castello di Prinzenhof in Austria, si inserisce nel contesto dell'azionismo viennese, gruppo fondato nella metà degli anni sessanta dai seguenti artisti: Hermann Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler, Günter Brus. Il Teatro è caratterizzato da azioni e performance cruento, sado-masochiste, apertamente ispirate a passaggi dei testi sacri. Seguendo una struttura rituale, non manca lo spargimento di sangue umano e animale, l'uso di interiora, la violenza perpetrata nei confronti del corpo con intento catartico e di purificazione. Cfr. M. Corgnati, F. Poli (a cura di), *Wiener Aktionismus*, in *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001, pp. 631-632.

³⁵ Per approfondire, cfr. *infra*, paragrafo 2, cap. I.

³⁶ F. Pluchart, *Risk as the Practice of Thought*, in “Flash Art International”, n. 80/81, febbraio-aprile 1978, pp. 39-40, qui p. 39, ora in A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body*, cit., pp. 219-221.

affermazione è ora più vera che mai. Si pensi ugualmente a Chris Burden che rimase ferito a un braccio facendosi sparare con un fucile da un amico posto a pochi metri di distanza (*Shoot*, 1971) — per poi essere crocifisso all'intelaiatura di una Volkswagen qualche anno più tardi (*Trans-Fixed*, 1974) e strisciare nudo per 15 metri, senza l'aiuto delle mani, su una distesa di vetri rotti (*Through the Night Softly*, 1973) — oppure a Barry Le Va che corse contro i muri del La Jolla Museum di Los Angeles, amplificando i suoni dell'impatto, fino a quando non ebbe più forza per continuare (*Velocity Piece No. 2*, 1970). Oppure ancora, a Paul McCarthy e a Vito Acconci, due tra i performer statunitensi più disturbanti di questi anni. Il primo trasforma il proprio sesso in *junk food* e al contempo mangia cibo fino quasi a soffocarsi, alludendo “all'abuso indotto di sesso e cibo”³⁷ (*Hot Dog*, 1974), il secondo, oltre a sfidare ogni sorta di decenza pubblica inseguendo sconosciuti per strada (*Following Piece*, 1969) e masturbandosi rimanendo nascosto al di sotto una piattaforma di legno sulla quale i visitatori della galleria erano liberi di camminare (*Seedbed*, 1972), apporta modifiche dettate dal suo stesso corpo *sul* suo stesso corpo, generalmente in seguito a particolari situazioni psichiche o fisiche, spesso legate al dolore, alla paura, alla violenza. In *Trademarks* (1970) marcia ad esempio per mezzo dei propri denti tutti i punti raggiungibili della pelle, mentre la serie *Conversions* (1970-71) segna il tentativo del performer di passare dal maschile al femminile, contro ogni genere di determinismo, trasformazioni temporanee che prendono forma attraverso il solo ausilio delle proprie membra e del fuoco. Infine, *Air Time* (1973) è il tentativo del volere provare a vedersi in maniera completamente distaccata, come si avessero gli occhi di qualcun altro e il riflesso non appartenesse alla persona reale seduta al di là dello specchio: “[...] guardo nello specchio come se lei fosse qui con me, come se guardassi proprio lei [...]: rievoco avvenimenti che abbiamo vissuto insieme: io vedo me stesso come mi ha visto lei, mi ascolto come mi ha ascoltato lei”³⁸. Acconci si riprende di spalle mentre dialoga con il proprio riflesso, quest'ultimo ben visibile in volto; ciò con cui lo spettatore è obbligato a confrontarsi guardando lo schermo è

³⁷ C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo*, cit., p. 28.

³⁸ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p. 29.

nuovamente doloroso e straziante, nonostante le ferite che in quest'occasione l'autore va consapevolmente ad aprire siano esclusivamente a livello psichico.

Per quanto tali azioni possano essere superficialmente lette come puri atti di esibizionismo che sfociano in pratiche autolesioniste e degradanti, per potersi vedere e per fare percepire la realtà nella quale si è immersi con occhi totalmente nuovi risulta necessario esporsi — ed esporre i presenti — alle ferite, motivo non a caso ricorrente anche nelle pratiche sciamaniche e nei rituali primitivi di iniziazione³⁹. Ci si vuole confrontare con i più segreti tabù e con gli automatismi della società della seconda metà del secolo perché possano essere infine superati, ma “[i]l vedere presuppone la vulnerabilità, altrimenti c'è solo la ripetizione dell'uguale”⁴⁰, così come risulta fondamentale contrapporre la “negatività della morte” alla vita, proprio perché quest'ultima non diventi morta e inanimata essa stessa⁴¹.

Tuttavia, uno degli intenti iniziali della body art, ovvero la perlustrazione del corpo per giungere a una sua conquista e rimettersi così nuovamente al mondo, sembra apparentemente fallire: più l'ispezione è ravvicinata, più si viene respinti da esso; tutti quei sensi che impediscono che via sia una distanza estetica — olfatto, tatto, gusto — sono volontariamente attivati dall'artista; invece di giungere a una maggiore comprensione di ciò che abitiamo da così lungo tempo, esso diventa irriconoscibile — e questo è ancora più vero per quanto riguarda il pubblico, il quale si scopre vittima-testimone (in)consapevole del corpo del performer; al contempo subentrano superstizioni legate alla supposta inviolabilità della carne⁴², e non si può nemmeno sperare nell'arrivo della finzione poiché le esperienze messe in scena sono

³⁹ Cfr. T. McEvelley, *Art in the Dark*, cit.

⁴⁰ B. Han, *La salvezza del bello* (2015), trad. it. di V. Tamaro, Milano, nottetempo, 2019, p. 45.

⁴¹ Ivi, pp. 57-58.

⁴² L'esplorazione dell'interno del corpo umano a scopi medici fu consentita solo a partire dal XV secolo, pratica che tuttavia continuò a sottostare a rigorosi controlli. Nonostante nel XIX secolo essa venne infine definitivamente accettata, i tabù intorno al corpo, connessi tra le altre cose alla paura di violare il mistero della vita e della morte, continuarono a far sentire ancora per molto la loro presenza all'interno della cultura occidentale; Cfr. R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, trad. it. di A.M. Crispino, in *Madri, mostri e macchine*, a cura di A.M. Crispino, Roma, Manifestolibri, 1996, pp. 15-53, qui p. 40.

“autentiche” — da quelle “dolorose e crudeli”, a quelle narcisistiche — e dall’autenticità non ci si può sottrarre⁴³.

Sono inoltre numerose le artiste che si dedicarono a tali sperimentazioni, dirette e senza filtri, vedendo in esse un efficace mezzo per promuovere l’emancipazione femminile, denunciare soprusi e spingere a una rivalutazione del corpo femminile, per de-costruirne l’identità e riappropriarsi nuovamente di esso⁴⁴. Tra le tante, VALIE EXPORT che, oltre a essersi dedicata alla serie incentrata sullo studio del rapporto individuo-architettura, *Body Configuration* (1972-82), assumendo le pose più innaturali per misurare solo per mezzo del proprio corpo i più disparati elementi cittadini tentando (invano) di integrarsi con essi, realizzò anche la performance *Genital Panic* (1969) presso una sala cinematografica di Monaco, poi documentata dalla famosa fotografia dove si mostra seduta a gambe divaricate, pistola e sesso in mostra, sguardo di sfida; Carolee Schneemann si focalizzò principalmente sulla carne come materiale della propria ricerca artistica, facendo diventare il proprio corpo un’estensione delle più tradizionali tecniche artistiche e realizzando lavori quali l’orgiastico *Meat Joy* (1964) e il trasformativo *Eye Body: 36 Transformative Actions* (1963); Ana Mendieta denunciò lo stupro di una studentessa mostrandosi al pubblico nel proprio appartamento nei panni della vittima, congelando la scena dell’abuso nel tempo e nello spazio (*Rape Scene*, 1973).

Oppure ancora, il corpo si fa consapevolmente *oggetto* con Gianni Pisani *Tutte le mattine prima di uscire...* (1973) quando, una volta terminata la doccia, nasconde sotto i vestiti il cordone ombelicale per poi uscire di casa, così come con Yoko Ono che, seduta a occhi chiusi su un palco in occasione di *Cut Piece* (1964), si affidò completamente al pubblico concedendo ai presenti di tagliare a brandelli la stoffa che indossava, in una sorta di anticipazione della successiva performance *Rhythm 0* (1974) di Marina Abramović presso lo Studio Morra di Napoli, con più di settanta oggetti da utilizzare sulla sua persona. Il corpo si fa *soggetto* con Michele Zaza e

⁴³ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., pp. 7-9.

⁴⁴ Si è fatto principalmente riferimento al seguente volume, A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body*, cit.

Naufragio euforico (1973). Il naufragio non sembrerebbe essere nient'altro che la visualizzazione sempre più nitida dell'azione compiuta dalla figura anziana nascosta dietro il vetro opaco, pulito gradualmente da una mano: "L'ultima sequenza (la protagonista che ricarica un orologio) stabilisce un'effettiva presa di coscienza sulla condizione (assurda) del tempo stesso e sulla (eroica) inutilità della vita"⁴⁵.

Il duo Gilbert & George si spinge ancora oltre ricercando la vita attraverso l'arte e l'arte attraverso la vita. Da questa fusione rinascono *living sculptures* e vivono la giornata da tali, cogliendo con grande sensibilità sia i piccoli che i grandi eventi del quotidiano⁴⁶. Per *Oh, the Grand Old Duke of York* (1972) scrivono:

Il grande avvenimento là, fuori dalla finestra, sommerge la nostra immaginazione come un film che ci passa davanti, che ci lascia senza impressioni, solo silenzio e un rilassamento completo. Niente ci può toccare, niente ci può distogliere da noi stessi. È una continua scultura. [...] E noi ce ne torniamo felici alla Nostra Arte, dove solo la stanchezza e la ricerca recitano ruoli importanti, dove tutto sulla terra è sottile, dove la grandezza è fatta da un colpo di spazzola, dove il qualcosa e il niente sono entrambi di qualità. [...] Sentiamo il mistero totale di ogni mattone posato dagli uomini. Siamo proprio giù al fiume, e proviamo sentimenti totali. E allora, anche se le ombre della notte ci calano addosso, riempiendoci, noi continuiamo a vagabondare, poiché siamo pienamente coscienti che un altro giorno-scultura è passato⁴⁷.

I mozziconi raccolti nel posacenere, la luce del sole, la fonte luminosa che proietta i fotogrammi di un film, una stanza e i suoi elementi, gli edifici superati passeggiando, tutto, visto attraverso i loro occhi, riesce a diventare Vita, Arte e Speranza: "[...] utilizzano se stessi per le proprie qualità specifiche trattandosi alla stregua di un effetto scenico o di un oggetto e viceversa [...] perfettamente messi a punto nella loro eleganza casuale, fatta di abiti di fin de siècle, trascorrono la loro giornata *come se niente fosse*"⁴⁸.

I molteplici approcci sono inoltre accomunati dall'utilizzo sempre più frequente di cineprese, macchine fotografiche, polaroid, registratori audio, ovvero da tutti quegli

⁴⁵ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., p. 265.

⁴⁶ Cfr. L. Vergine, *Il 'caso' Gilbert e George*, in *Parole sull'arte*, cit., pp. 141-143.

⁴⁷ L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit., pp. 105-107.

⁴⁸ L. Vergine, *Il 'caso' Gilbert e George*, cit., pp. 141-143.

strumenti in grado di fermare su pellicole e nastri il processo della ricerca dell'artista, costituito principalmente di azioni. I momenti di sperimentazione che hanno per soggetto e oggetto il corpo si svolgono spesso in privato o comunque, anche se mostrati in luoghi che consentono la presenza di un pubblico, sono condannati per loro stessa natura a restare effimeri e non riproducibili. Ecco che riprese e sequenze fotografiche permettono invece di catturare simili istanti, poi accuratamente selezionati oppure mostrati per intero.

Si ferma di tutto: dall'ora del proprio risveglio alla passeggiata del giorno prima, dalla registrazione di rumori uditi al parco alla cartolina ricevuta dall'amico, dallo spartito di musica da camera all'albero, al pulcino, alla donna incinta e incappucciata; dalla propria risata alla propria ombra e al proprio peso, dall'acqua al fuoco e al fumo, dalle pratiche di culto ai banchetti all'aperto, dalle tartarughe ai morsi sul proprio corpo, dalle tavole imbandite alla foto del proprio nudo...⁴⁹

Ne consegue che, per assurdo, finiscono per andare a costituire un elemento fondamentale dell'opera proprio quegli strumenti che, pur potendo “catturare e riprodurre [il corpo] con una fedeltà fino ad allora mai sperimentata”⁵⁰, al contempo impediscono al soggetto in questione di possederne uno — se non bidimensionale, puramente “simbolico” e “fantasmatico”⁵¹, “simulacro di un simulacro della realtà” e “immagine di un'assenza”⁵².

Conservando quest'apparente contraddizione, l'oggetto elettronico, una volta in azione, si integra inevitabilmente all'azione, andandola a modificare e co-creare: come nuovo occhio meccanico in grado di esplorare il corpo in maniera ancora più accurata rispetto a quello umano, come strumento per la creazione di realtà fittizie, come forma narrativa dell'indagine che ha appena avuto luogo, come specchio elettronico in grado di fermare l'immagine in esso riflessa, come unica possibilità per selezionare, fondere e confondere porzioni di quotidianità perché le si possa poi osservare e cogliere nella maniera più vicina possibile alla sensibilità dell'artista

⁴⁹ L. Vergine, *Arte come difesa*, in *Parole sull'arte*, cit., pp. 124-128, qui p. 124.

⁵⁰ E.M. Campani, *Il corpo sconvolto*, Fiesole, Cadmo, 2004, p. 10.

⁵¹ Cfr. G. Dorfles, *Spazialità e corporeità nei mezzi audiovisivi*, in *Il feticcio quotidiano*, Milano, Feltrinelli, 1988, pp. 94-106.

⁵² Cfr. E.M. Campani, *Il corpo sconvolto*, cit., pp. 13-14.

stesso — “[...] le zoomate, i primi piani permettono di ingrandire, di esasperare, di evidenziare certi aspetti del corpo, del volto, della mimica gestuale, che all’osservazione normale sfuggirebbero; e lo stesso si dica per i suoni e i movimenti”⁵³. Tali parole risuonano come un’eco delle radicali intuizioni proposte già da Benjamin molti decenni prima quando, analizzando la questione della perdita dell’aura dell’opera d’arte in seguito all’avvento di fotografia e cinema, si soffermò anche sul tema dell’inconscio ottico:

Mediante il primo piano si dilata lo spazio, mediante la ripresa al rallentatore si dilata il movimento. E come l’ingrandimento non costituisce una mera chiarificazione di ciò che si vede *lo stesso* indistintamente, bensì esso porta in luce formazioni strutturali della materia completamente nuove, così il rallentatore non fa apparire soltanto motivi del movimento già noti, bensì in questi motivi noti ne scopre di completamente ignoti [...]. Se per noi è comune il gesto di afferrare l’accendisigari o il cucchiaino, non sappiamo pressoché nulla di ciò che effettivamente avviene tra la mano e il metallo, per non dire poi del modo in cui ciò varia in relazioni agli stati d’animo in cui noi ci troviamo⁵⁴.

La peculiarità di tale processo assume ora una sfumatura ancora più radicale: l’artista, oltre a essere in gran parte dei casi il *soggetto*, specchiandosi psicologicamente e fisicamente all’interno di questi nuovi media diventa al contempo *oggetto* dell’esplorazione di se stesso — rimanendone tuttavia perfettamente consapevole⁵⁵.

Tornano alla mente antichi racconti, quelli che narrano del continuo fare e disfare di Penelope e della trama di Sharahzād lunga mille e una notte, parole e storie al posto dei fili: la prima per rimandare il più a lungo possibile il momento in cui si sarebbe dovuta concedere ai Proci, la seconda per rimandare il verdetto del sultano⁵⁶. Jean Clair, in *Hybris* (2012), trova un nesso tra questo continuo desiderio di volere

⁵³ R. Barilli, *La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, in *Performance al museo. La performance oggi: settimana internazionale della performance* (1978), catalogo della mostra a cura di F. Solmi, R. Barilli, F. Alinovi et al. (Bologna, Galleria Comunale d’Arte Moderna, 1 - 6 giugno 1977), Bologna, Istituzione Bologna Musei, MAMbo - Museo d’Arte Moderna di Bologna, 2017.

⁵⁴ W. Benjamin, *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), a cura di F. Vagalussa, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2014, p. 30.

⁵⁵ Cfr. L. Vergine, *Parole sull’arte*, cit., p. 126.

⁵⁶ Cfr. J. Clair, *Hybris*, cit., pp. 21-22.

sfuggire a un'ipotetica sentenza finale — e tardare tale fatidico momento dando vita a narrazioni senza inizio né fine — e la nascita del cinematografo nel 1895⁵⁷. Grazie ai fratelli Lumière l'immagine cessa di essere statica e si anima. Figure che in tempi antichi entravano a far parte del regno dei viventi grazie al potere delle parole, dei telai, dei dipinti, ora vi hanno accesso grazie al cinema, che “[c]ompie e supera ciò che in precedenza tutte le arti avevano tentato di realizzare” poiché esso diventa realmente in grado di offrire “l'illusione della vita”⁵⁸.

Dal giorno in cui un corpo, sino ad allora immobile, ha iniziato a tremolare sullo schermo, è come se la tranquillità dell'immagine fosse stata scossa per sempre, il suo riposo per sempre negato allo sguardo [...] ⁵⁹.

Dalla continuità data dal telaio, alla continuità data da pellicole e nastri; dalla camera oscura al *silver screen*, fino alla televisione analogica. Forse è proprio questa capacità di cineprese, di sequenze fotografiche e di registratori audio, ovvero il riuscire per un breve istante a ridare vita ai soggetti immortalati e registrati, a poter spiegare ulteriormente il perché a partire dagli anni sessanta si abbia assistito a una così ampia diffusione di tali strumenti per catturare senza distinzioni fasi di creazione e di produzione di questa nuova forma artistica. Così come Penelope e Sharahzād tentavano di tardare l'incontro con la morte servendosi delle immagini, allo stesso modo gli artisti rifuggono da essa utilizzando lo stesso stratagemma. In un cerchio senza fine, si torna ancora una volta all'idea proposta da Lea Vergine, ovvero “dell'estremo tentativo per conquistare il diritto di metterci al mondo di nuovo” e del

⁵⁷ Jean Clair (1940), storico dell'arte, saggista e curatore, affronta in questo saggio il tema del ritorno del mostruoso nell'arte moderna individuando come anno chiave il 1895, anno che vide la comparsa del cinematografo, dei raggi X, della radiotelegrafia, dei primi studi sull'isteria, della psicoanalisi, oltre che l'affermarsi della fotografia, scoperte che ebbero importanti ripercussioni nella rappresentazione del corpo del XX secolo. Il tema — ulteriormente sviluppato nelle seguenti mostre curate dallo studioso: *L'Âme au corps. Arts et sciences 1793-1993* (1993); *Identità e alterità. Figure del Corpo 1895-1995* (1995); *Les Années 1930. La fabrique de l'“homme nouveau”* (2008); *Figures du corps. Une leçon d'anatomie aux Beaux-Arts* (2008) — è stato originariamente trattato nella lezione del 06 aprile 2020 del corso di “Storia Comparata dell'Arte Contemporanea” (FM0426) tenuto dalla prof.ssa S. Burini presso l'Università Ca' Foscari di Venezia nell'anno accademico 2019/2020, per il corso di Laurea Magistrale in “Storia delle arti e conservazione dei beni artistici”, percorso contemporaneo.

⁵⁸ J. Clair, *Hybris*, cit., p. 23.

⁵⁹ Ibidem. Si veda anche, E.M. Campani, *Il corpo sconvolto*, cit., pp. 9-18.

volere “affrontare la morte attraverso la vita”⁶⁰ — e proprio questo si ottiene, dando vita al proprio doppio infinite volte, dietro uno schermo e all’interno di altoparlanti.

Riproduzioni spezzettate, frammentate, scompaginate delle nuove tecniche fotografiche, corpi sfuggenti, labili, fluttuanti delle fantasmagorie cinematografiche, [...] proliferazione senza limiti di corpi possibili, invisibili, inafferrabili, inattesi, stupefacenti, infinitamente plastici [...]⁶¹.

Quando si utilizzano verbi quali *fermare* e *catturare* per descrivere simili processi artistici si trattano in realtà situazioni tutt’altro che statiche. È un costante *immortalarsi*, un voler rendere eterna la propria memoria, un continuo processo di auto-creazione e auto-distruzione.

2. PREMESSE STORICHE

Per comprendere come a cavallo tra gli anni sessanta e settanta si sia giunti a una rinnovata e rivoluzionaria centralità del corpo nel fare artistico, fino a una sua definitiva affermazione nel 1974, è necessario guardare ai fenomeni culturali dei decenni immediatamente precedenti⁶². Essi si vanno inevitabilmente a intrecciare con le importanti rivoluzioni che ebbero luogo lungo tutto il Novecento e che riguardarono innanzitutto la ritrovata libertà dell’individuo, a partire dal punto di vista fisico — si pensi all’abbigliamento che iniziò a lasciare sempre maggiore spazio al movimento adattandosi esso stesso al corpo, e non più il contrario — fino alla rigidità della danza classica che infine cedette il posto alla disarmonia, alla sensualità e all’espressività del ballerino⁶³. Si svilupparono inoltre:

fenomeni di costume come i beat degli anni cinquanta, i capelloni, le minigonne e gli hot pants degli anni sessanta, le adunate oceaniche di Woodstock e delle manifestazioni giovanili del 1968, i jeans sexy, aderenti e a vita bassa degli anni

⁶⁰ L. Vergine, *Il corpo come linguaggio*, cit., pp. 8-9.

⁶¹ J. Clair, *Hybris*, cit., p. 37.

⁶² Alcuni degli esempi che seguono sono stati liberamente tratti dalle lezioni del già citato corso di “Storia Comparata dell’Arte Contemporanea” (cfr. nota n. 57).

⁶³ Cfr. C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo*, cit., pp. 4-5.

settanta, persino l'uso di stupefacenti per tentare di liberare la mente attraverso sostanze fisiche [...]»⁶⁴.

Il tutto venne inoltre accompagnato da un continuo e rapido progresso in ambito scientifico che finì per rendere “il corpo del XX secolo [...] il più longevo e medicalizzato di tutti i tempi”⁶⁵.

Lo storico dell'arte Jean Clair indica nuovamente il 1895 come anno chiave. Oltre alla già citata nascita del cinematografo, fu sempre in quell'anno che vennero scoperti i raggi X, i quali permisero di mostrare “in trasparenza le prime immagini dell'interno del corpo umano”⁶⁶. Al tempo stesso la fotografia, introducendo l'elemento del reale, andò a sconvolgere la rappresentazione accademica e idealizzata del corpo. Il nudo si fece improvvisamente vivo e pulsante, mentre il pubblico si trovò inaspettatamente in difficoltà nel riuscire a separare la componente estetica da quella morale⁶⁷:

La conoscenza perfetta delle posture e dei gesti, l'esatto tracciato dei muscoli e dei legamenti, il quadro regolato dei tratti che raffigurano le emozioni o i caratteri: questo era stato l'insegnamento dell'Accademia [...]. E ora era proprio il sapere scientifico a demolire le regole del sapere accademico. La fotografia, nella sua ricchezza da *nouveau riche*, sommergeva il quotidiano di nudità inedite e spesso sorprendenti; nessuna, tuttavia, che potesse innalzarsi al modello da seguire⁶⁸.

Grazie a essa i corpi patologici si diffusero ben oltre le mura della Salpêtrière, periodo in cui fecero la loro comparsa sulla scena parigina anche saltimbanchi e contorsionisti, il tutto mentre le anonime e deliranti collezioni di dipinti, disegni e oggetti provenienti dai manicomi della città iniziarono a popolare sempre più i musei. Nel frattempo, inseguendo l'assurda utopia di una società razionale e sana dove fosse possibile identificare e controllare il soggetto delinquente, il *deviante*, si

⁶⁴ A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in *Arte contemporanea: le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (2003), a cura di F. Poli, Milano, Electa, 2016, pp. 188-221, qui p. 192.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Cfr. J. Clair, *Hybris*, cit., p. 24.

⁶⁷ Cfr. G. Fonio, *Apollo e la sua ombra. Il corpo e la sua raffigurazione*, Milano, Costa & Nolan, 2007, pp. 121-129.

⁶⁸ J. Clair, *Hybris*, cit., p. 28.

tentò di individuare con metodi scientifici ispirati agli studi di fisiognomica⁶⁹ l'immagine dell'*homme moyen*. Fu inoltre sempre nel 1895 che Freud, a fianco di Charcot, si dedicò prima allo studio dell'isteria, poi all'analisi del sogno e dell'inconscio, teorizzazioni che avranno un forte impatto anche in ambito artistico⁷⁰.

Potendo finalmente mostrare grazie a tecniche non invasive tutto ciò che fino ad allora la pelle aveva celato allo sguardo e iniziando a rendere pubbliche, oltre le stanze degli ospedali dove fino ad allora erano state oggetto di studio, quelle patologie in grado di deformare tratti e posture, sul finire del secolo non si andarono semplicemente a modificare in maniera radicale i canoni classici relativi alla rappresentazione del corpo; anche la realtà onirica entrò in scena, sconvolgendo ulteriormente la concezione e la rappresentazione umana, così come della realtà circostante, introducendo il nuovo e complesso rapporto corpo-psiche, *Ich-Es*.

Corpi non più riconoscibili fecero quindi la loro comparsa già sul finire del XIX secolo, ai quali si aggiunse l'ardua impresa della rappresentazione dell'invisibile. Jean Clair riassume perfettamente ciò che queste rivelazioni implicarono per il secolo a venire:

Nulla più è fisso, scritto, marchiato, tatuato: tutto diviene libero, mobile, fluttuante. Tutto si muove, si evolve, si trasforma. [...] si convalida di colpo un'intera morfologia dell'aberrazione, un teatro di prospettive deformi, un catalogo di teratologie infinite che affascineranno gli artisti. Ormai non vi è più alcuna sovrapposizione topografica possibile tra la vita corporale e quella psichica. L'uomo non è contenuto dal suo corpo, tanto meno è 'marchiato' nella sua anatomia da quei segni che ne rivelerebbero l'identità e ne detterebbero il destino⁷¹.

Mentre tali scoperte mutavano radicalmente la concezione dell'individuo e della realtà nel quale era immerso, situazione che spinse gli artisti a interrogarsi sul come fare confluire tali novità nella rappresentazione del corpo moderno⁷², ad esse si andarono ulteriormente a sommare tutta quella serie di fattori che comportarono un'alterazione nella percezione del tempo e dello spazio — e di conseguenza

⁶⁹ Coloro che si occuparono di tali studi furono ad esempio Quétlet, Lombroso e Galton.

⁷⁰ Cfr. Ivi, p. 28-34; G. Fonio, *Apollo e la sua ombra*, cit., pp. 237-245, 304-307.

⁷¹ J. Clair, *Hybris*, cit., p. 36.

⁷² Cfr. Ivi, pp. 24-25.

dell'individuo stesso e del suo relazionarsi con l'ambiente. Si pensi anche soltanto a come divenne facile raggiungere luoghi geograficamente distanti grazie alla sempre maggiore diffusione di automobili e di collegamenti ferroviari o aerei, oppure di telefoni e telegrafi, tanto che velocità e movimento si imposero ben presto come parametri — “innaturali”, “falsi” — dell'esistenza, deformando completamente la percezione del corso degli eventi e del quotidiano⁷³. Il Novecento è stato inoltre caratterizzato dal valore che il singolo individuo gradualmente ottenne con l'evolversi della politica internazionale e delle democrazie occidentali. Già sul finire del Settecento nacquero documenti incentrati sui diritti della persona, quali i primi dieci emendamenti della Costituzione degli Stati Uniti (*Bill of Rights*) o la Dichiarazione dei diritti dell'uomo e del cittadino che, oltre un secolo e mezzo più tardi, sarà d'ispirazione per la stesura della Dichiarazione universale dei diritti umani⁷⁴; il tutto mentre si assistette al succedersi di guerre che sconvolsero gli ordini politici internazionali come mai prima, al crollo di regimi totalitari, al nascere di movimenti d'indipendenza che si propagarono dall'America Latina al Sud Africa, alla paura della bomba atomica alternata all'euforia per i possibili viaggi nello spazio, eventi costantemente mediati dall'industria dello spettacolo. Mentre i rapporti interpersonali iniziarono a modificarsi radicalmente, divenne sempre più palese anche “il bisogno di [ripensare] i rapporti [della persona] con la corporeità, propria e altrui”⁷⁵.

Accanto alle sperimentazioni pittoriche e plastiche incentrate sulle nuove sorprendenti qualità del corpo, inserite in un altrettanto rinnovato contesto, più figure, invece di trattarle come semplice “contenuto” dell'opera, iniziarono a spiccare per l'insolita scelta — o almeno per l'epoca — del coinvolgimento consapevolmente del corpo, proprio e altrui, nel tentativo di trovare maniere più consone alla rappresentazione di una realtà mutata troppo in fretta⁷⁶. Si sperimentava

⁷³ Cfr. G. Dorfles, *Velocità e tempo feticizzato*, in *Il feticcio quotidiano*, cit., pp. 180-188.

⁷⁴ Cfr. A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., pp. 191-192.

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Cfr. A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body*, cit., p. 11.

per riuscire a mettersi nuovamente in rapporto con essa, per superare e assimilare gli svariati sconvolgimenti sociali, politici, scientifici e tecnologici della modernità.

I primi cenni di questa tendenza iniziarono a mostrarsi grazie ad alcuni esponenti delle avanguardie storiche. Vennero messi in scena sempre più frequentemente spettacoli teatrali, di varietà o azioni pubbliche, in quanto forme innovative di diffusione delle idee contenute nei vari manifesti che, seppur legati a contesti, principi e necessità differenti, auspicavano nell'insieme a una ricostruzione radicale della società e dei suoi valori⁷⁷. Come afferma RoseLee Goldberg nel volume che ricostruisce la storia delle arti performative nel corso del Novecento⁷⁸, “Futurist painters turned to performance as the most direct means of forcing an audience to take note of their ideas”⁷⁹, principio che può essere esteso anche ai restanti movimenti di quegli anni.

Tra gli anni dieci e venti si passò quindi dalle provocanti Serate Futuriste che irrimediabilmente si concludevano con violenti scontri fisici e verbali con gli spettatori, rigorosamente disprezzati — “go out into the street, launch assaults from theatres and introduce the fisticuff into the artistic battle” recitano non a caso i manifesti⁸⁰ — a quelle del Cabaret Voltaire, centro di intrattenimento artistico sperimentale nato a Zurigo con l'intento di riformare la società andando ad attaccare soprattutto i valori borghesi dell'epoca, gli stessi che condussero alla guerra — “We would begin again after the tabula rasa. At the Cabaret Voltaire we began by shocking the bourgeois, demolishing his idea of art, attacking common sense, public opinion, education, institutions, museums, good taste, in short, the whole prevailing

⁷⁷ Cfr. R.L. Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979), London, Thames and Hudson, 2011.

⁷⁸ Inizialmente pubblicato con il titolo *Performance: Live Art 1909 to the Present* (1979), in questo volume RoseLee Goldberg — storica dell'arte, curatrice e fondatrice di Performa nel 2004 — effettua la prima accurata indagine storica sulla nascita della performance e sui suoi successivi sviluppi internazionali.

⁷⁹ R.L. Goldberg, *Performance Art*, cit., p. 14.

⁸⁰ Ivi, p. 16.

order”⁸¹; si videro nascere le esibizioni dadaiste parigine e berlinesi — figlie del Cabaret — che in fatto di provocazioni, violenza e distruzione non avevano nulla da invidiare a quelle promosse da Marinetti, fino al loro intrecciarsi con la nascita del Surrealismo. Nel 1919 venne inoltre fondata l’innovativa istituzione artistica del Bauhaus che, auspicando la fusione di tutte le arti, incluse per la prima volta in assoluto le arti performative in un programma di studi. Il corpo iniziò quindi, seppur gradualmente, a entrare per volere dell’artista a fare parte a tutti gli effetti del processo creativo, fino a diventare esso stesso il lavoro finale, l’opera.

Sempre in questi anni si distinsero le sperimentazioni di singoli artisti quali Duchamp, Man Ray e Claude Cahun, i quali dedicarono grande attenzione alla propria figura, intervenendo su di essa, modificandola, per poi immortalarla per mezzo della fotografia: Duchamp, “campione della falsificazione ma anche dell’insistenza sulla propria identità”⁸² si fece ritrarre da Man Ray sotto le spoglie dell’alter ego Rose Sélavy (1921), con la *Tonsure* a forma di stella (1919), o ancora, assumendo le sembianze di un essere mitologico in *Duchamp with Shaving Lather for Monte Carlo Bond* (1924), ponendo le basi per quella che il critico francese François Pluchart definì “art de comportement”⁸³; molti anni più tardi il fotografo scattò *Ritratto con metà barba* (1943), comparendo esso stesso con il viso volutamente rasato solo per metà; Cahun negli anni venti giocò anch’essa con autoritratti e molteplici travestimenti cambiando in continuazione sembianze e genere a suo piacimento, prima sollevatore di pesi, poi interpretando personaggi con parrucche e abiti femminili, poi ancora un ragazzo dai capelli dorati.

Sulla scena culturale del secondo dopoguerra, “l’‘esserci’ dell’artista si accentuò ulteriormente”⁸⁴. Inoltre, l’eredità delle avanguardie storiche continuerà a

⁸¹ M. Janco, *Dada at Two Speeds*, in *Dadas on Art. Tzara, Arp, Duchamp and Others* (1971), a cura di L.R. Lippard, Dover, New York, 2007, pp. 36-38, qui p. 36, citato da S. Wilson, *Tristan Tzara, Cabaret Voltaire and Dada: A Theatrical Avant-Garde, 1916-1924*, in “The Yearbook of English Studies”, vol. 50, 2020, (*Back to the Twenties: Modernism Then and Now*), pp. 44-60, qui p. 47, JSTOR, www.jstor.org/stable/10.5699/yearenglstud.50.2020.0044 [ultimo accesso 14 febbraio 2021].

⁸² C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo*, cit., p. 8.

⁸³ Cfr. F. Pluchart, *Notes sur l’art corporel*, cit., p. 46.

⁸⁴ C. Baldacci, A. Vettese, *Arte del corpo*, cit., p. 11.

influenzare ancora per molto, consapevolmente e inconsapevolmente, gli sviluppi artistici dei decenni a venire: “Surrealism had introduced psychological studies into art so that the vast realms of the mind literally became material for new exploration in performance”, ma furono soprattutto i seguenti principi, “the basic tenets of Dada and Futurism — chance, simultaneity and surprise — that artists, indirectly or even directly, turned [to] following the Second World War”⁸⁵. A ciò si andò inoltre a sommare una sempre maggiore attenzione rivolta alla vita, al reale, dettata dalla nuova condizione in cui la società riversava:

L’abolizione delle frontiere culturali e disciplinari, la dimensione collettiva, la liberazione dagli obblighi morali e sociali sono i fattori principali di una nuova ‘condizione di spirito’ che si vuole diversa, il cui ideale si diffonde a cominciare dai precursori dell’inizio degli anni cinquanta fino ai movimenti di rivolta degli anni sessanta. [...] Al vecchio e al nuovo mondo si impone una rivoluzione nel modo di vivere e nel paesaggio quotidiano, che costituisce una nuova sfida per gli artisti [...]. La società è immersa in un’estetica della città, dello spettacolo, dei media, della pubblicità che non mancherà di stimolare le arti⁸⁶.

Sul finire degli anni cinquanta comparve Yves Klein, personalità fortemente influenzata dalle ricerche sviluppatesi in Oriente, che iniziò a dare rilievo all’uso del corpo all’interno del processo artistico. Se in Giappone i membri del gruppo Gutai compivano azioni quali lo squarciare pannelli di carta correndoci attraverso (*Six Holes*, 1955; *Passage*, 1956) o l’utilizzare cannoni e bottiglie piene di pittura per sparare colori alle tele, distruggendo le opere esattamente nell’istante della loro stessa creazione⁸⁷ (*Making a Painting by Throwing Bottles of Paint*, 1955), qualche anno più tardi Klein realizzò il famoso *saut dans le vide* (*Le peintre de l’espace se jette dans le vide*, 1960) e utilizzò il corpo femminile al pari di un pennello trascinandolo quello di alcune modelle, cosparsa del caratteristico blu oltremare (IKB), su tele bianche per creare le *Anthropométries*. Non solo, in occasione della mostra *Le Vide*, realizzata presso la galleria parigina di Iris Clert nel 1958, la sua arte arrivò letteralmente ad abitare il pubblico. Cocktail Blue Klein furono serviti nel corso della

⁸⁵ R.L. Goldberg, *Performance Art*, cit., p. 96.

⁸⁶ C. Grenier, *Nuovi realismi e pop art(s)*, in *Arte contemporanea*, cit., pp. 10-35, qui p. 12.

⁸⁷ Cfr. A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist’s Body*, cit., p. 53.

serata e il blu scorse nelle vene dei presenti, resi opere viventi per giorni⁸⁸. Negli stessi anni Piero Manzoni trasformò delle persone in sculture semplicemente attraverso una firma (*Manzoni che firma modelle*, 1961) e concesse porzioni di se stesso al pubblico — si pensi alle impronte digitali poste su delle uova destinate a essere mangiate durante la performance *Consumazione dell'arte* che ebbe luogo a Milano nel 1960, al *Fiato d'artista* (1960) intrappolato in un palloncino rosso o alla più conosciuta *Merda d'artista* (1961), inscatolata e venduta a peso d'oro. Niki de Saint Phalle sparò alle proprie tele nella serie *Tirs* (1961-70) aprendo ferite dalle quali potesse fuoriuscire colore, invece che sangue, Arman si accanì su oggetti di uso quotidiano e strumenti musicali nella serie *Colères* (1958-83), incorniciandoli solo dopo averli fatti a pezzi, mentre Robert Long con *A Line Made by Walking* (1967), attraverso il semplice atto del camminare, lasciò tracce temporanee del proprio passaggio su una distesa d'erba.

Ancora prima, andrebbe tuttavia ricordato il francese Jean-Ludovic Kaufner, artista che dall'unione del gesto pittorico con la pratica delle arti marziali giunse a intuire per primo in Europa la potenza creatrice racchiusa nella “libération d'un acte pur et d'un geste absolu” e ad avere il coraggio di inseguire i contorni di un linguaggio ancora sconosciuto ai più — “Toute la création, aujourd'hui, lui en est redevable”, constatò Pluchart nel 1974⁸⁹. In una serie di azioni prettamente concettuali che sembrano volere svelare la semplicità dell'esistenza, tanto quanto la sua perfezione, già sul finire degli anni cinquanta Kaufner ricoprì la distesa di un campo con dei bastoni, lasciò scivolare sulla superficie di un lago dei fogli trasparenti di plexiglas, abbandonò fili di paglia cosparsi di carbone nella neve, successivamente fotografati al momento del disgelo⁹⁰.

Parallelamente oltreoceano, negli Stati Uniti degli anni cinquanta, ribaltando il piano della pittura da verticale a orizzontale, Jackson Pollock trasformò il corpo da intermediario fra pennello e tela a presenza fondamentale e attivamente coinvolta nel

⁸⁸ Cfr. A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 195.

⁸⁹ F. Pluchart, *Notes sur l'art corporel*, cit., p. 48.

⁹⁰ Cfr. *Ibidem*.

processo artistico⁹¹, attraverso il quale l'inconscio poteva guadagnare sempre maggiore concretezza: nacque la tecnica del *dripping*, simile sotto molti aspetti all'automatismo surrealista⁹². A sua volta ispirò il francese Georges Mathieu, il quale si esibì in azioni pubbliche molto simili incentrate principalmente sull'esternare le pulsioni più profonde (*Hommage au Général Hideyoshi*, 1957). Il tutto si intersecò con le sperimentazioni multidisciplinari che già anni prima avevano iniziato a prendere forma presso il Black Mountain College, luogo fondato nell'autunno del 1933 nei pressi dell'omonima cittadina del North Carolina che divenne ben presto un'estensione dei fondamenti del Bauhaus: priorità al *come* piuttosto che al *cosa*, interdisciplinarietà, ampio spazio lasciato all'improvvisazione, alle più svariate forme performative e all'analisi dei fenomeni del reale⁹³. Fra le sue mura si formarono personalità quali John Cage, giovane musicista che ruppe i rigidi schemi musicali introducendo rumori, silenzio e casualità nelle proprie composizioni, e Merce Cunningham, ballerino proveniente dalla scuola di Martha Graham che sottolineò l'importanza dell'indeterminatezza e del caso anche in questa disciplina, ampliando la definizione di "danza" — "[he] proposed that walking, standing, leaping and the full range of natural movement possibilities could be considered as dance"⁹⁴. Ne derivarono lavori innovativi quali *4'33"* e *Untitled Event* (1952), la fondazione della New School for Social Research di New York, centro che incentivò ulteriormente gli studenti a superare le tecniche pittoriche e plastiche classicamente intese, e dello sperimentale Judson Dance Group, che continuò a sviluppare idee profondamente simili anche nell'ambito della danza — più in generale, si contribuì all'affermazione

⁹¹ "Attention gradually turned away from the painting as an object, and focused on the very act of painting itself; indeed, the movement also became known as 'action painting'. The process of painting was as important as the resulting work, and the artist's chosen method of mark making on canvas became the subject of the work", in A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body*, cit., p. 49.

⁹² "The notion of 'automatism' formed the core of Breton's early definition: 'Surrealism: noun masc., pure psychic automatism, by which an attempt is made to express, either verbally, in writing, or in any other manner, the true functioning of thought'", in R.L. Goldberg, *Performance Art*, cit., p. 89.

⁹³ Cfr. Ivi, pp. 121-122.

⁹⁴ Ivi, p. 124.

della cosiddetta *live art*⁹⁵. Come scrisse Susan Sontag, “There has appeared in New York recently a new, and still esoteric, genre of spectacle. [...] similar activities have been reported in Osaka, Stockholm, Cologne, Milan and Paris, by groups unrelated to each other — are young, in their late twenties or early thirties”⁹⁶.

Le neoavanguardie avanzavano e l’espressione “isciversi tra la vita e l’arte”⁹⁷ diventò un mantra. I Neo-Dada e i Nouveaux Réalistes, esponenti delle più disparate ricerche, furono accomunati dall’ossessione per il recupero del quotidiano e per l’impresa del cogliere e del dare concretezza alla percezione del reale; fecero il loro ingresso sulla scena internazionale anche i Situazionisti, promuovendo concetti quali *détournement*, *psicogeografia*, *deriva* e incitando a lasciare maggiore spazio a sensazioni fisiche e psichiche durante il processo di esplorazione urbana; nel contesto della Pop Art americana venne inaugurata la Factory di Warhol, centro sperimentale di produzione artistica dove i veri protagonisti erano i nuovi media dell’epoca, dalla fotografia al video; i membri della Process Art dedicarono invece la propria indagine all’effimero, all’indeterminato e all’aleatorietà, al processo piuttosto che al risultato finale, caratteri ripresi anche dall’Arte Povera e dalla Land Art europea; sul finire degli anni cinquanta si vide anche l’affermarsi dell’*environment*, della dimensione dello spazio ambientale come vera e propria forma artistica, non più elemento neutro che funge da semplice sfondo all’opera d’arte; la fisicità dell’opera guadagna ancora più rilevanza con le ricerche minimaliste statunitensi che produssero risultati ingombranti, ripetitivi, ridotti all’essenza e, anche in questo caso, indistinguibili dalla

⁹⁵ Per quanto riguarda l’ambito teatrale, fra gli anni trenta e cinquanta comparvero il Living Theatre (1947-69), il teatro della crudeltà di Artaud (1932) e il teatro povero di Grotowski (1960). Seppur fondati su diversi manifesti e ricerche, furono accomunati dal volere rivoluzionare il rapporto attore-spettatore e lo spazio scenico dove si svolgeva l’azione. Si vedano le voci dell’enciclopedia online Treccani: “living theatre” https://www.treccani.it/enciclopedia/living-theatre_%28Enciclopedia-Italiana%29/; “teatro della crudeltà” <https://www.treccani.it/enciclopedia/teatro-della-crudelta/>; “Grotowski, Jerzy” <https://www.treccani.it/enciclopedia/jerzy-grotowski/> [ultimo accesso 11 marzo 2021].

⁹⁶ S. Sontag, *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* (1962), in “TEXT Revue”, n. 7, 2009, (*Pathos der Moderne*), <http://www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text> [ultimo accesso 24 maggio 2021].

⁹⁷ C. Grenier, *Nuovi realismi e pop art(s)*, cit., p. 17.

realtà dalla quale erano stati sottratti; infine, la riduzione di essa all'essenza con l'arte concettuale, dove l'idea, il concetto, prevalsero sul risultato finale⁹⁸.

Isolando tali caratteri distintivi — la rielaborazione del reale, l'effimero, l'ingresso di nuovi media nel fare artistico, l'importanza data alla fase di creazione così come alla percezione emotiva e alla fisicità dell'opera, il valore spaziale e temporale — appare infine chiara la connessione presente tra i movimenti sviluppatisi all'interno del contesto culturale della metà del Novecento e la scelta di molti loro esponenti di promuovere la graduale ma incessante affermazione del corpo dell'artista. Nella ricerca di un rinnovato ordine, rigore e bellezza assoluta, misti a continue sperimentazioni che condussero alla “smaterializzazione” dell'oggetto artistico⁹⁹, le strutture primarie e l'arte del corpo si scoprirono in fondo non così estranee fra loro; occupano al contrario i due poli esattamente opposti di una medesima indagine volta a dare forma a un rinnovato modo di sentire e di agire, in stretto rapporto con la realtà del dopoguerra — indagine frammentata in una miriade di linguaggi a seconda del luogo geografico e della sensibilità del singolo individuo¹⁰⁰. Attraverso un continuo scambio reciproco, le neoavanguardie e le pratiche performative furono, le une per le altre, fonte e motore di continua innovazione e sperimentazione: “Nata sulla scia dei nuovi realismi, la performance

⁹⁸ Cfr. F. Poli (a cura di), *Arte contemporanea*, cit. In particolare, si faccia riferimento ai seguenti saggi raccolti all'interno del volume: G. Bertolino, *I situazionisti*; M. Disch, *Process art e arte povera*; C. Grenier, *Nuovi realismi e pop art(s)*; F. Poli, *Arte e ambiente*; F. Poli, *Ricerche minimaliste e analitiche*.

⁹⁹ Seppur quelle finora elencate siano opere che possono essere definite fisiche e tangibili, seguendo la linea di pensiero proposta da Lucy Lippard e John Chandler nell'articolo *The Dematerialization of Art* (1968), si può comunque parlare di “smaterializzazione”. Infatti, i processi artistici di quei decenni “have begun to give way to an ultra-conceptual art that emphasizes the thinking process almost exclusively. Such a trend appears to be provoking a profound dematerialization of art, especially art as object [...]. If the completely conceptual work of art in which the object is simply an epilogue to the fully evolved concept seems to exclude the *objet d'art*, so does the primitivizing strain of sensuous identification and envelopment in a work so expanded that it is inseparable from its non-art surroundings”, in L.R. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, in “Art International”, vol. 12, n. 2, febbraio 1968, pp. 31-36, ora in A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body*, cit., pp. 203-205, qui pp. 203-204.

¹⁰⁰ Cfr. F. Pluchart, *Notes sur l'art corporel*, cit., p. 64; Cfr. L.R. Lippard, *Escape Attempts*, in *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*, a cura di L.R. Lippard, New York, Praeger, 1973, pp. vii-xxii.

costituirà il legame comune tra diversi movimenti coevi fondati su estetiche e filosofie molto diverse fra loro”¹⁰¹.

Oltre al termine “performance”¹⁰², prenderanno piede ulteriori definizioni quali “happening”, “azioni”, “fluxus”, “body works”, “body art”, “live art”¹⁰³ nel vano tentativo di classificare tendenze per loro natura fluide e dai confini indefiniti, esattamente come lo erano anche i soggetti che vi facevano parte, provenienti dai più disparati filoni di pensiero ed espressione. Il vedere gli spazi cittadini, le istituzioni museali, le pagine delle riviste d’arte dell’epoca letteralmente invase da corpi-opera¹⁰⁴ portò a reazioni di sconcerto misto a euforia: “[...] young artists have turned to their most readily available source, themselves, for sculptural material with almost unlimited potential, capable of doing exactly what the artist wants, without the obduracy of inanimate matter”; “He [the artist] does not want to create a new work of art, but a new body [...] — a body communicating and being communicated to, a body whose ownership has been given up, sacrificed”; “[...] the body in the act of creating the artwork, simultaneously became the artwork. Finally the actor and the

¹⁰¹ C. Grenier, *Nuovi realismi e pop art(s)*, cit., p. 23.

¹⁰² “Per performance s’intende un intervento pensato dall’artista e (il più delle volte) realizzato dallo stesso in funzione di un referente altro da sé, che si tratti di un pubblico convenuto, di uno o più testimoni o di una macchina da presa. [...] prevede un *tempo d’azione* - di breve o lunga durata -, un *luogo* - deputato, transitorio o del tutto casuale -, il *corpo* di chi agisce l’intervento pensato, i *corpi* di chi è presente (o l’eventuale *occhio di ripresa*) e la *relazione* che si stabilisce tra tutti questi elementi”, in C. Mu, *Istruzioni per l’uso*, in *Performance art*, cit., pp. 5-8, qui p. 6.

¹⁰³ L’happening, dall’inglese *to happen*, venne teorizzato dall’artista Allan Kaprow nel 1958 e si fonda su concetti quali la casualità, il coinvolgimento del pubblico, l’irriproducibilità e, come cita la Goldberg in *Performance Art*, “something spontaneous, something that just happens to happen”. Il primo happening ebbe luogo presso la Reuben Gallery di New York (*18 Happenings in 6 Parts*, 1959). Nei suoi scritti Kaprow sottolinea inoltre che “[t]he line between art and life should be kept as fluid, and perhaps as indistinct as possible”, principio ripreso nel 1961 anche dal movimento internazionale Fluxus, dal latino *fluxus*, guidato da Maciunas. Fluxus promosse l’interdisciplinarietà, la multimedialità e la libertà espressiva, privilegiando tutte quelle forme artistiche in grado di confondersi con il quotidiano e di non lasciare traccia. A cavallo fra gli anni sessanta e settanta alcune azioni iniziarono ad avere luogo *sul* corpo degli artisti, utilizzandolo come vero e proprio materiale: in questo caso si parla di body art. Più in generale, con performance si intende invece l’evento creativo in sé, spesso anche chiamato “azione” o “live art”. Cfr. R.L. Goldberg, *Performance Art*, cit., pp. 128-138, 152-154. Si vedano anche le voci “Body art”, “Fluxus”, “Happening”, “Performance art”, in M. Corgnati, F. Poli (a cura di), *Dizionario dell’arte del Novecento*, cit., pp. 109-113, 232-237, 281, 474.

¹⁰⁴ Si pensi a *Bodyworks* presso il Museum of Contemporary Art di Chicago (1975), la prima mostra statunitense incentrata su questa nuova forma artistica, all’importante rassegna internazionale di Kassel *DOCUMENTA 5* (1972), a *Projekt 74* di Colonia o alla settimana della performance ospitata per la prima volta presso gli spazi della Galleria Comunale d’Arte Contemporanea di Bologna (1978). Per quanto riguarda le riviste, si possono certamente citare *Avalanche*, *Flash Art*, *High Performance*, *Data*, *ArTitudes*, *Interfunktionen*, *Magazine Kunst*.

acted upon came together, the processor became the processed, the verb and the subject were one”¹⁰⁵.

È inoltre fondamentale sottolineare che un fattore che contribuì certamente all’affermazione di tali inclinazioni fu il progressivo rifiuto da parte degli artisti della galleria come istituzione, così come, più in generale, del mercato dell’arte e dell’*establishment* — alla cui rete, tuttavia, non si riuscì mai veramente a trovare un’alternativa concreta¹⁰⁶. Furono anni in cui si iniziò a percepire il bisogno di distaccarsi da un circuito commerciale spesso opprimente¹⁰⁷, ma per farlo, e per effettivamente tentare di invertire il corso della storia e il destino della società, gli artisti si dovettero confrontare sia con quella che Pluchart definì “une conscience douloureuse, malmenée, souffrante”, sia con un’arte che dovette abbracciare il proprio ruolo sovversivo e, al contempo, rinunciare ai vecchi valori morali ed estetici, “en dehors de toute fonction décorative [...] pour la transformer en un principe de vie”¹⁰⁸. Come aggiunse RoseLee Goldberg,

On a personal level, it was a time when each artist re-evaluated his or her own intentions for making art [...]. The art object came to be considered superfluous within this aesthetic [...]. Although economic necessities made this a short-lived dream, performance — in this context — became an extension of such an idea: although visible, it was intangible, it left no traces and it could not be bought and sold¹⁰⁹.

Fu quindi infine “attorno al 1960 [che] gli artisti si sentirono liberi di presentare se stessi in carne e ossa, esasperando il potere sciamanico della fisicità o

¹⁰⁵ Rispettivamente si veda, W. Sharp, *Body Works: A Pre-critical, Non-definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof*, in “Avalanche”, n. 1, autunno 1970, pp. 14-17, ora in A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist’s Body*, cit., pp. 231-233, qui p. 231; J. Chaluppecky, *Art and Sacrifice*, trad. en. di J. Mladejovsky, in “Flash Art International”, n. 80/81, febbraio-aprile 1978, pp. 33-35, qui p. 34; C. Nesmer, *Subject-Object: Body Art*, in “Arts”, vol. 46, n. 1, settembre-ottobre 1971, pp. 38-42, ora in A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist’s Body*, cit., pp. 233-235, qui p. 233.

¹⁰⁶ È utile specificare che tale urgenza fu particolarmente sentita nel contesto statunitense, più che in quello europeo. Citando la critica Lucy R. Lippard, “the various European cities are in the position that New York was in 1939. There is a gallery and museum structure, but it is so dull and irrelevant to new art that there’s a feeling that it can be bypassed [...]. Whereas in New York, the present gallery-money-power structure is so strong that it’s going to be very difficult to find a viable alternative to it”, in L.R. Lippard (a cura di), *Six Years*, cit., pp. vii-xxii, 5-9.

¹⁰⁷ Cfr. *Ibidem*.

¹⁰⁸ Cfr. F. Pluchart, *Notes sur l’art corporel*, cit., pp. 46-66.

¹⁰⁹ R.L. Goldberg, *Performance Art*, cit., p. 152.

usandola come via per rendere pubblico un disagio”¹¹⁰, dando avvio a quel *dilagare* di cui parlò Lea Vergine nel 1974¹¹¹. Il soggetto e il suo essere-al-mondo si imposero definitivamente sulla materialità dell’oggetto artistico, promuovendo un nuovo genere di concretezza costituita principalmente da “sensibilità, umori, inquietudini”¹¹². Chi lo fece in maniera particolarmente cruenta e dolorosa, chi per provocazione, chi per portare alla luce disagi collettivi e privati, chi ricorse ad azioni meticolose che ricordano piuttosto la pratica della meditazione; in ogni caso, la centralità del corpo come mezzo di espressione e azione divenne infine innegabile.

3. VERSO IL POSTUMANO

Parallelamente ai decenni caratterizzati dalla riscoperta della fisicità, dalla perlustrazione e riconquista del corpo, dalla riaffermazione del Sé, a partire dalla seconda metà del XX secolo l’individuo si trovò al contempo esposto a sempre maggiori contaminazioni, ibridazioni, mutazioni, invasioni, trasformazioni¹¹³. La carne e tutto ciò che si trova al di sotto dell’epidermide, fino al suo più microscopico componente, diventò territorio di conquista per i sempre più onnipresenti media, per la società dello spettacolo, per le nascenti branche della scienza — biotecnologia, eugenetica, embriologia, cibernetica, nanotecnologia — e ancora, per la rete, per l’inarrestabile rivoluzione tecnologica e informatica, per le sostanze psicotrope, per l’individuo stesso, per l’imprevedibilità dell’organico — malattie, virus, germi,

¹¹⁰ A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, cit., p. 195.

¹¹¹ Per approfondire ulteriormente l’uso del corpo nei decenni finora trattati, facendo riferimento alla scena artistica internazionale, fra i volumi già citati si vedano in particolare, R.L. Goldberg, *Performance Art*, cit.; A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist’s Body*, cit.; *La performance*, cat., cit.; L. Vergine, *Body art e storie simili*, cit. Per una raccolta di interviste, saggi e testi critici, L.R. Lippard (a cura di), *Six Years*, cit.; C. Mu, P. Martore (a cura di), *Performance art*, cit.

¹¹² Cfr. T. Macri, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan, 1997, pp. 12-14.

¹¹³ “*Mutanti*: individui che, avendo subito o cercato un cambiamento, presentano nuovi caratteri ereditari. *Piega*: drappeggiamento della stoffa, ma anche alterazione di un andamento piano, increspatura o ruga, ma anche propensione o riuscita. *Piaga*: passione dolorosa o esulcerazione dell’anima; morbosa afflizione, se riferito a persona; [...] lacerazione della pelle e dei tessuti connettivi. *Contaminazione*: incrocio artificiale o fusione di due generi, ma anche perturbazione dell’equilibrio igienico, alterazione patologica, corruzione, guasto, infezione, inquinamento, contagio, profanazione, ammorbamento...”, in L. Vergine, *L’eterodossia del cuore*, in F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Genova, Costa & Nolan, 1997, pp. 7-9, qui p. 7.

sporczia. Ne risultò che la seconda metà del secolo fu paradossalmente divisa fra una crescente fusione con l'alterità, sia tecnologica che animale, e la necessità di omologazione e di standardizzazione secondo i modelli promossi dalla realtà mediatica. Chirurgie plastiche, diete, fitness, integratori, ormoni, psicofarmaci, bisturi, divi dell'industria cinematografica e musicale fecero il loro ingresso nella quotidianità promuovendo specifici stili di vita e modelli da seguire, il tutto affiancato da protesi tecnologiche volte a migliorare la performatività dell'individuo, realtà virtuali, trapianti di organi umani e animali, pezzi di ricambio, molteplici alter ego digitali, dissoluzione in dati e pixel, clonazioni, tessuti bio-artificiali, radiazioni, AI, cellule staminali¹¹⁴:

Se la Body Art è stata una pratica di coinvolgimento personale, corporale, fisico, il corpo che emerge tra anni Ottanta e Novanta trascina ancora con sé la carne e il sangue, ma misto alle alterazioni prodotte da scorie nucleari, microtecnologie, Aids, ingegneria genetica, saturazione dei media, alienazioni sessuali, crescita demografica¹¹⁵.

Mentre nelle metropoli e megalopoli contemporanee, in un vortice di lingue, etnie, classi sociali, religioni, generi e orientamenti sessuali, dati e reti, prendono lentamente forma tutte quelle fobie scaturite dall'ansia rispetto alle possibili sembianze che in questo contesto mutevole, spesso virtuale, l'Altro — il diverso,

¹¹⁴ Cfr. F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti*, cit; Cfr. J. Deitch, *Post Human*, in *Post Human*, catalogo della mostra a cura di J. Deitch (Pully/Lausanne, FAE Musée d'Art Contemporain, 14 giugno - 13 settembre 1992; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 01 ottobre - 22 novembre 1992; Athens, Deste Foundation for Contemporary Art, 03 dicembre 1992 - 14 febbraio 1993; Hamburg, Deichtorhallen Hamburg, 12 marzo - 09 maggio 1993), Amsterdam, Idea Books, 1992, pp. 26-47.

¹¹⁵ F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti*, cit., p. 33.

l'estraneo, l'eccezione¹¹⁶ — potrebbe assumere, ciascun individuo iniziò paradossalmente a essere esso stesso promotore di contaminazioni indirizzate verso se stesso. “Ma l'io' si trova sempre rinchiuso in uno stretto spazio fra possibilità tecniche”¹¹⁷: volendo dare voce e forma a molteplici Io, in una continua reinvenzione della propria persona fisica e psichica per sopravvivere all'indeterminatezza del quotidiano, ci si metterà inevitabilmente in relazione con l'alterità, sia che essa derivi dall'ibridazione con i prodotti dei progressi tecnologici, sia che essa abbia origine a partire dai modelli promossi dalla spettacolarità della società postmoderna o dall'anticonformismo delle controculture giovanili. Non più riscoperta del corpo, dunque, bensì *conquista* di esso parallelamente alla conquista del Sé, distrutto e ricreato infinite volte “a seconda della moltitudine di identità che la mente produce”, concluderà Francesca Alfano Miglietti¹¹⁸ nel visionario *Identità mutanti* (1997), tanto che, aggiunge, “bisognerebbe avere la possibilità di non lasciarsi riconoscere, una Babele di volti cangianti, di esseri in continua metamorfosi”¹¹⁹.

Sul finire del millennio l'individuo si scoprì infine libero dal fardello del passato, della propria storia familiare e del codice genetico; si scoprì in grado di potersi

¹¹⁶ A tal proposito è interessante fare riferimento al pensiero di Jurij Lotman, secondo il quale la dinamica “proprio-altrui” consiste in un elemento imprescindibile perché una cultura possa evolversi e non morire nella propria staticità. Lo studioso individua nella dialogicità con l'alterità, nelle strutture bilinguistiche o bipolari, nella difficoltà della comprensione reciproca, nell'asimmetria e nel tema dell'esplosione, legato al “cataclisma sociale”, i presupposti per il rinnovamento culturale, il quale vede “la sua massima attualizzazione nelle lingue dell'arte”. Ne consegue dunque il ruolo fondamentale della presenza dell'alterità, poiché solo in tale maniera diviene possibile la ridefinizione dei confini culturali e del singolo, avviando un fruttuoso rinnovamento originato dallo scontro e dal confronto tra ciò che è considerato “norma” e, viceversa, “eccezione”. Cfr. S. Burini, *Grisha Bruskin. Lessico fondamentale*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019, pp. 18-21, 163-167, 170-177; S. Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in J.M. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, trad. it. di S. Burini e A. Niero, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 131-159; J.M. Lotman, *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, a cura di S. Burini, in “E/C”, 10 luglio 2008, <http://www.ec-aiss.it/archivio/tematico/conflitti/conflitti.php> [ultimo accesso 02 marzo 2021].

¹¹⁷ J. Nancy, *L'intruso* (2000), a cura di V. Piazza, Napoli, Cronopio, 2006, p. 14.

¹¹⁸ Francesca Alfano Miglietti, anche conosciuta come FAM, è una critica, curatrice e, come viene definita nella biografia del libro *Identità mutanti* (1997), “teorico di mutazioni legate ai linguaggi visivi contemporanei”. Attraverso saggi, articoli, convegni e mostre ha principalmente approfondito tematiche legate al postumano, alle contaminazioni contemporanee del corpo e al ritorno dell'ibrido e del mostruoso nelle ricerche artistiche sviluppatesi tra il XX e il XXI secolo. Ha inoltre ideato e diretto le riviste Intervallo/Incidenti, VIRUS Mutations — articoli ora raccolti in *VIRUS art. Viste e Interviste dalla rivista Virus Mutations*, a cura di F. Alfano Miglietti (FAM), Milano, Skira, 2003 — e RE-VOIR.

¹¹⁹ F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti*, cit., p. 161.

reinventare, riprogrammare, assumere svariate sembianze, storie e personalità senza che gli venga posto alcun limite, di potere controllare tanto la vita quanto la morte¹²⁰. “There is a growing sense that we should take control over our bodies and our social circumstances rather than just accepting what we inherited. [...] it is normal to reinvent oneself”¹²¹, queste sono le righe di apertura del saggio introduttivo al catalogo della mostra *Post Human*¹²² (1992). Tuttavia, continua il curatore Jeffrey Deitch, verrà pagato il prezzo di questa enorme libertà attraverso la propria “disintegrazione”:

The modern era might be characterized as a period of the discovery of self. Our current post-modern era can be characterized as a transitional period of the disintegration of self. Perhaps the coming ‘post-human’ period will be characterized by the reconstruction of self¹²³.

L’incertezza, il conflitto, la crisi, la transitorietà, la confusione, il caos degli eventi, “una realtà infinitamente plastica, capace di riconfigurarsi come e quando vuole” similmente alle “infinite opzioni di un documento digitale”¹²⁴ sono l’eredità della postmodernità, oramai non più eccezioni rispetto allo stato normale delle cose, da eliminare per potere preservare l’ordine interno alla società, bensì esse stesse la normalità¹²⁵.

Nei decenni precedenti¹²⁶, nonostante l’incessante corsa verso il futuro fosse fondata sull’ossessione per il progresso e la velocità nell’ottenerlo — “*plus modernes que la modernité elle-même*” — era tuttavia ancora possibile riscontrare un ordine,

¹²⁰ Cfr. J. Deitch, *Post Human*, cit.

¹²¹ Ivi, p. 27.

¹²² Jeffrey Deitch fu il primo a portare al centro del dibattito artistico il postumano, contribuendo in tal senso alla diffusione di questo concetto interdisciplinare. Cfr. R. Terrosi, *La filosofia del postumano*, Genova, Costa & Nolan, 1997, p. 98. La mostra *Post Human*, così come la sua importanza per i decenni a venire, è stata inizialmente affrontata nella lezione dell’8 aprile 2020 del corso di “Storia Comparata dell’Arte Contemporanea” (cfr. nota n. 57).

¹²³ J. Deitch, *Post Human*, cit., p. 33.

¹²⁴ M. Fisher, *Realismo capitalista* (2009), trad. it. di V. Mattioli, Roma, NERO, 2018, p. 110.

¹²⁵ Se così non fosse “[...] la crisi diventerebbe quotidianità, l’anormalità una norma, la malattia uno stato cronico”. Cfr. Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità* (2000), trad. it. di V. Verdiani, Milano, Bruno Mondadori, 2002, pp. 129-130.

¹²⁶ Per approfondire il moderno e il postmoderno, si veda la voce dell’enciclopedia online Treccani: “Moderno e postmoderno” https://www.treccani.it/enciclopedia/moderno-e-postmoderno_%28Enciclopedia-del-Novecento%29/ [ultimo accesso 01 marzo 2021].

dato dalla progressione vettoriale degli eventi — esisteva infatti sempre un *avanti* e un *dietro*; viceversa, “[q]uello postmoderno è un mondo pieno di movimento, ma di un movimento disordinato, dove un cambiamento di posto non è diverso da un altro, [...] e sia lo spazio sia il tempo non sono più sistemi ordinati e internamente differenziati”¹²⁷. Dato questo contesto appare chiaro, dunque, che per l’uomo di fine Novecento il problema dell’assunzione di un’identità non risiede tanto nel riuscire a crearla, bensì nel poterla “mantenere il più a lungo possibile”, il tutto sommato “all’instabilità del proprio posto nel mondo e alla mancanza di punti di riferimento affidabili, capaci di conferire una relativa stabilità e sicurezza al tentativo di autodefinizione”¹²⁸. Ciononostante è interessante constatare il fatto che l’instabilità non sia più vista come un “fastidio momentaneo” che in un futuro non troppo lontano infine scomparirà, è piuttosto un elemento con il quale l’uomo è ormai rassegnato a convivere¹²⁹:

Le immagini del mondo postmoderno dipinte con i colori delle odierne esperienze non trasmettono più quell’impressione di solidità e durevolezza che spirava nelle strutture moderne. Oggi aleggia sul mondo lo spirito di un’incertezza di nuovo tipo, motivata [...] dalla perplessità circa la forma futura del mondo, circa l’idea che si avrà domani di una vita ragionevole e dei criteri che dopodomani valuteranno la giustezza delle decisioni vitali¹³⁰.

Nel momento in cui si scosta la patina dalla spettacolarità che dà forma a un’esistenza “levigata” e artificiale, dove in assenza di alterità e negatività solo il consumo, il piacere, un presente senza né storia né futuro e una soggettività autoerotica contano¹³¹, emerge una realtà apocalittica e incerta; per certi versi ricorda quella che fa da sfondo alle vicende di *Inverso Mundus* (2015) del gruppo AES+F¹³², dove dei personaggi dalle sembianze ancora umane si muovono in una città spettrale popolata da fumi tossici, scorie, radiazioni, virus, rifiuti, ibridi alati, in un totale

¹²⁷ Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, cit., pp. 106-108.

¹²⁸ Ivi, p. 153.

¹²⁹ Cfr. Ivi, p. 26.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Cfr. B. Han, *La salvezza del bello*, cit., pp. 9-33.

¹³² AES+F, *Inverso Mundus*, 2015. Si veda, https://aesf.art/projects/inverso_mundus/ [ultimo accesso 01 marzo 2021]. Esempio liberamente tratto dal corso di “Storia Comparata dell’Arte Contemporanea” (cfr. nota n. 57), lezione del 21 aprile 2020.

sconvolgimento dei ruoli sociali. D'altronde fu sempre in questo contesto che in anticipo sui tempi, già a partire da fine anni cinquanta, presero forma le narrazioni avveniristiche di William S. Burroughs, William Gibson, James G. Ballard e David Cronenberg — per citarne alcuni — fatte di corpi e menti invasi da tecnologia, dal metallo delle macchine, dai media, sostanze psicoattive o malattie, ritmi elettronici underground, ai quali non resta che scegliere fra il rinascere in una “nuova carne” per sopravvivere e adattarsi a tali inattesi “mondi possibili” oppure il ribellarsi all'irruzione dell'inorganico¹³³.

Abbandonando le fantasie *sci-fi* e *cyber-punk*, è il filosofo francese Jean-Luc Nancy uno dei portavoce dello smarrimento provato dall'individuo di fine millennio, il quale, più ri-crea se stesso, più si scopre estraneo ed estraniato. Sopravvissuto a un trapianto di cuore, scrisse:

Meno di vent'anni prima non si facevano trapianti e soprattutto non si ricorreva alla ciclosporina, che protegge dal rigetto [...]. Una contingenza personale si incrocia così con una contingenza della storia delle tecniche. Prima, sarei morto, dopo, sarei sopravvissuto in un altro modo. [...] mi scopro in questa circostanza più doppio o molteplice che mai. [...] Improvvisamente la mia sopravvivenza viene iscritta in un complicato processo intessuto di estranei e di estraneità¹³⁴.

Nancy, e tanti altri con lui, si scoprono estranei sia alla vita che alla morte, estranei alle invasioni che hanno luogo al di sotto dell'epidermide quanto al loro stesso corpo, estranei alla malattia e al contempo all'identità immunitaria, organico e inorganico fusi in uno stesso luogo: “L'intruso è in me e io divento estraneo a me stesso. [...] Divento come un androide della fantascienza o piuttosto come un morto-vivente [...]. Noi, io e tutti i miei simili sempre più numerosi, siamo in effetti agli inizi di una mutazione”¹³⁵.

Il *fil rouge* è nuovamente il corpo, l'elemento attorno al quale ruotano i molteplici sconvolgimenti di questa nuova era, attraverso il quale prendono forma mostrandosi al mondo. Per usare ancora una volta le parole di Francesca Alfano Miglietti,

¹³³ Cfr. F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti*, cit., pp. 17-23, 119-125.

¹³⁴ J. Nancy, *L'intruso*, cit., pp. 13-18.

¹³⁵ Ivi, pp. 25-35.

In questo scenario il corpo sembra essere diventato uno dei luoghi più importanti della mutazione in atto, un corpo mutato fino alla perdita della memoria di un archetipo, sia scientifico che antropologico-culturale, un corpo come campo di battaglia ideale tra natura e cultura, un corpo ibrido, la carne mutante, organi interfacciati, con microchip, display, tecnologie hardware... un corpo che presenta sempre più analogie con il corpo-sociale in cui si sviluppa e muta¹³⁶.

Alle soglie del XXI secolo, scrive Roberto Marchesini¹³⁷ in *Post-Human* (2002), il corpo diventa paesaggio accessibile agli occhi (“somato-landscape”), si fonde con l’alterità asettica e metallica delle macchine e dei dispositivi tecnologici (“tecnosfera” e “infosfera”), si smaterializza e popola i nuovi spazi virtuali (“cyberspazio”), si scopre in grado di dare la vita andando oltre i classici processi evolutivi e riproduttivi (“biofabbrica”) e insegue l’immortalità, bandendo la vecchiaia (“life extension”)¹³⁸.

Grazie alle nuove tecniche di esplorazione sempre più microscopiche e meno invasive lo strato epidermico cessa di essere il confine fra ciò che è interno ed esterno e il corpo, insieme ai suoi organi, ai suoi tessuti, arterie, liquidi e cellule, diviene paesaggio visitabile e abitabile — “corpo come immensa metropoli abitata da realtà tecnologiche”¹³⁹ —, estensione del mondo circostante ed estendibile per mezzo di protesi:

[...] il paesaggio corporeo diventa accessibile ai nostri occhi come un pianeta vivo che sussulta in vertiginose onde peristaltiche, in violente contrazioni miocloniche, in tempeste di flussi secretori, in una catena di reazioni organiche che ricordano i terremoti e gli uragani¹⁴⁰.

¹³⁶ F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti*, cit., p. 12.

¹³⁷ Roberto Marchesini (Bologna, 1959), etologo, filosofo e zooantropologo, è uno dei principali esponenti dello studio della relazione uomo-animale e uomo-tecnologia secondo una prospettiva non antropocentrica, diventando uno dei primi studiosi a teorizzare la filosofia postumana in Italia. È direttore dal 1997 della Scuola di interazione uomo-animale (Siu) e dal 2002 del Centro Studi Filosofia Postumanista (<http://www.filosofiapostumanista.it>), oltre che della rivista italiana di antispecismo *Animal Studies*.

¹³⁸ Cfr. R. Marchesini, *Post-Human*, cit. In particolare, si faccia riferimento ai seguenti capitoli (riportati secondo l’ordine dell’indice): *Somato-Landscape*, *Tecnosfera*, *Cyberspazio*, *Biofabbriche e Diventare immortali*.

¹³⁹ Ivi, p. 211.

¹⁴⁰ Ivi, p. 205.

Si compone di elementi mobili, sostituibili, manipolabili, potenziabili, perfino vendibili, dagli arti fino agli organi interni; una “biofabbrica” in grado di dare origine a bio-oggetti “che, evidentemente, sono in vita”¹⁴¹ — trapianti, fecondazioni assistite, clonazioni, cellule staminali in grado di generare qualsiasi tipo di tessuto. Al contempo, si scopre ospite dell’imprevedibilità dell’organico. Se “[l]ungo tutta la tradizione occidentale riscontriamo l’associazione tra corpo e malattia, tra carne e corrotibilità, tra natura e infezione”, l’apice fu raggiunto nel Novecento, secolo gravemente colpito dal dilagare di pandemie e malattie infettive, come AIDS, cancro, tumori, BSE, SARS: “l’emergenza della patologia diviene manifestazione di un peccato di *hybris* che ha nella carne il suo teatro”¹⁴², non resta dunque che ristabilire il controllo sui propri corpi affidandosi all’asetticità del metallo o all’immaterialità delle molteplici realtà virtuali possibili¹⁴³ per tornare a dimenticarsi di quanto l’esistenza umana possa essere transitoria e incerta. A partire dagli anni settanta — processo che crebbe vertiginosamente due decenni più tardi — la macchina si sviluppa su misura del corpo, si fonde con l’epidermide, diviene un prolungamento degli arti, fino a che essa stessa, come scrive Marchesini, “si fa corpo” rendendo l’uomo “una sorta di cyborg inconsapevole”¹⁴⁴ — e lo fa pervasivamente, “attaccandosi alla pelle, rispondendo al tocco delle dita su una tastiera: il personal computer, il Sony walkman, il telefono portatile, le lenti a contatto morbide”¹⁴⁵, oppure diventando estensione della mente, dell’identità e della persona attraverso il virtuale, la “nuova finestra sul mondo”¹⁴⁶.

¹⁴¹ Ivi, pp. 404-409.

¹⁴² Ivi, pp. 215-216.

¹⁴³ Interessante, per contestualizzare il generale entusiasmo di quegli anni rispetto al futuro, è la parentesi proposta da Marchesini in riferimento all’etimologia di “virtuale”. Sebbene serva a indicare una qualsiasi “cosa o attività frutto di un’elaborazione informatica che pur seguendo modelli realistici non riproduce però una situazione reale” (<https://www.treccani.it/vocabolario/virtuale/> [ultimo accesso 04 marzo 2021]), *virtuale* ha origine dal latino *virtus*, ovvero “potenzialità non attualizzata, che lo rende dialogico e speculare non tanto rispetto a termini come reale o concreto, ma a significati diacronici e riferiti alle capacità intrinseche, quali attuale e possibile”. Cfr. R. Marchesini, *Post-human*, cit., p. 380.

¹⁴⁴ Ivi, p. 261.

¹⁴⁵ B. Sterling (a cura di), *Mirrorshades. L’antologia della fantascienza cyberpunk* (1986), a cura di D. Brolli, A. Caronia, Milano, Bompiani, 1994, citato da R. Marchesini, *Post-Human*, cit., p. 264.

¹⁴⁶ R. Marchesini, *Post-Human*, cit., p. 394.

Anche in ambito artistico divenne ben presto evidente tale radicale slittamento nella percezione e nell'esplorazione della corporeità. Come si è visto, negli anni sessanta e settanta parecchie ricerche sfociarono infine nella violenza perpetrata verso la propria persona; ciononostante, fino ad allora ci si era comunque relazionati con un corpo ancora dotato di un'identità e pressoché incontaminato, poiché composto di sola carne, sangue e fluidi. Il corpo degli anni settanta iniziò sì a farsi mostruoso, ma rimanendo fondamentalmente se stesso. Ora il corpo è invaso, si concede alle contaminazioni e all'alterità tecnologica e animale, mutato tanto internamente quanto esternamente, e ostenta la propria natura ibrida.

Mona Hatoum e Stelarc¹⁴⁷ permisero al pubblico di essere risucchiato in un viaggio alla scoperta dei luoghi più remoti del corpo, la prima proiettando al di sotto dei piedi dei visitatori l'immersione in cavità rosee e pulsanti e amplificando suoni quali il respiro, il battito cardiaco e il pulsare del sangue (*Corps étranger*, 1994), il secondo trasformando il proprio stomaco in un'opera d'arte, facendolo percorrere da una micro-scultura mobile appositamente realizzata e in grado di filmarlo (*Stomach Sculpture*, 1993) — “The body is experienced as hollow with no meaningful distinctions between public, private and physiological spaces”, dichiarò a tal proposito¹⁴⁸. Se intorno agli anni sessanta la critica statunitense Judy R. Lippard abbozzò l'idea dell'avvento dell'obsolescenza dell'oggetto nel fare artistico¹⁴⁹, Stelarc si spinse oltre dichiarando l'obsolescenza della carne e il suo essere “biologicamente inadeguata” se messa a confronto con l'efficienza e la durata delle macchine. Ricercò quindi sempre più la fusione con la tecnologia per potere andare oltre i limiti che la semplice evoluzione biologica impone al corpo¹⁵⁰: potenziò i propri arti con delle protesi robotiche (*Third Hand*, 1976-1980) fino a essere

¹⁴⁷ Artisti e opere di questa sezione parzialmente tratti dalle lezioni del corso di “Storia Comparata dell'Arte Contemporanea” (cfr. nota n. 57).

¹⁴⁸ Cfr. <http://stelarc.org/?catID=20349> [ultimo accesso 06 marzo 2021].

¹⁴⁹ Cfr. J.R. Lippard, J. Chandler, *The Dematerialization of Art*, cit.

¹⁵⁰ Cfr. Stelarc, *Earlier Statements*, <http://stelarc.org/?catID=20317> [ultimo accesso 26 febbraio 2021]. Si veda anche, Stelarc, Miss M, *An Interview with Stelarc*, 1995, in “Institute for New Culture Technologies”, <http://www.t0.or.at/stelarc/interview01.htm> [ultimo accesso 06 marzo 2021]; F. Alfano Miglietti (FAM), A. Caronia, *Stelarc*, in “Virus”, n. 7, marzo 1996, ora in *VIRUS art. Viste e Interviste dalla rivista Virus Mutations*, F. Alfano Miglietti (FAM) (a cura di), Ginevra-Milano, Skira, 2003, pp. 80-87.

totalmente inglobato dalle sue stesse creazioni, rendendo confuso il confine fra chi controlli cosa (*Exoskeleton*, 1997; *Muscle Machine*, 2003). Tornano alla mente anche le performance deliranti del gruppo catalano La Fura dels Baus (1979-89) che si svolgevano in mezzo al pubblico, obbligato a diventarne parte, in un susseguirsi caotico e violento di azioni, musica e collisioni fra corpi organici e non — questa la loro via per raggiungere l’ibridazione, avvicinandosi pericolosamente alla psicologia dei protagonisti di *Crash* (1973), in una celebrazione dell’“estetica del disastro” dove “[l]a negatività del disastro, della morte, è un momento del bello”¹⁵¹. Anticiperanno inoltre i lavori degli anni novanta di Marcel.lí Antúnez Roca (*Epizoo*, 1994; *Afasia*, 1998; *Requiem*, 1999), quando il performer si trovò anch’esso intrappolato all’interno di esoscheletri interattivi. Soffermandosi sui titoli scelti per le tre performance, è interessante notare come con Marcel.lí la propagazione della tecnologia e delle macchine venga associata a malattie infettive e, nel caso dell’ultimo capitolo della trilogia, alla morte. In realtà già Jana Sterbak, molti anni prima, diede forma a una serie di vestiti-gabbia aseptici e inospitali, spesso elettrostatici (*Je veux que tu éprouves ce que je ressens... (La robe)*, 1984-85; *Télécommande*, 1989; *Sisyphé*, 1991), che ricordano macchine celibi e danno l’impressione che sia il metallo stesso a indossare il corpo, piuttosto che il contrario. Il corpo, che inizialmente appare potenziato dalla fantasia tecnologica che lo circonda, si riscopre al contrario isolato tanto dall’ambiente esterno quanto da se stesso, ma è come se “[l]a carne a lungo manipolata da Jana [abbia] oramai seguito il suo corso di invecchiamento, è solo memoria”¹⁵². Infine, la principale esponente di un’identità “mobile” di fine millennio — così è definita in *Identità mutanti* (1997) — è senza dubbio la francese ORLAN, a sua volta fermamente convinta dell’obsolescenza del corpo e della sua inadeguatezza rispetto al presente nel quale è immerso¹⁵³. Tra i punti del manifesto de *L’Art Charnel* (1992) scrisse: “L’Art Charnel est un travail d’autoportrait au sens classique, mais avec des moyens

¹⁵¹ Cfr. B. Han, *La salvezza del bello*, cit., pp. 52-58.

¹⁵² Cfr. T. Macrì, *Il corpo postorganico*, cit., pp. 98-113.

¹⁵³ Cfr. Francesca Alfano Miglietti (FAM), *ORLAN*, in “Virus”, n. 6, ottobre 1995, ora in, *VIRUS art*, cit., pp. 32-41. È possibile trovare l’intervista anche al seguente link: <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/933692063> [ultimo accesso 09 febbraio 2022].

technologiques qui sont ceux de son temps. [...] Le corps devient un ‘ready-made modifié’ car il n’est plus ce ready-made idéal qu’il suffit de signer”¹⁵⁴. Il corpo resta un materiale da plasmare e il focus delle opere è il processo e non il risultato finale; l’atelier si trasferisce nelle sale operatorie, sul palcoscenico dell’*operating theatre*, dove non si ricerca tanto il dolore in quanto via catartica, bensì il bisturi, l’analgésico e la morfina — “[V]ive la morphine! À bas la douleur!”¹⁵⁵ — sfruttando i progressi scientifici in ambito chirurgico per dare infine un volto alle mille identità che l’individuo vorrebbe potere ospitare sulla propria pelle, andando in controtendenza rispetto ai limitanti ideali di bellezza generalmente promossi dai media.

In questo senso è esemplare la mostra del 1992 curata da Jeffrey Deitch che in due anni toccò cinque musei, da Amburgo a Gerusalemme. Dal titolo *Post Human*, riunì più di trenta artisti internazionali¹⁵⁶ che attraverso molteplici lavori si andavano a inserire nel dibattito intorno al futuro che avrebbe atteso l’umanità al volgere del millennio, tra innovazioni tecnologiche e cibernetiche, la crescente influenza dei media nella vita quotidiana, rinnovate questioni etiche e morali e modifiche nei modelli di interazione sociale. In una carrellata di fotografie che documentano le metamorfosi di personaggi dello spettacolo e non — tra i quali si possono riconoscere Jane Fonda, Madonna, Cher, Michael Jackson — e immagini dai colori sgargianti che rendono difficile la distinzione fra realtà e finzione, nel catalogo compaiono affermazioni quali: “Within the next thirty years the fear that we may not be able to distinguish real humans from replicants will no longer be just science fiction”; “Our new technological and sociological environment is gradually shaping a new concept of self, a new construction of what it means to be a human being”; o ancora, “With the embrace of artificiality, realism as we used to know it may no longer be possible”¹⁵⁷. Ciononostante, la mostra è tutt’altro che un’immersione in un

¹⁵⁴ ORLAN, *Carnal Art / L’Art Charnel*, <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> [ultimo accesso 06 marzo 2021].

¹⁵⁵ Ibidem.

¹⁵⁶ Artisti in mostra: D. Adams, J. Antoni, J.M. Armleder, S. Balkenhol, M. Barney, A. Bickerton, T. Chiezo, Clegg & Guttmann, W. Delvoye, S. Etkin, Fischli & Weiss, S. Fleury, R. Gober, F. Gonzalez-Torres, D. Hirst, M. Honert, M. Kelley, K. Kilimnik, M. Kippenberger, J. Koons, G. Lappas, A. Lemieux, C. Marclay, P. McCarthy, Y. Morimura, K. Nakahara, C. Noland, D. Oates, Pruitt & Early, C. Ray, T. Ruff, C. Sherman, K. Smith, P. Stadtbäumer, M. Vaisman, J. Wall.

¹⁵⁷ J. Deitch, *Post Human*, cit., pp.16-17, 22-23, 56-57.

universo fantascientifico popolato da androidi, cyborg, realtà virtuali e altri personaggi ormai distanti anni luce dall'averne sembianze umane — fatto che probabilmente spiega il disappunto che emerge da alcune recensioni di quegli stessi anni che la descrissero come “an acritical pastiche of works”, “spooky, sci-fi theme”, “circus-like atmosphere”¹⁵⁸. Le sale ospitavano infatti lavori composti da elementi inquietantemente associabili alla vita di tutti i giorni che sembrerebbero mostrare i risvolti che tali mutazioni comportano in particolar modo per l’*Io* dell’individuo, il quale non ha altro modo per mostrarsi al mondo se non attraverso la contaminazione della fisicità del corpo: membra apparentemente esplose, corpi ricomposti, corpi trasformati in manichini inanimati, escrementi e vizi umani presentati senza pudore, fotografie che documentano come avviene la costruzione delle identità fondendo presente, passato e futuro, corpi assenti con dei soli oggetti a ricordarne il passaggio¹⁵⁹. Come afferma il curatore:

This emerging and technological trends that are redefining our concepts of the self and social behavior have begun to exert tremendous influence on artists. There is an enormous new artistic interest in the body and in the presentation of the self. [...] This new interest in the figure is, however, [...] conceptual rather than formal. [...] Much of the new figurative art is reactive to and descriptive of the ‘real’ world, but it cannot be in fact called realistic in the conventional sense. That is because so much of the ‘real’ world that they are reacting to has in fact become artificial¹⁶⁰.

Dall’entusiasmo nella riscoperta della corporeità di fine anni sessanta, affascinati dalle potenzialità tanto quanto dai suoi limiti, al progressivo diffondersi — soprattutto al di fuori dell’ambito artistico — di una generale delusione rispetto a tale involucro che è il corpo, in quanto organico e, proprio per questo, obsoleto, limitato e

¹⁵⁸ Cfr. E. Janus, *Post Human. FAE Musée d’Art Contemporain*, in “Artforum”, vol. 31, n. 3, novembre 1992, <https://www.artforum.com/print/reviews/199209/post-human-57436> [ultimo accesso 07 marzo 2021]; R. Rosenblum, *Popisms. Post Human*, in “Artforum”, ottobre 2004, <https://www.artforum.com/print/200408/post-human-7615> [ultimo accesso 07 marzo 2021].

¹⁵⁹ Per le fotografie che documentano la disposizione delle opere della mostra presso le sale del Castello di Rivoli e della DESTE Foundation for Contemporary Art visitare rispettivamente i seguenti siti: <https://flash--art.it/article/jeffrey-deitch/> e <https://deste.gr/exhibition/post-human/> [ultimo accesso 07 marzo 2021].

¹⁶⁰ J. Deitch, *Post Human*, cit., p. 42.

limitante, effimero, incapace di modificarsi in autonomia secondo le identità prodotte dalla mente, nell’attesa di “un postorganico che non verrà”¹⁶¹.

Al contempo, si apre la stagione del postumano¹⁶² che invita piuttosto ad abbandonare i principi umanistici e antropocentrici, ormai incapaci di interpretare correttamente la condizione dell’uomo alla luce degli sviluppi della postmodernità e delle contaminazioni che essi comportano. Il postumano chiede che ci si lasci immergere nell’alterità, sia essa macchinica o biologica, così che fissità, armonia, dualismo, integrità, la visione dell’uomo come misura di tutte le cose possano infine cadere per lasciare spazio alla contaminazione con il non-umano, in una necessaria coniugazione fra mondi diversi¹⁶³. Torna nuovamente in aiuto Marchesini, che tira le fila della propria ricerca con queste parole:

Il pensiero postumanistico inventa un nuovo modo di celebrare il corpo, trasformandolo da interprete a contenitore, ossia ‘esplorendolo’ nella tela che racchiude l’ampio quadro dei rapporti tra il Sé e il mondo. La stretta identità tra il corpo biologico e il Sé decade non tanto perché il Sé trascende oltre la pellicola liminale del corpo, quanto piuttosto perché il copro-‘teatro’ accoglie l’alterità ed è agito dal complesso relazionale che si viene a costruire fra il Sé e il mondo¹⁶⁴.

In un recente articolo (2020) aggiungerà inoltre che “[s]baglieremmo, tuttavia, a pensare che siano le conquiste informatiche e biotecnologiche a rendere l’essere umano un’entità ibrida: queste saranno solo la cartina di tornasole capace di mostrare

¹⁶¹ R. Marchesini, *Post-Human*, cit., p. 226.

¹⁶² Nel momento in cui si voglia approfondire il concetto di postumano ci si dovrà inevitabilmente confrontare con una letteratura parecchio confusa, soprattutto nel caso si consultino edizioni risalenti agli anni novanta/inizio duemila. Ormai a distanza di vent’anni, sembrerebbe opportuno dare avvio alla propria ricerca a partire dalla distinzione inizialmente proposta da Marchesini (2002) che distingue fra tre principali filoni di pensiero — evitando quindi di fare ricadere qualsiasi innovazione tecnologia-corpo all’interno della macrocategoria del postumano: i *transumanisti* vorrebbero smontare e riprogrammare il corpo attraverso la biotecnologia e l’informatica per arrivare a bandire tutte quelle limitazioni biologiche dalle quali è afflitto, soprattutto la sua condizione mortale, superando così l’evoluzione darwinianamente intesa; gli *iperumanisti* lo vorrebbero invece rafforzare a livello sensoriale e operativo — “riprogettare il corpo significa liberarlo da alcuni vincoli dell’organico: la morbidezza, l’umidità, la pesantezza” —, oltre a renderlo maggiormente controllabile per mezzo della tecnologia; i *postumanisti* mirano piuttosto a rimuovere qualsiasi pretesa di possesso tanto su di esso quanto sulla realtà circostante poiché ciò che conta è la sua libera immersione nel mondo, l’accoglienza dell’alterità; Ivi, pp. 228-230, 527-529. Si veda anche, R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit. Si può fare inoltre riferimento anche a, L. Caffo, *Fragile umanità. Il postumano contemporaneo*, Torino, Einaudi, 2017;

¹⁶³ Cfr. R. Marchesini, *Post-Human*, cit., pp. 512-520; Cfr. R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit.; R. Terrosi, *La filosofia del postumano*, cit.

¹⁶⁴ R. Marchesini, *Post-Human*, cit., p. 524.

in modo evidente come l'umano abbia sempre costruito cultura attraverso la contaminazione"¹⁶⁵.

La *hybris* greca¹⁶⁶, la violazione della misura del giusto, cessa così di essere additata come gravissima insolenza nei confronti degli dei e dell'ordine cosmico da essi stabilito, anzi, la condizione postumana sprona l'umanità ad accoglierla, in quanto ciò significa accogliere la complessità del mondo e le possibilità del divenire¹⁶⁷. Eccesso la norma significa dunque entrare in relazione anche con il prodigioso, il meraviglioso, il soprannaturale: il *monstrum*¹⁶⁸. Il presente si popola di ibridi, chimere, mostri antropomorfi e grotteschi, freaks, mutanti, cyborg. Da un lato si diffonde una generale ossessione nel volersi uniformare a determinati canoni estetici, dall'altro il corpo si apre all'alterità — *freaks out* — facendo crollare infine anche il presupposto dell'incompletezza biologica dell'uomo, colui che secondo i miti classici fu salvato da tecnica e cultura¹⁶⁹: “La carenza non viene più letta come incompletezza, ma come bisogno dell'alterità”¹⁷⁰.

Il postumano non può che trovare terreno fertile nell'arte, dando origine alla “Babele di volti cangianti”, alle “illusioni di realtà”, ai “corp[i] della con-fusione” dei quali parla Francesca Alfano Miglietti¹⁷¹; Marchesini e Karin Andersen scrivono

¹⁶⁵ R. Marchesini, K. Andersen, *Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo*, in “Venezia Arti”, vol. 29, dicembre 2020, pp. 151-168, qui p. 162, <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/venezia-arti/2020/1/art-10.14277-VA-2385-2720-2020-01-009.pdf> [ultimo accesso 12 marzo 2021].

¹⁶⁶ Secondo Platone la *hybris* (it. “tracotanza”) si manifesta ogniquale volta “si supera la misura del giusto”, dove il “giusto” corrisponde all'ordine e all'armonia del cosmo, alla “misura” stabilita dagli dei ellenici. Di conseguenza, nel momento in cui dovesse verificarsi un qualsiasi genere di mutamento rispetto a tale “misura”, esso deve essere visto come pericoloso poiché andrebbe a modificare l'ordine naturale delle cose. Marchesini critica tuttavia questa visione in quanto “ordine e armonia rivelano il profondo bisogno di porre un argine al divenire [...]. L'ordine celebrato da Platone non è altro che una proiezione dell'uomo sul mondo, la pretesa di essere a casa nell'universo ovvero di addomesticare l'universo affinché diventi uno spazio antropico”. Cfr. R. Marchesini, *Post-Human*, pp. 199-201. Riguardo all'*hybris* si veda anche, S. Burini, *Immaginario: ibridi/proprio/altrui*, in *Grisha Bruskin*, cit., pp. 155-195, qui 170-195.

¹⁶⁷ Cfr. R. Marchesini, *Post-Human*, cit., pp. 199-206.

¹⁶⁸ “Mostro”, dal greco “segno divino” e dal latino “prodigio” — poi “essere soprannaturale” — ricollegabile etimologicamente anche ad “ammonire” (*monere*) e a “mostrare, indicare la via da seguire” (*monstrare*). Dal significare un avvertimento divino che non può che mostrarsi sotto le sembianze di un qualcosa di soprannaturale, arriverà infine a indicare colui che si scosta dalle leggi della natura, e quindi dalla norma, affascinando e terrorizzando al contempo. Cfr. L. Fortunati, *Mostro*, https://www.treccani.it/enciclopedia/mostro_%28Universo-del-Corpo%29/ [ultimo accesso 10 marzo 2021]. Si veda anche, J. Clair, *Hybris*, cit., pp. 11-19.

¹⁶⁹ Cfr. R. Marchesini, *Post-Human*, cit.

¹⁷⁰ Ivi, pp. 183-184.

¹⁷¹ F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti*, cit., pp. 157-161.

dell'“estasi del corpo ospitale che si lascia infettare per assumere nuove sembianze”¹⁷²; Deitch auspica una ridefinizione dell'esistenza umana, e non solo dell'arte, da parte degli artisti, per arrivare infine alla nascita di coloro che Lea Vergine definisce “cassandre di catastrofi e stragi imminenti”, “portatori di disagio” e di “favole trucidate”, “creature [...] allogene”¹⁷³: sono i contemporanei che riescono a guardare negli occhi il proprio tempo senza restarne abbagliati — dialogano piuttosto con le sue ombre — e che, scomponendo e modellando gli ultimi decenni del secolo, arrivano a confrontarsi in maniera inedita con la storia¹⁷⁴. “Avec eux et depuis eux, l'art est en même temps mental et biologique, corps, âme, urine et sang mêlés dans l'acte unique de vivre”¹⁷⁵.

¹⁷² R. Marchesini, K. Andersen, *Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo*, cit., p. 159.

¹⁷³ J. Deitch, *Post Human*, cit., p. 47; L. Vergine, *Corpo diffuso e corpo mistico*, in *Body art e storie simili*, cit., pp. 269-288.

¹⁷⁴ Cfr. G. Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, cit.

¹⁷⁵ F. Pluchart, *Notes sur l'art corporel*, cit., p. 51.

CAPITOLO II

ALTERITÀ

Di corpi sconosciuti, mostruosi, perturbanti

1. CORPO, ALTRO

Il mostruoso risulta ambiguo per definizione. Se facendo riferimento al termine greco *téras* esso è associabile a un segno divino indirizzato agli umani perché il futuro possa essere letto, il latino *monstrum* indica sia tale messaggio prodigioso che è al contempo monito e direzione da seguire, sia un qualcosa di soprannaturale: il *monere* e il *monstrare* delle divinità non possono che assumere sembianze ultraterrene, al cospetto delle quali si proverà un misto fra meraviglia e terrore, seduzione e repulsione. Con il passare dei secoli sarà il carattere sovranaturale l'aspetto sul quale si concentrerà principalmente il significato del mostruoso, indicando ora il diverso, l'eccezionale e l'eccezione, ciò che sfugge a qualsiasi norma, pur continuando a restare in bilico fra l'accezione positiva che rimanda a qualcosa o qualcuno di portentoso e quella negativa legata al contrario alla deformità e alla bruttezza, a loro volta ritenute possibili portatrici di malvagità¹⁷⁶. Il mostro cessa così di essere esclusivamente prezioso messaggero di un sapere in grado di unire aldilà e mondo terreno ed entra a far parte in misura sempre maggiore di quello delle fiabe, dei racconti, delle superstizioni, presentandosi continuamente sotto diverse sembianze¹⁷⁷. Tuttavia, il legame fra il reame del fantasmagorico e del mostruoso non deve sorprendere. *Phantasia* consiste nella capacità della mente umana di dare forma a immagini che possono corrispondere in misura maggiore o minore alla realtà e, proprio perché ciò sia possibile, il termine greco racchiude in sé il concetto di

¹⁷⁶ Cfr. L. Fortunati, *Mostro*, cit., [https://www.treccani.it/enciclopedia/mostro_\(Universo-del-Corpo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mostro_(Universo-del-Corpo)/) [ultimo accesso 26 marzo 2021]. Le riflessioni intorno ai possibili significati del mostruoso e alla loro evoluzione attraverso i secoli nascono a partire dalle lezioni del corso "Storia Comparata dell'Arte Contemporanea" (cfr. nota n. 57). Si sono trattate di un punto di partenza fondamentale ai fini della ricerca che va a costituire questa prima sezione del capitolo. Si vedano anche i seguenti contributi: R. Braidotti, *Segni di prodigio e tracce di dubbio*, trad. it. di A.M. Crispino, in *Madri, mostri e macchine*, cit., pp. 55-86; J. Clair, *Hybris*, cit., pp. 11-19.

¹⁷⁷ Cfr. L. Fortunati, *Mostro*, cit.

luce¹⁷⁸ — *phaino* — così che essa possa effettivamente rendere visibile “all’occhio e allo spirito quanto normalmente resta celato”¹⁷⁹.

Ecco che torna nuovamente il *monstrare*, che d’altronde altro non è che un portare alla luce. Se a tali etimologie si aggiunge infine il fatto che il termine monumento — *monumentum* — deriva a sua volta da *monere*, si scopre così che ciò che è stato salvato dall’oblio è un ricordo, una traccia¹⁸⁰. Si spiega ulteriormente il perché si provi paura e fascino al cospetto di queste apparizioni: il mostro, oltre a incarnare l’eccezionale, rappresenta tutto ciò che proviene da luoghi e tempi ormai lontani, dal rimosso. Riportando le riflessioni di Jean Clair,

Il mostro e il monumento sono dunque legati a doppio filo nella comune evocazione di un passato lontano, mitico o favoloso, che è necessario conservare ma da cui al tempo stesso bisogna guardarsi. [...] Immagini ripugnanti, sono al contempo una figura di rivelazione, la scoperta di ciò che doveva restare nascosto e ricompare all’improvviso dai tempi più remoti¹⁸¹.

Esiste tuttavia, secondo i miti antichi, una categoria in particolare che non dovrebbe potere mai vedere la luce. L’*hybris*, ovvero il giocare con l’ordine del cosmo andando a spezzare l’armonia naturale accuratamente lasciata in eredità ai mortali, l’arrogarsi il diritto di fondere le categorie esistenti — ritenute perfette nella loro netta separazione¹⁸² — per dare vita a un qualcosa che non riesce a rientrare in alcun modello preesistente, è giudicato un peccato gravissimo dal mondo ellenico¹⁸³.

¹⁷⁸ Si veda la voce del vocabolario online Treccani: “fantasia” <https://www.treccani.it/vocabolario/fantasia> [ultimo accesso 27 marzo 2021].

¹⁷⁹ J. Clair, *Hybris*, cit., p. 11.

¹⁸⁰ Si vedano le voci del vocabolario online Treccani: “monumento” <https://www.treccani.it/vocabolario/monumento/>; “mostro” <https://www.treccani.it/vocabolario/mostro2> [ultimo accesso 27 marzo 2021].

¹⁸¹ J. Clair, *Hybris*, cit., p. 11.

¹⁸² Nonostante la natura ostenti il multiforme e la pluralità, Marchesini puntualizza che l’estetica umanista si fonda sull’idea della netta contrapposizione fra presenza umana, unica forza cinetica, e presenza naturale che al contrario, come sospesa nel tempo e nello spazio, funge da semplice palcoscenico alle gesta umane, come fosse in un continuo “movimento apparente”: “è bella perché stabile, perché rassicurante nella sua ciclicità, [...] perché completa in se stessa [...]”. La natura è bella perché interconnessa, perché la sua trama non viene mai interrotta, tale da costruire uno spazio-fondale senza strappi [...]”. Ne consegue che ciò che verrà esaltato sarà la purezza, la distanza, la non-continuità con il mondo; l’*hybris* in questo contesto non trova spazio, se non sotto forma di punizione per coloro che si macchiano di tracotanza. Cfr. R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit., pp. 29-49.

¹⁸³ Si veda la voce del vocabolario online Treccani: “hybris” <https://www.treccani.it/vocabolario/hybris/> [ultimo accesso 28 marzo 2021].

L'interferire per pura arroganza con la misura del giusto finisce per produrre nient'altro che mostruosità e questa grave trasgressione, secondo la tradizione, comporta una punizione tanto per il creatore quanto per la creatura¹⁸⁴.

Il dottor Frankenstein, il “moderno Prometeo”, restituisce la vita a membra di cadaveri ricucite insieme fino a far loro assumere le sembianze di un corpo; quasi un secolo più tardi un altro scienziato in auto-esilio nel proprio laboratorio-isola, il dottor Moreau, riprenderà tali esperimenti tagliando, unendo, sostituendo parti di varie specie animali, non con l'intento di sfidare il mistero della vita e della morte, bensì di liberare tali creature dalla condizione animale e avvicinarle il più possibile a quella umana, a suo parere il massimo al quale si potrebbe aspirare; con l'avvento del Novecento e il progredire di scienza e tecnologia si inseguono infine nuove fantasie legate sempre più all'ibridazione con l'inorganico, volendo animare ciò che tuttavia non ha mai conosciuto la vita, e nascono così dal freddo del metallo l'automa Maria di *Metropolis* e i replicanti che abitano la Los Angeles del 2019 in *Blade Runner*¹⁸⁵. Seppur a distanza di millenni dall'età classica, anche in tali narrazioni la sorte che attende chi si macchia di *hybris* non varia: dannazione all'autodistruzione per la creatura, morte per coloro che ne sono gli artefici.

L'alterità compare sotto molteplici forme: antropomorfe, quando presenta sembianze che si avvicinano all'umano; zoomorfe, nel momento in cui si fonde con l'animale; tecnomorfe, nel caso subentri anche l'inorganico della tecnologia¹⁸⁶. Poiché tali categorizzazioni hanno tuttavia a che fare con esseri che non possono, né vogliono, sottostare ad alcuna norma, ne risulta che anche i confini fra queste tre tipologie saranno tutt'altro che ben definiti e invalicabili, così che non sarà esclusa la possibilità che una finisca per riversarsi nell'altra, e viceversa.

¹⁸⁴ Cfr. S. Burini, *Immaginario: ibridi/proprio/altrui*, cit., pp. 171-172.

¹⁸⁵ Esempi liberamente tratti dalle lezioni del già citato corso di “Storia Comparata dell'Arte Contemporanea” (cfr. nota n. 57). Le opere qui riportate sono state scelte poiché ritenute di grande importanza per una migliore comprensione del discorso che si sta sviluppando. In ordine cronologico, si faccia riferimento ai seguenti romanzi e film: *Frankenstein o Il Moderno Prometeo* (M. Shelley, 1818); *L'isola del dottor Moreau* (H.G. Wells, 1896); *Metropolis* (F. Lang, 1927); *Blade Runner* (R. Scott, 1982), tratto dal romanzo *Il cacciatore di androidi* di Phillip K. Dick (1968).

¹⁸⁶ Cfr. S. Burini, *Immaginario: ibridi/proprio/altrui*, cit., p. 185.

Ciononostante, volendo comunque provare a trovare un'ulteriore logica al processo di creazione delle forme del mostruoso, si incontrano i meccanismi della chimerizzazione, della cyberizzazione e della gorgonizzazione¹⁸⁷. Rispettivamente, dalla somma di due o più esseri reali si ottiene inevitabilmente una figura fantastica, completamente nuova e distante da tutto ciò da cui è composta, mentre, con l'aggiunta parziale o totale di parti meccaniche, si va incontro al cyborg. La figura più subdola è quella che ha origine attraverso la gorgonizzazione per il fatto che, in quest'ultimo caso, ci si trova di fronte a uno slittamento di significato di una figura altrimenti nota e rassicurante — da portatrice di un messaggio positivo si giunge improvvisamente al terrifico¹⁸⁸.

Come fa giustamente notare lo storico dell'arte Jean Clair in apertura a *Hybris* (2015), nel momento in cui questi esseri tornano a popolare il mondo dei vivi, la loro comparsa in determinate circostanze storiche non è affatto casuale, né tantomeno succede esclusivamente per opera di singoli autori¹⁸⁹. La moltitudine di creature, meravigliose e terribili, che popolano ciclicamente le fantasie umane incarnano piuttosto i turbamenti di un'intera società, incaricandosi del delicato compito di dare forma alle paure più profonde — “e dunque già quasi sopportabil[i]” — dei propri contemporanei¹⁹⁰.

Le immagini mostruose medievali scaturivano ad esempio dai racconti di viaggiatori che sostenevano di essere stati negli angoli più remoti della terra, oltre che dall'influenza delle superstizioni contenute nelle pagine di testi greci e latini che, già nel V secolo a. C., fornivano resoconti e ipotesi riguardo a supposte sembianze e

¹⁸⁷ Cfr. Ivi, pp. 186-195.

¹⁸⁸ Per quanto riguarda le categorie qui riportate — le tre forme del mostruoso e i tre meccanismi dietro alla sua creazione — sono state originariamente tratte dalla lezione del giorno 06 aprile 2020 del corso di “Storia Comparata dell'Arte Contemporanea” (cfr. nota n. 57), in quanto ritenute strettamente necessarie per potere proseguire nell'analisi della figura del mostro.

¹⁸⁹ In ordine cronologico, le quattro fasi dell'evoluzione del mostruoso individuate da Rosi Braidotti sono le seguenti: età classica, pre-scientifica, scientifica e la recente teratologia cibernetica. Cfr. R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, cit., pp. 31-44; R. Braidotti, *Segni di prodigio e tracce di dubbio*, cit., p. 65.

¹⁹⁰ Cfr. J. Clair, *Hybris*, cit., pp. 14-19.

costumi appartenenti ai popoli situati ai confini del mondo conosciuto¹⁹¹ — Erodoto, Ctesia, Plinio il Vecchio, Megastene narrarono di pigmei, acefali, abitanti del sottosuolo, esseri dotati di un solo grande piede come gli Sciapodi, con testa canina o con orecchie talmente sproporzionate da poter dormire al loro interno, senza contare giganti, ciclopi, uomini e donne selvatici accanto ad altri innumerevoli animali esotici e fantastici generalmente collocati nelle aree corrispondenti all'India o ai territori ad essa circostanti¹⁹² — per andare infine a popolare i bestiari delle epoche successive¹⁹³, veri e propri censimenti del mostruoso che, curiosamente, sopravvissero ben oltre le scoperte geografiche e scientifiche¹⁹⁴. Eppure, tutto questo non dovrebbe stupire. Come viene affermato nella conclusione dell'articolo *Homo Monstrosus* (1968):

[...] the lesson is the same: When men can conceive of some remote place where other men or manlike creatures might exist, he is profoundly motivated to populate the unknown with creatures of his imagination¹⁹⁵.

Fu sempre in quest'epoca storica che tali creature iniziarono inoltre a fuoriuscire dalle pagine dei testi sacri, con l'intento di intimorire i fedeli sul destino

¹⁹¹ Cfr. A. De Waal Malefijt, *Homo Monstrosus*, in "Scientific American", vol. 219, n. 4, ottobre 1968, pp. 112–119, JSTOR, www.jstor.org/stable/24927541 [ultimo accesso 16 giugno 2021]. Per approfondire ulteriormente, R. Wittkower, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 5, 1942, pp. 159–197, JSTOR, www.jstor.org/stable/750452 [ultimo accesso 18 giugno 2021].

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ "Il bestiario può essere definito come una raccolta di notizie zoologiche, generalmente fantastiche, seguite da uno sviluppo di carattere allegorico. Concretamente esso si presenta di norma come una serie di capitoli, più o meno lunghi, divisi in due parti: nella prima è descritta la cosiddetta 'natura' di un animale, cioè la sua caratteristica o il suo comportamento più significativi; nella seconda, tale 'natura' è oggetto di una 'interpretazione' che la riferisce a nozioni di teologia cristiana, siano esse di ordine dottrinale o morale", in F. Zambon, *Fantastico e allegoria nei bestiari del Medioevo*, in *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, catalogo della mostra a cura di L. Vergine, G. Verzotti (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 dicembre 2004 - 08 maggio 2005), Ginevra-Milano, Skira, 2004, pp. 37-41, qui p. 37. Si veda anche la voce dell'enciclopedia online Treccani: "bestiario" <https://www.treccani.it/enciclopedia/bestiario> [ultimo accesso 01 luglio 2021].

¹⁹⁴ "[Monsters] made their way into natural science and geography, encyclopaedias and cosmographies, romances and history, into maps, miniatures and sculpture. They gradually became stock features of the occidental mentality, and reappear peculiarly transformed in many different guises. And their power of survival was such that they did not die altogether with the geographical discoveries and a better knowledge of the East, but lived on in pseudo-scientific dress right into the 17th and 18th centuries", in R. Wittkower, *Marvels of the East*, cit., p. 159.

¹⁹⁵ A. De Waal Malefijt, *Homo Monstrosus*, cit., p. 118.

che avrebbe atteso l'umanità, divisa fra salvezza e dannazione, così come dalle enciclopedie e dalle mappe che indicavano dove poterle incontrare; venivano impartite lezioni morali attraverso di esse, trasformando ogni loro tratto particolarmente accentuato in simbolo di vizi o virtù dell'individuo; tali esseri prodigiosi prendevano forma anche dalle teorie scientifiche di quegli anni miste alla moltitudine di credenze popolari, riflettendo per di più l'ansia intorno alla procreazione di individui con anomalie morfologiche o a ulteriori fenomeni naturali apparentemente inspiegabili¹⁹⁶. Si tenga infine in considerazione che tra Quattro e Cinquecento il periodo coincidente con la fine e l'inizio dei due secoli venne inaugurato da pronostici in merito a una congiunzione astrale nefasta¹⁹⁷. Essa si sarebbe dovuta ripetere ciclicamente a distanza di vent'anni per quattro volte consecutive, includendo la temuta eclissi totale di luna del 1504 portatrice, si credeva, di nient'altro che caos, sconvolgimenti sociali e politici, catastrofi naturali e pestilenze, guerre e carestie¹⁹⁸. Si capisce, dunque, che l'andare incontro al nuovo secolo con il terrore della fine — che essa fosse venuta per mano di diluvi universali, della sifilide o di imprese militari poco contava — contribuì senza dubbio al proliferare di mostri d'ogni sorta nel corso di questo ben preciso periodo storico¹⁹⁹. Si diffuse la necessità di dare una forma concreta al *dis-astro*, ovvero a tutta quella serie di terribili eventi scatenati dalle *cattive stelle*²⁰⁰, tanto che nel saggio *Marvels of the East* (1942) Wittkower sottolinea che ci si trova di fronte a un “curioso paradosso”: “[...] while the later Middle Ages had seen in them similes of human

¹⁹⁶ Si faccia riferimento ai seguenti saggi: R. Braidotti, *Segni di prodigio e tracce di dubbio*, cit.; J. Clair, *Hybris*, cit., pp. 11-19; A. De Waal Malefijt, *Homo Monstrosus*, cit.; R. Wittkower, *Marvels of the East*, cit.

¹⁹⁷ Cfr. A. Gentili, *L'ira del cielo*, in *Giorgione* (1999), Firenze-Milano, Giunti, 2017, pp. 9-17, inserto redazionale allegato a, “Art e Dossier”, n. 148, settembre 1999.

¹⁹⁸ Cfr. Ivi, pp. 13-14.

¹⁹⁹ È la filosofa Rosi Braidotti a soffermarsi sul nesso esistente fra i segni astrologici e il dilagare di mostri: “Nell'antichità la proprietà ammonitrice del mostro poteva difficilmente essere sottovalutata [...]: una nascita mostruosa era accompagnata dal passaggio di una cometa; la venuta al mondo di una creatura satanica di un terremoto, e così via. [...] Mi pare che l'elemento astrologico sia una delle chiavi per comprendere la persistenza della qualità mitica del mostro”, in R. Braidotti, *Segni di prodigio e tracce di dubbio*, cit., pp. 56-57.

²⁰⁰ Cfr. B. Han, *La salvezza del bello*, cit., pp. 52-54.

qualities, now in the century of humanism the pagan fear of the monster as a foreboding of evil returns”²⁰¹.

Nuovamente durante i decenni che segnarono il passaggio fra ulteriori due secoli — si parla del XIX e del XX — queste creature tornarono con insistenza, parallelamente ai progressi in ambito scientifico e tecnologico²⁰²:

La comparsa e la permanenza di creature mostruose e di esseri favolosi, di corpi distorti e di membra recise apparentemente dotate di vita propria, una teratologia che attraversa la nuova anatomia dell’arte sarà [...] più imperiosa nella nostra epoca di quanto non lo fosse stata tra l’autunno del Medioevo e gli albori del Rinascimento [...]²⁰³.

Dagli esperimenti condotti da Galvani e dal nipote Giovanni Aldini per riportare temporaneamente in vita membra di cadaveri animali per mezzo dell’elettricità, alle lastre sulle quali poteva restare impresso tutto ciò che è situato al di sotto dell’involucro esterno del corpo; dalle prime fotografie che documentarono casi di teratologia negli ospedali e dai primi tentativi volti a dare una forma concreta all’immateriale della psiche, ai messaggi ora in grado di viaggiare da un lato all’altro dell’oceano semplicemente percorrendo dei fili, per infine trasformarsi in telegrammi, programmi radio o televisivi, fuoriuscire dalle cornette dei telefoni²⁰⁴. Le creature fantasmagoriche scaturite dal fascino tanto quanto dalla paura per l’ignoto che tali scoperte comportavano, e che tra l’altro, come già sottolineato, conversero per la maggior parte nell’anno 1895, trovarono nella fotografia e nel cinema dei nuovi supporti ideali attraverso i quali poter *monstrare* ombre e luci del progresso²⁰⁵.

²⁰¹ R. Wittkower, *Marvels of the East*, cit., p. 185.

²⁰² Fra i molteplici testi che più contribuirono allo sviluppo dei discorsi intorno al mostruoso a partire dalla seconda metà del millennio: *Des monstres et des prodiges* (1573) di Ambroise Paré che alimentò principalmente i pregiudizi intorno al mostruoso indagando in maniera fantasiosa le cause della loro origine; l’edizione del 1758 del *Systema naturae* (1735) di Linneo che, proponendosi di classificare tutti gli esseri viventi, introdusse accanto alla specie *homo sapiens* quella dell’*homo monstrosus*, abitante di terre lontane la cui diversità risiede nell’aspetto esteriore; Étienne e Isidore Geoffroy-Saint-Hilaire che nel XIX secolo rielaborarono ulteriormente la definizione del mostruoso occupandosi della teratologia, la scienza incentrata sullo studio dell’origine delle anomalie fisiche in un individuo.

²⁰³ J. Clair, *Hybris*, cit., p. 18.

²⁰⁴ Cfr. Ivi, pp. 24-36.

²⁰⁵ Cfr. Ivi, pp. 21-24, 28-29.

Tuttavia, i *monstra* di fine Ottocento non si limitarono a popolare racconti, pellicole e atelier di artisti: sono questi gli anni durante i quali iniziarono a riversarsi in misura sempre maggiore anche nelle strade e nelle piazze delle città europee, riconoscibili in quanto marchiati dai caratteri dell'alterità. Tali caratteri erano ritenuti in grado di indicare l'eventuale propensione a vizi e virtù "in una corrispondenza esatta fra i tratti di un individuo e le sue disposizioni interiori" ipotizzando, dunque, "che vi sia un accesso, attraverso il corpo, all'interiorità dell'anima"²⁰⁶. Si trattava di persone con la semplice "colpa" di presentare lineamenti del volto asimmetrici o elementi particolarmente pronunciati, deformità, anomalie nella statura e nel colore della pelle e di essere vissute in un'epoca durante la quale si scelse di inseguire "l'assurda utopia" della creazione di una società razionale e sana dove la devianza, non solo non poteva trovare spazio, doveva anche essere misurabile e controllabile per mezzo di metodi oggettivi²⁰⁷. Si credeva che il Criminale, il Pazzo, il Delinquente, il Genio, la Prostituta, il Malato — secondo il pensiero dell'epoca, "[ciascuno] il risultato di un fenomeno catastrofico, [...] il portatore di un marchio atavico che indica l'appartenenza a una sorta di razza predestinata al male" — potessero essere determinati con esattezza, oltre che preventivamente, ricorrendo all'analisi della fisionomia del soggetto²⁰⁸.

L'Ottocento corrispose inoltre al grande successo commerciale dei *freak show* — fenomeni da baraccone, *Kuriositäten*, *human zoos*, *sideshow*s — che crebbero parallelamente all'espansione coloniale dell'Occidente, diffondendosi dall'Europa fino agli Stati Uniti; spettacoli che vedevano come protagonisti persone ritenute "curiosità umane" per via di loro caratteristiche considerate esotiche, disabilità fisiche o altre supposte anomalie e devianze, giustificati tra l'altro dalla pretesa che vi fosse un fine educativo e scientifico alla base, e non esclusivamente di puro

²⁰⁶ Ivi, p. 33.

²⁰⁷ Cfr. G. Fonio, *Apollo e la sua ombra*, cit., pp. 239-240.

²⁰⁸ Ivi, p. 239. A tal proposito, si veda ad esempio la collezione di Cesare Lombroso, fondatore di quella disciplina chiamata antropologia criminale (1905), tuttora conservata presso il Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso di Torino e prevalentemente composta da disegni, fotografie, scritti, corpi di reato e calchi in cera e gesso. Cfr. <https://www.museolombroso.unito.it> [ultimo accesso 30 marzo 2021].

intrattenimento²⁰⁹. Giardini zoologici, piazze, parchi di divertimento, tendoni da circo, musei anatomici, musei delle cere e perfino le esposizioni universali si popolarono di *freaks* per soddisfare la curiosità del pubblico²¹⁰: gemelli siamesi, albinati, donne barbute, uomini affetti da nanismo o con malformazioni degli arti, individui provenienti dalle colonie venivano letteralmente esposti, spinti generalmente a mettere in mostra, in maniera stereotipata, qualsiasi abilità o acrobazia delle quali risultassero capaci, affiancati inoltre da ogni genere di curiosità²¹¹.

Non più mostro solo in quanto luce sul rimosso, portavoce di tempi e luoghi lontani che grazie ad esso si fanno infine strada fino alla contemporaneità per mostrarsi una volta ancora, bensì mostro che si è man mano assunto il compito di definire i caratteri di una cultura e di stabilirne i confini, per opposizione²¹².

Stando a questa logica, una volta fatto chiarezza su ciò che appartiene alla non-cultura, solo allora si potrà stabilire la norma che andrebbe dunque seguita, ciò che vi rientra e ciò che al contrario dovrebbe essere lasciato all'esterno in quanto caos, disordine, mancanza di armonia — “sfera interna” (*propria*) e “sfera esterna” (*altrui*), così vengono definiti da Lotman i due macrogruppi che si vengono

²⁰⁹ Cfr. B. Půtová, *Freak Shows. Otherness of the Human Body as a Form of Public Presentation*, in “Anthropologie”, vol. 56, n. 2, 2018, (*Special Issue: Papers dedicated to the memory of Eugen Strouhal Part 1*), pp. 91-102, JSTOR, www.jstor.org/stable/26476304 [ultimo accesso 30 marzo 2021]. Si vedano anche, Å.B. Larsson, *To Entertain, to Enlighten, and to Instruct. Colonial Visual Cultures in late 19th century Sweden*, in *Swedish Art History. A Selection of Introductory Texts*, a cura di L. Qvarnström, vol. 18, Lund, Lund Studies in Art and Cultural Sciences, pp. 207-227; L.A. Fiedler, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto* (1978), trad. it. di E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1981.

²¹⁰ I due principali studiosi che si occuparono di un'approfondita analisi intorno alla figura del *freak* furono Leslie A. Fiedler (*Freaks. Myths and Images of the Secret Self*, 1978) e Robert Bogdan (*Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, 1988). Si veda anche la voce del dizionario online Merriam-Webster: “freak” <https://www.merriam-webster.com/dictionary/freak> [ultimo accesso 02 agosto 2021].

²¹¹ Cfr. B. Půtová, *Freak Shows*, cit.; Cfr. Å.B. Larsson, *To Entertain, to Enlighten, and to Instruct*, cit.; Cfr. L.A. Fiedler, *Freaks*, cit.

²¹² In particolare, si faccia riferimento al pensiero di J.M. Lotman, inizialmente affrontato nella lezione del 07 aprile 2020 del corso di “Storia Comparata dell'Arte Contemporanea” (cfr. nota n. 57) e contenuto all'interno dei seguenti testi: J.M. Lotman, *Un modello dinamico del sistema semiotico*, in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 9-27; J.M. Lotman, *Il fenomeno della cultura*, in *Testo e contesto*, cit., pp. 45-60; J.M. Lotman, *L'insieme artistico come spazio quotidiano*, in *Il girotondo delle Muse*, cit., pp. 23-37.

a formare nel tentativo di operare questa separazione²¹³. È il *monere*, dunque, che torna a prevalere sui molteplici significati del mostruoso e la diversità può essere così strumentalizzata e fatta corrispondere al tabù e a tutto ciò che è necessario temere ed evitare: “[...] ancora una volta si dimostra che la paura e il mostruoso sono strumenti di potere, e il potere non sopporta le diversità, e indica i mostri e i diversi come frutto della trasgressione alle regole che ha stabilito”²¹⁴.

Alle soglie del Novecento parrebbe come se, per far fronte all’inarrestabile corsa della modernità in un continuo succedersi di progressi, scoperte ed eventi, la necessità di avere ben chiaro il proprio posto di appartenenza nel mondo fosse più sentita che mai — “Noi tutti abbiamo un corpo, ma non tutti i corpi sono uguali”, scrisse non a caso Rosi Braidotti²¹⁵. Da qui il ruolo ambivalente di coloro definiti “stranieri”: l’estraneo, l’extrasistemico, l’altro, l’ibrido, il mostro. Da un lato, temuti in quanto causa di rottura dell’ordine poiché portatori di nuove lingue, costumi, tradizioni, eventi e sembianze, in quanto rappresentanti dell’indefinito; dall’altro, strettamente necessari alla società per potere infine dare un volto a tutto ciò che non-dovrebbe-essere, addossando “la colpa dei fastidi e dell’insicurezza con cui è difficile convivere” a coloro che non possono essere collocati in alcuna categoria esistente²¹⁶. Spiegato con le parole di Bauman, dal volume *Il disagio della postmodernità* (2002):

L’ordine significa regolarità, quindi anche il poter prevedere le condizioni nelle quali dobbiamo agire e risolvere le nostre questioni vitali; significa una distribuzione della probabilità degli eventi non casuale, ma rigorosamente gerarchica e calcolabile [...]. Ecco perché l’arrivo dello straniero fa l’effetto di un terremoto. Lo straniero fa vacillare la scala sulla quale poggia la sicurezza della vita quotidiana²¹⁷.

²¹³ Cfr. J.M. Lotman, *L’insieme artistico come spazio quotidiano*, cit., p. 28; Cfr. S. Burini, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in *Il girotondo delle Muse*, cit., pp. 131-164, qui pp. 137-139.

²¹⁴ F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Ginevra-Milano, Skira, 2001, p. 55.

²¹⁵ R. Braidotti, *Segni di prodigio e tracce di dubbio*, cit., p. 56.

²¹⁶ Cfr. Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, cit., pp. 20-23.

²¹⁷ Ivi, pp. 6-10.

Al tempo stesso, tuttavia, l'esistenza di ciascuna società è strettamente dipendente dalle dicotomie che si possono originare solo in seguito all'arrivo del "diverso", soggetto che varierà a seconda del particolare tempo e spazio nel quale verrà a prendere forma: noi-voi, proprio-altrui, interno-esterno, sicurezza-insicurezza, bene-male, e così via²¹⁸. Da un lato non del tutto estranei, dall'altro non del tutto familiari, ed è proprio attraverso tali figure che racchiudono in sé sia l'Altro che il Medesimo che prende forma l'assurdo paradosso dell'"estranità familiare"²¹⁹: è inevitabile riconoscersi in tali individui, ma ammettere di identificarsi con essi, anche se solo parzialmente, significa al contempo ammettere di identificarsi con la *diversità*, di fare parte della soggettività non dominante che la società vieta di prendere a modello. Tale presa di coscienza — "il vero nemico è dunque interno", insostenibile per molti²²⁰ — porta così a fare scattare le barriere di difesa e a consolidare le dicotomie perché ogni dubbio relativo al gruppo di appartenenza svanisca. Definire ciò che si è in rapporto a ciò che *non si può e non si vuole* essere.

Per lo spirito moderno e per lo stato moderno di esso imbevuto, l'annullamento culturale o fisico degli stranieri è un atto non distruttivo, bensì creativo (o meglio, paradossalmente, un atto di distruzione creatrice). Distruggere il caos significa costruire l'ordine [...] ²²¹.

E proprio in quanto il "costruire l'ordine" veniva percepito come parte del compito dell'individuo moderno, la restante società rientrando nella *norma* si sentiva dunque autorizzata a studiare, analizzare, vendere, esibire e confinare i propri *monstra*, tutti coloro ritenuti "altro da' la norma accettata"²²². Nascosti dietro motivazioni più o meno scientifiche, si guadagnava sicurezza proprio dal totale controllo sui *freaks*, sui *tipi* individuati dalla fisiognomica. Per assurdo, ciò che emerge è che si sceglie di affrontare l'ignoto del mondo proprio attraverso coloro che ne sono considerati i

²¹⁸ Cfr. J.M. Lotman, *Il fenomeno della cultura*, cit.; Cfr. Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, cit., pp. 20-23; Cfr. F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., pp. 89-99.

²¹⁹ Cfr. R. Braidotti, *Segni di prodigio e tracce di dubbio*, cit., p. 66.

²²⁰ Cfr. Ivi, pp. 66-67.

²²¹ Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, cit., p. 23.

²²² R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, cit., p. 20.

portatori, di sfuggire all'ambiguità tramite ciò che ambiguo lo è per definizione, a ciò che causa destabilizzazione e paura attraverso nient'altro che il *monstrum*.

Tuttavia, saranno sufficienti pochi decenni perché l'alterità abbia la propria rivincita, arrivando infine a contaminare quegli stessi contemporanei che tentarono di confinarla e contenerla in categorie stagne. Mentre si era impegnati nella discriminazione del "mostro organico" — come lo chiama Rosi Braidotti²²³ — con l'intento di sottolineare il gruppo corretto al quale fosse necessario e giusto appartenere, ricorrendo a motivazioni legate al genere, all'orientamento sessuale, alla lingua, al colore della pelle, nel frattempo il mostruoso, noncurante, si attaccò sempre più alle carni della seconda metà del Novecento con l'aiuto delle nuove branche scientifiche, delle scoperte tecnologiche e informatiche, della spettacolarità promossa dai media²²⁴. Lo fece, come si è già scritto, sotto forma di protesi, di nuove identità, reali così come virtuali, di farmaci e sostanze psicotrope, virus e altre malattie, grazie a schermi e lastre in grado di mostrare i luoghi più remoti del corpo, veri e propri mondi fino ad allora sconosciuti ai più, infiltrandosi inoltre per mezzo di bisturi, pezzi di ricambio, radiazioni. I corpi e le identità si scoprirono così degli ibridi in continuo divenire, senza più alcuna distinzione fra interno-esterno, organico-inorganico, *proprio-altrui*²²⁵.

Nel momento in cui tale fenomeno entra a contatto con l'ambito artistico, esso si amplifica ulteriormente poiché, come afferma Lotman, "Quanto più la lingua è orientata verso la comunicazione su un altro o altri parlanti e verso la trasformazione specifica dei messaggi che si trovano in 'me' [...], tanto più velocemente deve avvenire il suo rinnovamento strutturale"²²⁶. L'arte si trova per l'appunto in una posizione di totale apertura nei confronti di tutto ciò che è altro ed esterno-da-sé, predisposta alla dinamicità e all'accoglienza di una moltitudine di quelli che

²²³ Cfr. R. Braidotti, *Segni di prodigio e tracce di dubbio*, cit., p. 66.

²²⁴ Cfr. *supra*, paragrafo 3, cap. I. Per approfondire ulteriormente, fra i volumi già citati si vedano, F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti*, cit.; J. Deitch, *Post Human*, cit.; T. Macri, *Il corpo postorganico*, cit.; R. Marchesini, *Post-Human*, cit.; L. Vergine, *Corpo diffuso e corpo mistico*, cit.

²²⁵ *Ibidem*.

²²⁶ J.M. Lotman, *Un modello dinamico del sistema semiotico*, cit., p. 26.

potrebbero essere definiti “partner eterogenei”²²⁷. D'altronde la dinamicità — ovvero, “Per far nascere quell'*utile* e regolare *irregolarità*, che è l'essenza di un nuovo messaggio o di una lettura del vecchio”²²⁸ — non può che essere data da rapporti “plurilinguistici”, dallo scontro con l'alterità, in quanto autentica fonte di continui stimoli e in quanto spinta per potere realmente operare dei rinnovamenti culturali²²⁹. Con queste premesse in mente, si possono così riprendere i significati del mostruoso qui trattati per andare ad analizzarli in stretto rapporto con gli sviluppi artistici della seconda metà del Novecento, anche là dove in un primo momento l'alterità non sembrerebbe essere presente.

Sorprendentemente, si scopre che il corpo degli anni settanta originato dalle pratiche internazionali della body art, e più in generale della performance, si ricollega inevitabilmente al *monstrare*: tale approccio, facendo luce su degli aspetti dell'umano fino ad allora lasciati perlopiù in ombra, finisce così per affrontare una sorta di rimosso che affonda le proprie radici molti secoli prima. Il corpo che ri-emerge affascina e terrorizza proprio quanto il mostro e l'ibrido, appare un estraneo pur presentandosi nella propria vulnerabilità e semplicità di sola carne e sangue, *monumentum* temporaneamente dimenticato di ciò che l'essere umano è in realtà sempre stato. Il corpo postumano risulterà ancora più aperto ad accogliere tutto ciò che fino ad allora era stato ritenuto esterno da esso, concedendosi alle contaminazioni, alle mutazioni, alle ibridazioni, alle invasioni tecnologiche e animali, volte a potenziare, migliorare, modificare, testare la carne di fine secolo²³⁰. Non solo, come si è visto anche nel capitolo precedente, tali tendenze non si limitarono ad avere luogo unicamente in ambito artistico, così che divenne possibile iniziare a intravederle perfino nella vita di tutti i giorni, seppur in maniera meno radicale e provocatoria — tendenze tra l'altro abilmente individuate e descritte da

²²⁷ Cfr. J.M. Lotman, *Il fenomeno della cultura*, cit., pp. 45-48; Cfr. J.M. Lotman, *Un modello dinamico del sistema semiotico*, cit., pp. 25-27.

²²⁸ J.M. Lotman, *Il fenomeno della cultura*, cit., p. 47.

²²⁹ Cfr. Ivi, pp. 45-60.

²³⁰ In merito a quanto affermato, cfr. *supra*, cap. I.

Jeffrey Deitch già nel 1992²³¹ e, successivamente, anche da Sally O'Reilly nel volume *Il corpo nell'arte contemporanea* (2009):

Il termine 'mostruoso' si usa generalmente per descrivere qualcosa che non rientra all'interno del quadro di riferimento razionale ed esistente o che devia dalla norma, ma nella nostra epoca di pluralismo globale questa definizione è divenuta relativa e restrittiva, per cui troviamo 'mostri' in ogni area del pensiero e dell'esperienza. Inoltre, [...] persino la definizione del corpo umano sembra restringersi in modo rischioso²³².

Infine, subentra un ultimo e fondamentale elemento parte del mostruoso. Anche la *phantasia*, ovvero la “facoltà della mente umana di creare immagini, di rappresentarsi cose e fatti corrispondenti o no a una realtà”²³³, sembrerebbe farsi strada sempre più, tentando di prendere forma attraverso la “Babele di volti cangianti” della quale si parla in *Identità mutanti* (1997); si palesa attraverso le molteplici identità indossate dai corpi e dai Sé di questi decenni, in costante metamorfosi, ancora più radicali nel momento in cui “i segni visibili della mutazione” vengono originati dallo scontro con l'ambito artistico — “quelli apparentemente più inquietanti, in realtà quelli più innocui”, puntualizza Francesca Alfano Miglietti²³⁴.

Diventa ora ben visibile una nuova tendenza, individuata da Rosi Braidotti già nel 1996: paradossalmente, quando scomparvero dalla scena “gli ultimi *freaks* in carne e ossa”²³⁵, fu proprio allora che si iniziò a scegliere consapevolmente di

²³¹ Cfr. J. Deitch, *Post Human*, cat., cit.

²³² S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea* (2009), trad. it. di E. Sala, Torino, Einaudi, 2011, p. 155.

²³³ Si veda la voce del vocabolario online Treccani: “fantasia” <https://www.treccani.it/vocabolario/fantasia/> [ultimo accesso 12 aprile 2021].

²³⁴ Cfr. F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., p. 222.

²³⁵ R. Braidotti, *Madri, mostri e macchine*, cit., p. 46.

diventare tali, ovvero di entrare a fare parte dell'alterità, delle possibili sfumature del mostruoso²³⁶. In fondo,

Essere stranieri non è semplicemente un fatto di nazionalità ma essere altro, intuire il lato alieno della realtà, costruire altri lati del mondo. [...] Sentirsi stranieri è l'inizio di un progetto del sé luminoso e scomodo [...]. Identità e soggetti che vivono in una dimensione migratoria: di identità, luoghi, razze, e in infinite possibilità morfologiche. Uno dei più evidenti segni della trasformazione in atto è il modo in cui gli umani vedono se stessi, e nelle soggettività mutate è già iniziato il processo di ridefinizione dell'essere 'umano' divenuto ormai straniero²³⁷.

O ancora,

Immagini 'volontarie' di mostri, di diversi, si propongono come strumenti di sovversione; all'immaginario rassicurante e ipocrita che separava il buono/bello dal cattivo/brutto, l'arte oppone la diversità come scelta, la costruzione di sé come metodologia, l'identità in transito come strategia²³⁸.

Se si osserva attentamente e con rinnovata sensibilità, tutto ciò che fino a poco prima risultava chiaro, familiare e conosciuto si fa improvvisamente estraneo. I corpi — e di conseguenza anche le identità — sono in continuo divenire e, quando non lo sono, si mostrano in ogni caso come non mai prima. La società dello spettacolo e dei consumi tenta di assorbire l'Altro e di annullarlo attraverso la sua trasformazione in merce, si assiste alla promozione di un'incessante omologazione degli esseri ibridi quali siamo, poiché ciò che spaventa è la crescente possibilità di scoprirsi in una società senza più categorie in grado di regolare la vita in maniera assoluta²³⁹. Viceversa, è soprattutto dall'impatto con l'ambito artistico che emerge lo spazio per il mostruoso, il quale obbliga inevitabilmente a un confronto scomodo con i tabù

²³⁶ Per approfondire ulteriormente quanto appena affermato si faccia principalmente riferimento al capitolo *Freaking out* del saggio *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto* (1978) di Leslie A. Fiedler, dove è possibile trovare i nuovi significati assunti dal termine *freak* a partire dalla fine degli anni sessanta, principalmente all'intero del contesto delle subculture giovanili, e al recente *This Young Monster* (2017) di Charlie Fox, una raccolta di saggi che celebrano in maniera provocatoria e delirante una serie di artisti contemporanei e personaggi di finzione che hanno dedicato la propria vita alla diversità e all'alterità, intese come progetto consapevole e scomodo del sé; Cfr. A.L. Fiedler, *Freaks*, cit., pp. 313-334; Cfr. C. Fox, *This Young Monster*, London, Fitzcarraldo Editions, 2017.

²³⁷ F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., p. 89.

²³⁸ Ivi, p. 170.

²³⁹ Cfr. Ivi, pp. 170-171, 222-224

della contemporaneità, incarnati da figure — immaginarie e non — portatrici di alterità²⁴⁰. Pur trattandosi di ciò che dovrebbe essere a noi più conosciuto poiché presente fin dall'inizio della nostra esistenza, il corpo della contemporaneità spiazza, e questo spiazzamento crea a sua volta reazioni che vanno dal fascino alla repulsione. I corpi si fanno perturbanti.

2. IL PERTURBANTE

Era il 1919 quando, riprendendo un testo precedentemente pubblicato da Jentsch²⁴¹, Freud si interessò al fenomeno del perturbante: l'*Unheimliche*. Tale “qualità del sentire [...]”, come la definisce lo studioso, “sollecitata in maniera diversissima da individuo a individuo” si presenta nel momento in cui avviene il passaggio da cose, eventi o persone che dovrebbero risultare familiari — e di conseguenza rassicuranti, proprio in quanto corrispondenti al certo e al conosciuto — in un qualcosa che si rivela al contrario inquietante, disturbante, sinistro, causa di terrore²⁴².

Facendo riferimento agli estratti dei vocabolari riportati nel saggio del 1919²⁴³, esattamente come accade per il mostro, anche in questo caso l'ambiguità è già racchiusa nelle sfumature che la parola stessa è stata in grado di assumere all'interno delle varie lingue nel corso dei secoli. Da un'analisi della lingua tedesca, risulta ad

²⁴⁰ Ibidem.

²⁴¹ Ernst Jentsch nel saggio *Zur Psychologie des Unheimlichen* (1906) — accessibile attraverso il seguente sito della biblioteca della Goethe Universität, Frankfurt am Main: <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19552> [ultimo accesso 05 aprile 2021] — fu il primo studioso a introdurre in psicologia il concetto di “perturbante”, limitandosi tuttavia ad approfondire solo alcuni dei molteplici aspetti che possono essere causa di tale particolare “qualità del sentire”. Essi verranno successivamente ripresi e approfonditi da Freud nel saggio del 1919. Cfr. S. Freud, *Il perturbante* (1919), trad. it. di S. Daniele, in *Opere 1917-1923. L'Io e l'es e altri scritti*, a cura di C.L. Musatti, 12 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. IX, pp. 77-118.

²⁴² Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 81-82.

²⁴³ Cfr. Ivi, pp. 84-87.

esempio sorprendente come il suo esatto contrario, l'aggettivo *heimlich*²⁴⁴, possa tuttavia arrivare a indicare anche tutto ciò che è nascosto, segreto, celato, che non si vuole rendere pubblico — “Fare qualcosa *heimlich* (dietro le spalle di qualcuno); svignarsela *heimlich* [di nascosto]; [...] agire *heimlich*, come se si avesse qualcosa da nascondere [...]”²⁴⁵, ma le *Heimlichkeiten* sono anche le “arti magiche”, “la cera del sigillo” e le parti del corpo “che la decenza impone di tener coperte”²⁴⁶.

Ciò che fa sentire a casa si tramuta improvvisamente in un senso di disagio, il conosciuto nello s-conosciuto. Senza l'aiuto del prefisso *un-*, improvvisamente accede anch'esso al mondo del fantasmagorico: *heimlich* può essere sì il segreto e tutto ciò che è nascosto, ma emerge perfino l'aspetto connesso all'inconscio, alle illusioni, al sinistro, al pericoloso. L'*Heimliche* e l'*Unheimliche* ricordano così straordinariamente, in entrambi i casi, il mostruoso. In fondo, come si è già anticipato, il perturbante non è nient'altro che “tutto ciò che avrebbe dovuto rimanere segreto, nascosto, e che è invece affiorato”²⁴⁷, qualcosa che in tempi ormai remoti ha effettivamente fatto parte della sfera connessa al familiare ma che con il tempo è infine entrato in quella del rimosso.

In una delle scene conclusive del fantascientifico *Blade Runner* (1982) l'agente Deckard dà la caccia agli ultimi replicanti sopravvissuti all'interno dell'appartamento di uno dei loro creatori, popolato da decine di altre bambole, marionette, statue, figure di cera, alcune prive di vita, altre in grado di parlare, ridere, muoversi e camminare. In questa Los Angeles distopica dove il senso di disagio è già

²⁴⁴ L'aggettivo *heimlich* è grammaticalmente l'opposto di ciò che si presenta come perturbante poiché privo del prefisso *un-*, al quale spetta il compito di negare qualsiasi cosa venga posta successivamente. *Heimlich* è effettivamente composto dal sostantivo *Heim* (*das*) — casa —, a sua volta ricollegabile a *Heim-at* (*die*) — patria, paese natio, dove ci si sente a casa — e a *Heim-weh* (*das*) — la nostalgia (di casa), il dolore (*-weh*) provocato dalla distanza dal luogo che fa sentire a casa. Al tempo stesso, uno degli aggettivi utilizzati per indicare un qualcosa di segreto e misterioso è *ge-heim*. Si vedano anche le seguenti voci del dizionario tedesco-italiano PONS e del dizionario di lingua tedesca Duden: “Heim” <https://it.pons.com/traduzione/tedesco-italiano/Heim>, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heim>; “Heimat” <https://it.pons.com/traduzione/tedesco-italiano/Heimat>, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Heimat>; “geheim” <https://it.pons.com/traduzione/tedesco-italiano/geheim> [ultimo accesso 07 aprile 2021].

²⁴⁵ D. Sanders, *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, vol. 1, Leipzig, 1860, p. 729, citato in S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 85.

²⁴⁶ Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 85-87.

²⁴⁷ *Ibidem*.

amplificato dalla costante atmosfera cupa, dalla pioggia battente e dagli imponenti palazzi per lo più disabitati e lasciati cadere in rovina nonostante l'immensa folla che popola incessantemente le strade della città senza che vi sia distinzione fra notte e giorno, ad esso si aggiunge il disagio derivante dal terrore nel non capire più cosa sia vivo e cosa immobile, cosa sia da temere e cosa sia al contrario innocuo. Fra queste decine di esseri se ne nasconde uno al di sotto di un velo da sposa — la replicante Pris — che non è solo *apparentemente* dotato di vita propria, ha anche una volontà propria. Ecco che improvvisamente dei giochi rassicuranti, legati all'infanzia, fanno crollare qualsiasi genere di certezza relativa alla percezione del mondo e diventano una minaccia in quanto obbligano a confrontarsi con la morte²⁴⁸ — letteralmente, nel caso del film. È precisamente in una situazione simile che si presenta un sentimento *unheimlich*, andando a coincidere con quell'istante apparentemente infinito sospeso fra il temporaneo spaesamento di fronte a un'immagine altrimenti familiare e la speranza che tale dubbio venga smentito il prima possibile. Il perturbante si presenta come l'*attesa*²⁴⁹, e nel frattempo non si può che tentare di sopportare quella sensazione di vuoto che chiunque ha senza dubbio già sperimentato, descrivibile come l'impressione di trovarsi in bilico su un precipizio in attesa di un'imminente caduta, pur essendo perfettamente consapevoli che essa non arriverà mai, e che tuttavia si teme.

Oltre al sorgere del “dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato” ricollegabile tra l'altro anche al “senso perturbante destato dagli attacchi epilettici e dalle manifestazioni di pazzia, in quanto fenomeni che suscitano nello spettatore il sospetto che processi automatici, meccanici, possano celarsi dietro l'immagine consueta degli esseri viventi”²⁵⁰, più in generale ancora questo “modo di sentire” è destato da tutte quelle situazioni che si sviluppano in bilico tra fantasia e realtà,

²⁴⁸ Cfr. J.M. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, in *Testo e contesto*, cit., pp. 145-150; Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 88-106.

²⁴⁹ Tale affermazione può essere verificata e approfondita nelle pagine successive, oppure facendo principalmente riferimento al pensiero di Mike Kelley e Roberto Marchesini, rispettivamente, *The Uncanny*, cat., cit.; R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit.

²⁵⁰ S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 88.

ovvero “quando appare realmente ai nostri occhi qualcosa che fino a quel momento avevamo considerato fantastico, quando un simbolo assume pienamente la funzione e il significato di ciò che è simboleggiato”²⁵¹. Allo stesso modo, esso può presentarsi quando si entra in contatto con tutti quegli oggetti ed elementi che rendono la propria immagine “simile alla vita, ma morta nella sua essenza”²⁵², ad esempio i ritratti, le immagini riflesse, le statue di marmo o di cera, le bambole meccaniche e non, le impronte e i manichini che spingono gli individui a confrontarsi, anche se solo per un istante, con l’aldilà²⁵³.

Circa mezzo secolo più tardi sembrerebbero tuttavia essersi dimenticati dei dibattiti intorno al perturbante proprio coloro che saranno incaricati di occuparsi della creazione di quelle macchine che si avvicinano terribilmente all’assumere fattezze umane²⁵⁴ — i cosiddetti androidi, metallo nascosto al di sotto di un’epidermide sintetica.

L’idea alla base è la seguente: gli esseri umani riescono a interagire in maniera spontanea con esseri inanimati, in questo particolare caso costituiti principalmente da

²⁵¹ Ivi, p. 105.

²⁵² J.M. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, cit., p. 148.

²⁵³ Freud individua ulteriori situazioni causa del perturbante: innanzitutto “il perpetuo ritorno dell’uguale”, sia che esso avvenga attraverso il “motivo del ‘sosia’” — il raddoppiamento dell’Io (dalla condivisione dell’aspetto fisico fino a quello dei destini), l’immagine riflessa allo specchio o nell’acqua, il ritratto, l’ombra — sia attraverso il “ritorno non intenzionale” e la “ripetizione involontaria” di azioni ed eventi, in una misura tale che non è più possibile parlare di semplice caso; la paura connessa alla superstizione e al malocchio; ciò che è strettamente correlato a un ritorno dall’aldilà — cadaveri, zombie, spettri, spiriti, incluse le singole parti del corpo che potrebbero tornare a muoversi; *unheimlich* sono anche tutti quegli individui che appaiono malvagi e che si crede potrebbero nuocere a loro simili. Lo studioso fa inoltre rientrare le situazioni perturbanti in due differenti macrotipologie: ciò che è correlato a dei complessi infantili rimossi da lungo tempo e quando delle convinzioni primitive che si pensavano ormai superate trovano invece conferma nella vita reale. Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 95-105, 109-111.

²⁵⁴ Nel corso dei secoli l’automa assume diverse funzioni e nomi. Se nel Settecento ha principalmente il compito di stupire il pubblico imitando i movimenti degli organismi viventi e inizia a fare breccia l’idea che si possa giungere anche alla meccanizzazione del pensiero, nell’Ottocento subentra per mezzo dell’ambito letterario la figura dell’androide — automi dalle sembianze umane — e nel Novecento il robot — automa al totale servizio dell’uomo, dal ceco “fare lavori pesanti” — con il quale, tra l’altro, cade gran parte del senso di estraneità provato nei confronti di questi esseri, anche grazie alla rivoluzione tecnologica in atto. Infine, con l’avvento della cibernetica e della ricerca sui computer, a partire dalla metà del XX secolo cresce il rapporto uomo-macchina, gli automi si fanno intelligenti e iniziano ad assumere sembianze sempre più *friendly*. Non si può non citare anche la figura del cyborg (*cybernetic organism*), termine coniato negli anni sessanta a indicare l’unione fra tecnologia ed essere umano. Cfr. R. Marchesini, *Figli dell’uomo*, in *Post-Human*, cit., pp. 280-322, qui pp. 292-295. Si veda anche, F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., pp. 181-184.

un insieme di circuiti elettrici, plastica, acciaio, vetro e metallo, solo nel momento in cui ai tratti macchinici subentrano anche tratti riconoscibili come “umani”²⁵⁵ — o “animali”, bisognerebbe aggiungere²⁵⁶. È interessante per l’appunto notare come perfino gli oggetti tecnologici con i quali interagiamo quotidianamente, dai computer ai cellulari, dalle automobili ai veicoli destinati al trasporto pubblico, presentino in realtà caratteristiche riconducibili alla sfera organica: esiste un involucro esterno volto a proteggere gli *organi* interni; il *corpo* non è informe, bensì ben distinto fra parte anteriore e posteriore; sono per lo più dotati di sofisticati sistemi di rilevazione di potenziali minacce, sorta di *difese immunitarie*²⁵⁷. Se si avvicinano, dunque, a un qualcosa di conosciuto (*heimlich*) si presuppone che si riuscirà a entrarvi facilmente in confidenza:

L’idea sottesa alla costruzione di congegni meccanici dalle fattezze umane è semplice e intuitiva: più la macchina assomiglia all’uomo, più l’uomo ha confidenza con la macchina. Se lo sviluppo esponenziale degli studi di ingegneria applicata e intelligenza artificiale è destinato [...] a tradursi in un sempre maggiore impiego dei robot nelle faccende di tutti i giorni, meglio cercare subito di agevolare il più possibile l’interazione uomo-macchina [...]²⁵⁸.

Tuttavia, basandoci su quanto scritto finora, si finirebbe per avvicinarsi inquietantemente una volta ancora al tema del sosia, del doppio, della ripetizione, del confronto con la morte, del pensiero che qualcosa di fondamentalmente inanimato possa in realtà prendere vita dal freddo del metallo e acquisire una volontà propria — nel momento in cui l’automa è dotato di pseudo-movimenti e di parola questo terrore crescerà in maniera direttamente proporzionale fino a trasformarsi in “empatia negativa”²⁵⁹.

²⁵⁵ Cfr. M. Mori, *The Uncanny Valley* (1970), trad. en. di K.F. MacDorman, N. Kageki, in “IEEE Robotics & Automation Magazine”, giugno 2012, pp. 98-100, <https://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?tp=&arnumber=6213238> [ultimo accesso 09 febbraio 2022], tratto da, P. Conte, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell’iperrealismo*, Macerata, Quodlibet Studio, 2014, pp. 44-52.

²⁵⁶ Cfr. R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit., pp. 79-109.

²⁵⁷ Cfr. Ivi, pp. 96-98.

²⁵⁸ P. Conte, *In carne e cera*, cit., p. 44.

²⁵⁹ Cfr. Ivi, pp. 45-46.

L'ingegnere Masahiro Mori (Giappone, 1970)²⁶⁰ aiutandosi con un grafico cartesiano, giungerà alla conclusione che “un robot sembrerà sì tanto più familiare quanto più apparirà simile all'uomo”²⁶¹, ma al tempo stesso sarebbe necessario prestare particolare attenzione all'altrettanta facilità con cui l'*heimlich* può sfociare nel suo esatto contrario pur restando, di base, *familiare*. Di conseguenza, ciò che si avvicina all'avere sembianze umane — e non ci si riferisce esclusivamente a esseri di natura macchinica — ma non abbastanza da riuscire a celare dietro movimenti, espressioni e sentimenti la propria vera natura, finirà infine per cadere nella depressione dell'*Uncanny Valley*, la Valle del Perturbante, producendo un sentimento tutt'altro che rassicurante e familiare²⁶². Spiegato con le parole di Mori:

For example, as the effort *x* increases, income *y* increases, or as a car's accelerator is pressed, the car moves faster. This kind of relationship is ubiquitous and easily understood. [...] Climbing a mountain is an example of function that does not increase continuously [...]. I have noticed that, as robots appear more humanlike, our sense of their familiarity increases until we come to a valley²⁶³.

Cadaveri, zombie, protesi artificiali, androidi provengono tutti da questo luogo e il senso di smarrimento non potrà che aumentare nel caso essi diano anche pseudo-segnali di vita, o comunque assimilabili a quelli di un essere vivente. Solo nel momento in cui “il robot sarà talmente simile all'uomo da risultare virtualmente indistinguibile dal modello” — *healthy person* è la definizione riportata nel grafico — si riuscirà a riemergere dall'*Uncanny Valley*²⁶⁴.

Scavando ancora più a fondo per analizzare questa peculiare forma di creazione del mostruoso, emerge inoltre una grande differenza fra il perturbante realmente vissuto

²⁶⁰ La teoria di Mori — originariamente pubblicata nella rivista “Energy” (1970) — avrà bisogno di un'altra decina d'anni per riuscire a diffondersi a livello internazionale, principalmente a causa della lingua nella quale era stata redatta. L'articolo intitolato *The Uncanny Valley* verrà infine tradotto in inglese nel 2005 dal ricercatore Karl F. MacDorman e Takashi Minato. Cfr. Ivi, p. 47; Cfr. M. Mori, *The Uncanny Valley*, cit.

²⁶¹ P. Conte, *In carne e cera*, cit., p. 45.

²⁶² Cfr. M. Mori, *The Uncanny Valley*, cit.

²⁶³ Ivi, p. 98.

²⁶⁴ Cfr. P. Conte, *In carne e cera*, cit., pp. 44-47. Si veda anche, K. Iagnemma, *Plastic People. Recent developments in humanoid robot technology*, in “Frieze”, n. 126, ottobre 2009; <https://www.frieze.com/article/plastic-people-0> [ultimo accesso 04 agosto 2021].

e il perturbante che è solo immaginato, appartenente ad esempio al mondo della finzione letteraria e artistica²⁶⁵. In quest'ultimo caso è possibile affermare che esso trova un raggio d'azione ancora più ampio:

La conclusione, che suona paradossale, è che molte cose che sarebbero perturbanti se accadessero nella vita non sono perturbanti nella poesia, e che d'altra parte nella poesia, per ottenere effetti perturbanti, esistono una quantità di mezzi di cui la vita non può disporre²⁶⁶.

In altre parole, nessuno resterebbe gravemente turbato leggendo di personaggi provvisti di parola, pur essendo fondamentalmente animali o esseri inanimati, dotati di poteri magici, così come di protagonisti con la capacità di interagire con spiriti o di accedere al regno dei morti, nel momento in cui essi appartengono all'ambito delle fiabe; oppure ancora, nel caso dei racconti mitologici, il lettore incontra costantemente ogni genere di esseri ed eventi mostruosi — creature ibride che riemergono dagli inferi e dai mari, fino a dei e umani destinati a terribili punizioni.

L'assenza del perturbante è motivata dal semplice fatto che non è possibile utilizzare i parametri finora descritti per analizzare la sfera “poetica” — si pensi ad esempio alla contrapposizione rimosso-superato che in tal caso viene inevitabilmente a cadere — dato che essa presuppone, “per affermarsi, che il suo contenuto sia esonerato dall'esame di realtà”²⁶⁷. Il pubblico ne è perfettamente cosciente nel momento in cui stringe il tacito patto con l'autore: il mondo al quale si viene introdotti può apparentemente avvicinarsi al quotidiano (*realtà consueta*) così come discostarsene interamente (*finzione letteraria*)²⁶⁸.

²⁶⁵ Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 107-113.

²⁶⁶ Ivi, p. 111.

²⁶⁷ Ibidem.

²⁶⁸ Ibidem.

A tal proposito tornano in aiuto le riflessioni di Husserl²⁶⁹ — antecedenti rispetto a quelle di Freud e riportate nel volume *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo* (2014) — le quali chiariscono come, per effettivamente garantire l'assenza del perturbante nell'ambito della finzione, l'elemento che non può permettersi di risultare assente sia il “contrasto”; deve cioè essere ben visibile la distinzione fra ciò che è reale e ciò che non lo è²⁷⁰.

Volgendo l'attenzione all'ambito artistico, un chiaro esempio di contrasto è senza dubbio la cornice, in quanto elemento fisico che separa nettamente ciò che appartiene al dipinto da tutto quello che invece va a costituire il mondo esterno, garantendo in tal modo la presenza di una sufficiente distanza perché possa effettivamente sussistere la fruizione estetica: “Racchiudendo l'immagine tra quattro legni, confinandola, recintandola, la cornice circonda il quadro *in quanto quadro*, prevenendo il rischio dell'illusione e del possibile scambio tra immagine e realtà”²⁷¹. L'oggetto fisico (*Bildding*) — l'opera fisicamente percepita per mezzo del supporto materiale sul quale si appoggia —, l'oggetto iconico (*Bildobjekt*) — la riproduzione del soggetto reale ridotto a pura immagine, o anche, il “rendere presente un assente” — e il soggetto iconico (*Bildsubjekt*) — la “presentificazione” di esso in quanto visibile ma fisicamente assente — appaiono così ben distinti l'uno dall'altro, permettendo che vi sia la distanza necessaria alla fruizione e che sia possibile “individuare l'immagine *in quanto immagine di qualcos'altro*”, in quanto “arte-fatto” (*Fiktum*)²⁷²:

²⁶⁹ Edmund Husserl (1859-1938) è un filosofo tedesco, fondatore della moderna fenomenologia (*Phänomenologie*), dottrina che si occupa della descrizione dei fenomeni intesi come “modo in cui si manifesta una realtà”. Prendendo spunto dal saggio *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo* (2014) si farà riferimento soprattutto all'inganno in cui cadde Husserl facendo visita a un museo delle cere di Berlino, dove per un istante una dama di cera gli parve vera, fatto fondamentale in quanto influenzerà notevolmente le successive riflessioni intorno alla coscienza percettiva e di immagine — e che permette di ampliare notevolmente la riflessione intorno al perturbante. Cfr. P. Conte, *In carne e cera*, cit. Si vedano anche le seguenti voci dell'enciclopedia online Treccani: “Edmund Husserl” https://www.treccani.it/enciclopedia/edmund-husserl_%28Enciclopedia-Italiana%29/; “fenomenologia” <https://www.treccani.it/enciclopedia/fenomenologia/> [ultimo accesso 11 aprile 2021].

²⁷⁰ Cfr. P. Conte, *In carne e cera*, cit., pp. 24-33.

²⁷¹ Ivi, p. 24.

²⁷² Cfr. Ivi, pp. 17-26.

[...] gli stessi dati sensoriali vengono appresi ora come proprietà percettive del *Bildding*, ora come proprietà figurali del *Bildobjekt*. E questo ‘ora... ora’ è in realtà, secondo Husserl, un vero e proprio ‘aut aut’: o si ha un’apprensione percettiva dell’oggetto fisico, oppure si ha un’apprensione figurale dell’oggetto iconico²⁷³.

Che si tratti dunque di dipinti, sculture, fotografie, produzioni letterarie o cinematografiche, la distinzione fra questi tre elementi è sempre fondamentale perché si possa effettivamente tracciare una linea netta fra ciò che è pura finzione e ciò che risiede al di fuori di essa.

Può tuttavia accadere che l’autore scelga di ingannare il proprio pubblico, di imporre un’illusione e di “accrescere e moltiplicare il perturbante ben oltre il limite consentito dall’esistenza reale, facendo succedere eventi che nella realtà non sperimenteremmo o sperimenteremmo solo molto di rado”²⁷⁴. Per riuscire nel proprio intento sarà quindi sufficiente giocare con la confusione dei confini fra supporto materiale, oggetto e soggetto iconico, andando a rimuovere la netta separazione che permette di rendere ben distinte *coscienza percettiva* e *coscienza d’immagine*, ovvero l’oggetto così come appare — vero ed esistente — e l’immagine che lo rappresenta soltanto — l’oggetto presentificato²⁷⁵.

Lo spaesamento si verifica nell’esatto momento in cui l’immagine vuole coincidere con il proprio supporto — “dove finisce la cosa fisica, e dove inizia l’oggetto iconico?”²⁷⁶ — fino ad arrivare infine alla vera e propria illusione, quando l’oggetto si sostituisce, anche solamente per un istante, al soggetto iconico. L’opera cessa proprio allora di essere *solo* immagine e si fa reale in quanto “[m]anca quel grado minimo di differenza sufficiente per poter distinguere tra immagine e oggetto riprodotto, e la somiglianza, di conseguenza, si fa identità”²⁷⁷. Anche una volta che l’inganno viene svelato, e lo spettatore è ben conscio dell’illusione nella quale è caduto, l’illusione non farà che continuare a riproporsi a intermittenza, tentando di svincolarsi dalla pura immagine e di imporsi una volta ancora come realtà

²⁷³ Ivi, p. 18.

²⁷⁴ S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 112.

²⁷⁵ Cfr. P. Conte, *In carne e cera*, cit., p. 17.

²⁷⁶ Ivi, p. 27.

²⁷⁷ Ivi, p. 28.

temporanea²⁷⁸. La distanza necessaria fra individuo e opera crolla e, con essa, anche la fruizione estetica, o più precisamente, quella tradizionalmente fondata sulla pura contemplazione:

[...] nell'immaginario umanistico il giudizio è il risultato di un dopo, il momento in cui si può valutare perché s'è presa distanza dall'attesa, ci si è disgiunti e si può contemplare [...]. Nella lettura umanista, il corpo si mette in rapporto con il mondo esterno ma non ne viene intaccato, per cui ciò che è esterno ha sempre valore strumentale, può cioè essere giudicato attraverso la lontananza (il non essere implicato) dell'osservatore²⁷⁹.

Quando viene a mancare lo scarto, quel contrasto che permette di distinguere la realtà dalla finzione artistica, ecco che il perturbante si può infine fare strada²⁸⁰. Il corpo dell'osservatore non può letteralmente sottrarsi alla fruizione: il sentire *unheimlich* si attacca ad esso, ai suoi nervi e muscoli, le pulsazioni aumentano, i brividi lo percorrono, si altera il respiro²⁸¹. La distanza normalmente pretesa dall'estetica non riesce più a imporsi, tanto che tale esperienza si riscopre talmente fisica da divenire palpabile, concreta. L'estetica si presenta ora come “la conversione del mondo in uno stato del corpo che si diffonde in ogni dove somatico”²⁸², paragonabile a una sorta di ibridazione con l'ambiente dove il momento davvero rilevante è quello racchiuso nell'attesa — non più nel giudizio a posteriori dell'evento²⁸³.

Ci si ricongiunge così alla prima descrizione proposta, relativa all'istante in cui si viene a contatto con l'*Unheimliche*, quando si percepisce quel “come se”²⁸⁴ — *come se fosse vivo, come se potesse proferire parola, come se potesse muoversi* — seguito dagli istanti chiave dell'attesa che passano dall'iniziale spaesamento, poi il turbamento e, infine, la speranza che la smentita avvenga il prima possibile. Appare chiaro che, se così stanno i fatti, l'estetica cessa di essere un'occasione di

²⁷⁸ Cfr. Ivi, pp. 29-32; Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 112-113.

²⁷⁹ R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit., pp. 15-16.

²⁸⁰ Cfr. P. Conte, *In carne e cera*, cit., pp. 41-43.

²⁸¹ Cfr. R. Marchesini, *Estetica postumanistica*, cit., pp. 7-29.

²⁸² Ivi, p. 8.

²⁸³ Cfr. Ivi, pp. 14-17.

²⁸⁴ Cfr. P. Conte, *In carne e cera*, cit., pp. 27-28.

contemplazione del mondo: “L’estetica non mostra ciò che appare, bensì ciò che sentiamo nel corpo votato ad accogliere”²⁸⁵.

3. BAMBOLE, MANICHINI, AUTOMI

Dopo avere trovato spazio all’interno del dibattito accademico a partire dall’anno 1919, un ulteriore momento chiave per il perturbante si ripresentò sul finire del secolo, quando Mike Kelley gli dedicò un’intera personale intitolata *The Uncanny* in occasione dell’esposizione internazionale d’arte contemporanea Sonsbeek 93 presso la città di Arnhem (Paesi Bassi, 1993)²⁸⁶.

A partire da una raccolta di immagini che l’artista era interessato a duplicare e a fare poi convergere nell’opera *Heidi: Midlife Crisis Trauma Center and Negative Media-Engram Abreaction Release Zone* (1992), videoscultura nata da una collaborazione con Paul McCarthy²⁸⁷, esse, da semplice materiale di ricerca che “derid[e], quasi innocentemente, il lato oscuro dell’animo umano” attingendo “alla sfera più infima e più intima dell’io”²⁸⁸, andarono infine a costituire il nucleo centrale della mostra del 1993. L’ambizioso progetto che ruota attorno alla fascinazione per la figura umana e alla sfida nel tentare di sottrarre la scultura

²⁸⁵ R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit., p. 15.

²⁸⁶ L’edizione del 1993 (5 giugno-26 settembre) curata da Valerie Smith vide la partecipazione di 48 artisti ai quali fu richiesto di realizzare lavori *site-specific*, oltre che di tentare di dare forma, piuttosto che a un’opera conclusa, a un processo di collaborazione con i residenti e con la curatrice. Non occupandosi di questo genere di ricerca artistica, perché anche Mike Kelley potesse partecipare, si decise di ospitarlo presso il Gemeentemuseum — “a ‘sited’ exhibition performing as an artwork within the larger ‘Sonsbeek 93’ exhibition”. Cfr. V. Smith, *Something I’ve Wanted to Do But Nobody Would Let Me: Mike Kelley’s ‘The Uncanny’*, in “Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry”, n. 34, autunno-inverno 2013, pp. 16–27, qui p. 17, JSTOR, www.jstor.org/stable/10.1086/674184 [ultimo accesso 04 agosto 2021]. Per un ulteriore approfondimento sulle opere esposte si veda anche, *Into the Trees. Sonsbeek 93*, in “Freeze”, n. 12, 05 settembre 1993, <https://www.frieze.com/article/trees> [ultimo accesso 04 agosto 2021]; <https://www.sonsbeek20-24.org/en/previous-editions/sonsbeek-1993/> [ultimo accesso 21 aprile 2021].

²⁸⁷ *Heidi* venne prodotta dalla galleria viennese Krinzinger in occasione della mostra *LAX* (Vienna, 1992) alla quale parteciparono nove artisti, tutti con sede a Los Angeles: Chris Burden, Mike Kelley, Paul McCarthy, Raymond Pettibon, Lari Pittman, Nancy Rubins, Jim Shaw, Jeffrey Vallance, Benjamin Weissman. L’intento era quello di mostrare i legami esistenti fra la ricerca artistica di questa specifica scena statunitense e quella dell’Azionismo. Cfr. J. Hofleitner, *LAX*, in “Artforum”, vol. 31, n. 10, estate 1993, <https://www.artforum.com/print/reviews/199306/lax-56037> [ultimo accesso 12 luglio 2021]; J. Avgikos, *Paul McCarthy’s and Mike Kelley’s Heidi*, in “Artforum”, vol. 32, n. 1, settembre 1993, <https://www.artforum.com/print/199307/paul-mccarthy-s-and-mike-kelley-s-heidi-33867> [ultimo accesso 12 luglio 2021].

²⁸⁸ Cfr. T. Macri, *Il corpo postorganico*, cit., pp. 124, 128-129.

figurativa dai pregiudizi che da secoli l'accompagnano²⁸⁹ — inizialmente inaugurato da un pessimista “This is an idea for a show that no one will let me do”²⁹⁰ — verrà nuovamente riproposto e aggiornato circa un decennio più tardi per essere ospitato anche negli spazi espositivi dei musei Tate Liverpool e mumok di Vienna (2004)²⁹¹. Le opere che Kelley scelse di esporre, spaziando dall'antichità al contemporaneo, in una successione pensata per essere ben lontana dal cronologico, ricadono come già anticipato principalmente nella macrocategoria della scultura figurativa: manichini, bambole, statue, automi. Ad essa si andò tuttavia ad affiancare anche un vasto materiale fotografico, sia artistico che documentario, oggetti legati alla quotidianità e all'ambiente medico, automi destinati a set cinematografici, maschere, accessori per effetti speciali, calchi e tassidermie, giochi dell'infanzia, per infine terminare con quattordici collezioni personali dell'artista suddivise per tema²⁹² — i cosiddetti *Harems*, da lui stesso definiti “a fetishist's accumulation of objects”²⁹³.

L'*Unheimliche* viene messo consapevolmente in mostra dall'artista-curatore e invade ogni singola sala museale²⁹⁴. Si presenta ai visitatori sotto le sembianze del manichino troppo umano di Charles Ray (*Male Mannequin*, 1980) affiancato dalle figure di cera pensate per essere esposte nelle vetrine dei negozi delle città degli anni venti oppure nelle sale del museo di Madame Tussaud; è incarnato dai corpi grotteschi delle bambole di Bellmer (*The Doll*, 1936/65; *La Bouche*, 1935; *Adjustable Doll*, Second Version, 1935) e da quelli fotografati da Cindy Sherman

²⁸⁹ Cfr. V. Smith, *Something I've Wanted to Do But Nobody Would Let Me*, cit., pp. 19-20.

²⁹⁰ Ivi, p. 17. Questo è ciò che disse Mike Kelley nel 1992 in occasione di una conversazione con Valerie Smith, quando la futura curatrice di Sonsbeek 93 lo raggiunse nella casa di Los Angeles per indagare su una sua possibile partecipazione all'esposizione internazionale della città di Arnhem.

²⁹¹ Per un ulteriore approfondimento sulle mostre del 2004 si faccia riferimento ai seguenti articoli: L. Buck, *Interview with Mike Kelley on accumulating the uncanny in his new Tate Liverpool show*, in “The Art Newspaper”, 01 Marzo 2004, <https://www.theartnewspaper.com/archive/accumulating-the-uncanny-interview-with-mike-kelley> [ultimo accesso 05 agosto 2021]; M. Kelley, J. Sconce, *I've got this strange feeling... The Uncanny*, in “Tate Etc.”, n. 1, estate 2004, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/ive-got-strange-feeling> [ultimo accesso 05 agosto 2021].

²⁹² In merito al materiale fotografico che documenta le opere esposte e la disposizione all'interno delle sale, si faccia riferimento all'articolo di Valerie Smith e al catalogo del 2004 (si vedano in particolare le sezioni intitolate: *The Uncanny*, *Harems* e *Sonsbeek and Tate Liverpool Installations*). Cfr. V. Smith, *Something I've Wanted to Do But Nobody Would Let Me*, cit.; Cfr. *The Uncanny*, cat., cit., pp. 65-263.

²⁹³ Cfr. M. Kelley, *A New Introduction to The Uncanny*, in *The Uncanny*, cat., cit., pp. 9-12.

²⁹⁴ Cfr. M. Kelley, *Playing with Dead Things. On The Uncanny*, in *The Uncanny*, cat., cit., pp. 25-38.

(*Untitled #261 e Untitled #263*, 1992); o ancora, da *Janitor* di Duane Hanson (1973), *Sitting Woman* di John de Andrea (1973), *Ghost* di Ron Mueck (1998) e *Sleepwalker* di Tony Matelli (1997), sculture più vere del vero che, anche se solo per un istante, sono in grado di rendere indefinito il confine fra finzione e realtà, fra ciò che è animato e ciò che non lo è; il perturbante circonda anche le porzioni di corpi disseminate all'interno delle varie stanze, come quelle provenienti da ambiti prettamente medici, membra di statue mutilate, fino agli arti di Robert Gober inglobati dalle pareti (*Untitled*, 1989-1992); oppure si prenda in considerazione il corpo mostruoso di *Virgin Mary* di Kiki Smith (1992), il quale ha rinunciato all'involucro protettivo dell'epidermide per esibire senza pudore tendini e muscoli, rimandando così alle figure scorticate pensate per lo studio anatomico; ne sono inoltre contaminati anche tutti quegli oggetti che ricordano la presenza umana nella sua assenza: dal vero calco di una figura femminile ritrovata a Pompei ai *Three Nudes in a Bed* di Christo (1963), impacchettati fino a che non risulta difficile intravedere al di sotto dell'involucro bianco il rosa pallido della carnagione e la forma dei tre volti, per arrivare infine alla video installazione *The Most Beautiful Thing I've Never Seen* di Tony Oursler (1995), un divano di broccato che potrebbe cadere da un momento all'altro sulla figura sdraiata a terra la quale, se osservata con più attenzione, si rivela essere un semplice cuscino ricoperto per metà da un tessuto, per metà dai colori della proiezione; viceversa, risultano altrettanto perturbanti le fotografie che documentano come dei soggetti animati possano arrivare ad assumere le sembianze di esseri senza vita: con la *Scultura vivente* di Manzoni (1961) e *The Singing Sculpture* di Gilbert & George (1971), con Olga Desmond trasformata in marmo vivente durante le *Schönheitsabende* di Berlino (1908) o le due controfigure della bambola Olimpia del film *The Tales of Hoffman* (1931) si concretizza e prende forma la paura data dallo spaesamento derivante da quel genere di mostruoso che rende confusi i confini fra morte e vita o, citando nuovamente Jentsch, che fa sorgere il "dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato"²⁹⁵.

²⁹⁵ S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 88.

Il visitatore si trova così esposto a un caleidoscopio disturbante dove l'*Unheimliche* si mostra in tutte le sue sfaccettature, affollando qualsiasi superficie dell'ambiente museale. Inoltre, essendo le sculture qui raccolte ormai distanti da quelle classiche — così come lo sono anche i vari soggetti dei materiali fotografici proposti da Kelley — esse sconvolgono per la mancanza di armonia nelle proporzioni, nell'aspetto e nelle pose, per la presenza del colore che le porta ad avvicinarsi terribilmente all'umano²⁹⁶.

Lotman afferma che, all'interno di un sistema culturale, un oggetto può generalmente ricoprire due ruoli differenti: “diretto” e “metaforico”²⁹⁷. Più l'oggetto in questione ha importanza all'interno di un dato sistema, tanto più la sua funzione metaforica assume rilevanza, arrivando a sovrastare sempre più frequentemente quella diretta. A tal proposito, lo studioso riporta vari concetti provenienti dalla realtà quotidiana — macchina, casa, strada, e così via²⁹⁸. Leggendoli, si tenderà immediatamente ad associarli sia a un qualcosa di fisico e concreto, sia a particolari concetti metaforici, che logicamente possono variare da cultura a cultura — “lavorare come una macchina”, “sentirsi a casa”, “trovare la propria strada”, per citarne alcuni. Questa riflessione risulta particolarmente adatta per delineare le prime considerazioni utili ad approfondire il ruolo ambiguo che bambole, manichini, marionette e automi — *die Puppe*²⁹⁹ — assumono all'interno di un sistema culturale e per comprendere come avvenga il salto da oggetti legati alla sfera del gioco e dell'infanzia a oggetti protagonisti del perturbante.

Innanzitutto, per potere parlare di “bambola come giocattolo” Lotman attua una distinzione di pubblico³⁰⁰. Lasciando momentaneamente da parte il pubblico

²⁹⁶ Cfr. M. Kelley, *The Uncanny*, cat., cit., pp. 65-263.

²⁹⁷ Cfr. J.M. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, cit., p. 145.

²⁹⁸ Ibidem.

²⁹⁹ Il termine tedesco *Puppe (die)* racchiude in sé non solo la figura della bambola, bensì tutto ciò che si avvicina all'aver sembianze umane, generalmente oggetti di scala ridotta rispetto alla realtà e principalmente destinati al mondo dell'infanzia e alla sfera del gioco: bambole, marionette, burattini, fantocci, manichini, queste sono alcune delle traduzioni che si incontrano più frequentemente. Cfr. *DIT Paravia. Il dizionario: tedesco-italiano italiano-tedesco* (1996), Milano-Torino, Pearson Italia, 2012. Si veda anche la voce del dizionario online PONS: “Puppe” <https://it.pons.com/traduzione/tedesco-italiano/Puppe> [ultimo accesso 03 agosto 2021].

³⁰⁰ Cfr. J.M. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, cit., pp. 146-147.

“adulto”, composto da coloro che si pongono nei confronti di un testo artistico come *destinatari* di un’informazione, rimane “quello ‘infantile’, ‘folklorico’, ‘arcaico’”, il quale “assume nei confronti del testo l’atteggiamento di un gioco” — ora l’informazione viene *prodotta*³⁰¹. È proprio in questo caso che entra in scena *die Puppe*:

La statua è da guardare, la bambola invece va toccata, maneggiata. La statua racchiude in sé quell’elevato mondo artistico che lo spettatore non può elaborare per conto proprio. [...] La statua è un tramite che ci trasmette la creazione altrui, mentre la bambola ci stimola spingendoci alla creazione. La statua ha bisogno di serietà, la bambola del gioco³⁰².

L’ambiguità subentra nel momento in cui questi esseri invadono il mondo adulto. Il mondo del gioco finisce per scontrarsi con quello legato alla semplice contemplazione; se, inoltre, tali oggetti connessi al contesto dell’infanzia si scoprono dotati di movimento e di parola, la situazione si complica ulteriormente poiché si fa strada anche “il senso di artificiosità” e “si attivizzano i tratti di verosomiglianza”³⁰³, tornano insomma tutti quegli elementi affrontati da Freud nel 1919 capaci di destare la sensazione del perturbante, come il doversi confrontare con l’opposizione vivo-morto, con il doppio, con il motivo del sosia e della ripetizione, capace di destare grande spaesamento, con la superstizione³⁰⁴.

La bambola — così come tutti quegli oggetti che presentano un significato diretto simile — si mostra come il familiare per eccellenza che torna, decontestualizzato, per confondere i confini fra realtà e fantasia. Se il bambino non viene generalmente turbato da un giocattolo che si anima, anzi, è egli stesso a portarlo in vita, l’adulto non risulta invece protetto dalla sfera del gioco e questo contribuirà a fare prendere forma a una situazione perturbante.

Così nella nostra coscienza culturale è come se fossero rimaste impresse due personalità della bambola: una legata al mondo accogliente dell’infanzia, l’altra

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ivi, p. 147.

³⁰³ Cfr. Ivi, pp. 147-148.

³⁰⁴ Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit.

associata ad una pseudovita, ad un movimento morto, ad una vita falsa. La prima personalità è rivolta verso il mondo del folklore, della fiaba, del primitivo, la seconda ci ricorda la civiltà meccanica, l'alienazione³⁰⁵.

È necessario tenere presente che per l'individuo contemporaneo è inoltre sempre meno comune avere un confronto diretto con la morte, se non con quella offerta quotidianamente “sotto forma di interminabile spettacolo”, come semplice avvenimento mediatico³⁰⁶. La morte naturale, portando a dover riconoscere la “limitatezza della vita umana”, è al contrario obbligata a sparire di vista: cerimonie private, stanze asettiche degli ospedali, case di cura, obitori, luoghi di sepoltura sempre più ghettizzati e distanti da quelli attorno ai quali quotidianamente ruota la vita cittadina, manifestazioni di dolore e lutto sottoposte a terapia³⁰⁷.

Francesca Alfano Miglietti nel volume *Nessun tempo, nessun corpo...* (2001) dedicò un'intera sezione alla maniera in cui individui di varie epoche scelsero di rapportarsi con il tema della morte attraverso la propria ricerca artistica, per giungere infine alle seguenti considerazioni:

La civiltà dell'immagine non sopporta il sangue, la malattia, la vecchiaia, e così come nasconde i malati e i vecchi, allo stesso modo opera una sistematica sparizione della morte, che viene nominata e guardata solo nelle immagini legate all'omicidio, o in generale alla catastrofe di cui è conseguenza. L'unica morte accettata è quella per ‘incidente’³⁰⁸.

Attualmente, l'unica morte accettata è dunque quella che si presenta come distante, come un qualcosa che possa essere presto dimenticato, come una semplice successione di immagini del disastro a patto che non riguardino il singolo individuo. Ne consegue che “[I]a morte non è più intesa come momento reale di un soggetto, di un corpo [...]” ed entra anch'essa a fare parte della sfera di ciò che un tempo è stato familiare e ora non lo è più³⁰⁹.

³⁰⁵ J.M. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, cit., p. 148.

³⁰⁶ Cfr. F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., pp. 62-82.

³⁰⁷ Cfr. Ibidem; Cfr. Z. Bauman, *Il disagio della postmodernità*, cit., pp. 188-189.

³⁰⁸ F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., p. 63.

³⁰⁹ Ibidem.

Questo sembrerebbe spiegare in parte la ragione del perché, se posti di fronte a bambole, manichini, automi, figure di cera o sculture figurative policrome, si desti frequentemente nello spettatore il senso del perturbante — tutti soggetti con i quali, tra l'altro, si è raramente abituati ad avere un confronto all'interno di un contesto museale essendo stati per lungo tempo esclusi dalla storia ufficiale dell'arte occidentale³¹⁰. Che siano perfettamente immobili oppure che possano tornare in vita grazie ad appositi congegni meccanici, essi non ricordano altro che il destino ultimo dell'uomo per il fatto che, come afferma Lotman, “La possibilità del confronto con un essere vivo rende più evidente il fatto che la bambola non lo è e ciò dà un senso nuovo all'antica opposizione fra vivo e morto”³¹¹. Da tale considerazione non può essere esonerato nemmeno l'ambito artistico: *die Puppe* è sempre “percepita in rapporto alle persone vive”³¹². Nessuna delle opere qui esposte, neppure le sculture iperrealiste di Duane Hanson, di John de Andrea o i manichini ideati da Pierre Imans, riescono ad avvicinarsi alla categoria *healthy person* coniata dall'ingegnere giapponese Masahiro Mori e restano dunque intrappolate nello stesso luogo al quale appartengono cadaveri, zombie e arti artificiali³¹³.

Riportando alcuni estratti dei saggi realizzati appositamente per il catalogo a corredo della mostra, anche per Mike Kelley sembrerebbe altrettanto importante rimarcare come le statue con i loro corpi immobili — integri, mutanti, esplosi, fusi con il metallo e altri materiali inorganici — rimandino costantemente alla nostra condizione mortale³¹⁴, andando a occupare un luogo liminale situato fra illusione e realtà, e proprio per questo insopportabili³¹⁵: “[They] constantly evoke in viewers their own mortality. [...] And this is probably why, in the modern era, figurative

³¹⁰ Cfr. M. Kelley, *Playing with Dead Things. On The Uncanny*, cit., pp. 29-31.

³¹¹ J.M. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, cit., pp. 147-148.

³¹² Ivi, p. 149.

³¹³ Cfr. M. Mori, *The Uncanny Valley*, cit.

³¹⁴ Per quanto riguarda ad esempio la scultura figurativa policroma degli anni ottanta, si pensi ai corpi di Robert Gober o Kiki Smith, Mike Kelley riflette retrospettivamente su quanto fosse in effetti difficile analizzarla in maniera distaccata rispetto all'epidemia di AIDS che dilagò durante quel ben preciso periodo storico e alle tantissime morti da essa provocate: “[It] made it difficult not to see any depiction of the human form (especially one that evoked doubts about whether it was alive or dead) as a kind of memento mori”. Cfr. M. Kelley, *A New Introduction to The Uncanny*, cit., p. 10.

³¹⁵ Cfr. V. Smith, *Something I've Wanted to Do But Nobody Would Let Me*, cit., p. 21.

sculpture is held in such low esteem, for this primitive fear cannot be erased from it. The aura of death surrounds statues”³¹⁶; oppure ancora, “All of these feelings are provoked by an object, a dead object that has a life of its own, a life that is somehow dependent on *you*, and is intimately connected in some secret manner to your life”³¹⁷.

Nel caso preso in esame, il volere volontariamente esporre i visitatori al perturbante e suscitare in loro tutta una serie di sensazioni che ricadono nella sfera di tale particolare “qualità del sentire” — terrore, paura, orrore, spaesamento, ansia — è esplicitato fin da subito, già dal titolo. Non si tratta dunque di una situazione paragonabile al giorno in cui Edmund Husserl, all’ingresso di un museo delle cere di Berlino, venne preso totalmente alla sprovvista dall’incontro con un manichino di cera posto in cima a una scalinata, quando per alcuni istanti parve come se una “dama” lo stesse invitando a raggiungerla con un cenno della mano³¹⁸; eppure, pur sapendo cosa aspettarsi dalla mostra in questione e perfettamente coscienti del fatto che tale peculiare forma del mostruoso possa essere ulteriormente esasperata dalla finzione artistica in un tacito patto fra autore e pubblico, è interessante notare come l’*Unheimliche* riesca ciononostante a farsi strada³¹⁹. Si materializza sotto forma di sensazioni fisiche e si fa “esperienza estetica”³²⁰:

‘This must be some kind of terrible mistake!’ I shouted, as one does in a nightmare, recoiling at the threshold. Things loomed on the other side of the doorway; horrible things, unspeakable things, things I had hoped never to see again. [...] Our reflexive affinity to things that appear lifelike, or like life, but have never been alive at all, is not dissimilar to a child with a comfort doll, half-

³¹⁶ M. Kelley, *A New Introduction to The Uncanny*, cit., p. 34.

³¹⁷ Ivi, p. 26.

³¹⁸ Cfr. P. Conte, *In carne e cera*, cit., pp. 13-15.

³¹⁹ Perché l’*uncanny* possa effettivamente manifestarsi — sempre tenendo le opere selezionate da Mike Kelley come modelli di riferimento — è necessario che sia presente almeno una delle seguenti caratteristiche chiave: impatto fisico; proporzioni vicine a quelle umane; utilizzo di vestiti così come di colori che rimandino alla carnagione umana; materiali in grado di riprodurre il più fedelmente possibile dei corpi (cera, silicone, poliestere, fibra di vetro ecc.). La selezione delle opere in mostra è stata invece fatta sulla base dei seguenti criteri: dimensioni; colore; porzioni di corpi in relazione al corpo integro oppure al corpo in pezzi; *ready-made* e il doppio; statue in rapporto alla morte e statue come sostituti; riproduzione del reale. Cfr. M. Kelley, *Playing with Dead Things On The Uncanny*, cit.; J.C. Welchman, *On the Uncanny in Visual Culture*, in *The Uncanny*, cat., cit., pp. 39-56, qui p. 44.

³²⁰ Cfr. R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit.

aware that the doll is a surrogate and overriding the fact. We will these things into life, despite ourselves, and so fall for them³²¹.

Si apre e si conclude in questa maniera la recensione di Adrian Searle per The Guardian (2004), mentre nell'articolo di Alex Farquharson per Frieze (2004) si legge,

Instead of feeling we were in a modern art gallery, it seemed we'd stumbled upon an amalgamation of a horror film set, an 18th-century anatomy lesson, a hideous crime scene and an occultist tableau. [...] The climax of the exhibition was reserved for the final gallery, a space approaching the size of a football pitch, filled with some 60 life-size figures. [...] The darkly comic effect was of a population of zombies in varying degrees of re-animation, the front line consisting of the most 'undead'³²².

Pur avendo a che fare alternativamente con il mondo della *realtà consueta* o con quello della *finzione*³²³, ciò che trae in inganno è il fatto che si incontrino senza sosta sculture figurative e oggetti che, nella loro tridimensionalità, nella loro policromia, nel volere destare il ricordo di un corpo o di porzioni di esso, vanno a eliminare completamente il *contrasto*, elemento essenziale — riprendendo nuovamente le riflessioni di Husserl³²⁴ — perché possa esservi un'effettiva separazione fra ciò che è reale e ciò che al contrario non lo è. Una volta venuto a mancare questo elemento, non si può più impedire all'oggetto fisico, all'oggetto iconico e al soggetto iconico (rispettivamente, *Bildding*, *Bildobjekt* e *Bildsubjekt*) di ricadere l'uno nell'altro e, di conseguenza, di evitare che l'immagine vada a coincidere e infine a sostituire, seppur momentaneamente, il proprio supporto³²⁵.

Famosa è ad esempio la storia di Pigmalione narrata nel libro decimo delle *Metamorfosi*, re di Cipro oltre che abile scultore, il quale si innamorò follemente della propria opera, tanto da arrivare a chiedere durante la festa in onore di Venere l'intercessione della dea perché “la fanciulla d'avorio” potesse essere portata in vita — “L'avorio palpato si ammorbidisce e perduta la durezza s'incava e cede sotto le

³²¹ A. Searle, *Inside the Mind of an Insane Collector*, in “The Guardian”, 24 febbraio 2004, <https://www.theguardian.com/culture/2004/feb/24/1> [ultimo accesso 04 agosto 2021].

³²² A. Farquharson, *The Uncanny*, in “Frieze”, n. 83, maggio 2004, <https://www.frieze.com/article/uncanny> [ultimo accesso 09 agosto 2021].

³²³ Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 111.

³²⁴ Cfr. P. Conte, *In carne e cera*, cit., pp. 15-33.

³²⁵ Cfr. Ivi, pp. 17-33.

dita [...]”³²⁶; oppure si pensi al racconto di E.T.A. Hoffman (*Der Sandmann*, 1816) al quale accenna Freud nel proprio saggio intorno al perturbante, dove il protagonista Nathaniel venne ingannato allo stesso modo dalla bella bambola Olimpia, creatura dotata di movimento e parola e causa di un’infatuazione che lo porterà alla follia³²⁷; si arriva infine agli automi del Novecento che rendono sempre più confusi i confini fra realtà e finzione, vita e morte, tanto si avvicinano agli esseri umani sia per aspetto che per atteggiamento — si è già scritto degli androidi ai quali viene data la caccia in *Blade Runner* (1982), così come della Maria metallica di *Metropolis* (1927). Uscendo dall’ambito di miti e racconti, proprio come lord Ewald si rifugiò nella compagnia artificiale di un’*andreide* in seguito a una delusione amorosa (*Eva futura*, 1886)³²⁸, nel 1918 anche Oskar Kokoschka decise di rimediare alla perdita della propria musa, Alma Mahler, sostituendola con una bambola da lui stesso progettata — “[...] make the whole thing richer, tenderer, more human?”, si legge nella corrispondenza con l’artista Hermine Moos, alla quale venne chiesto di realizzarla — storia che si concluse paradossalmente con l’omicidio dell’oggetto delle sue ossessioni, come se si potesse effettivamente togliere la vita a un qualcosa che non l’ha mai conosciuta³²⁹.

Sono tutte storie di bambole e automi dove l’immagine è riuscita a imporsi, non solo sul supporto, ma anche sul soggetto iconico³³⁰: così questi esseri non ricordano solo l’umano, lo diventano, tanto da essere spesso i protagonisti di amori impossibili — o almeno fino a quando la finzione non viene svelata ed è nuovamente possibile vedere la loro vera natura.

³²⁶ Cfr. Ovidio, *Libro decimo*, in *Metamorfosi* (1979), a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015, pp. 385-423, qui pp. 399-401. Per approfondire ulteriormente si veda anche, M. Bettini, *Amori di statue*, in *Identità e alterità. Figure del corpo 1895/1995*, catalogo della mostra a cura di M. Brusatin, J. Clair (Venezia, Palazzo Grassi, 46. Esposizione Internazionale d’Arte - La Biennale di Venezia, 11 giugno - 15 ottobre 1995), Venezia, Marsilio, 1995, pp. 19-25.

³²⁷ Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit., pp. 88-95.

³²⁸ È nuovamente possibile leggere il romanzo grazie alla recente edizione, A. Villiers de l’Isle-Adam, *Eva futura* (1886), trad. it. di C. de Carolis, Venezia, Marsilio, 2021.

³²⁹ Cfr. S. Stein, *My Fair Lady*, in “The Paris Review”, 17 febbraio 2015, <https://www.theparisreview.org/blog/2015/02/17/my-fair-lady/> [ultimo accesso 12 agosto 2021].

³³⁰ Esempi parzialmente tratti dalle lezioni del corso di “Storia Comparata dell’Arte Contemporanea” (cfr. nota n. 57). Le opere qui riportate sono state scelte poiché ritenute, anche in questo caso, di grande importanza per una migliore comprensione del discorso che si sta sviluppando.

È possibile fare riferimento a tale processo anche per analizzare il rapporto che si viene a creare fra semplice pubblico e fruizione estetica, all'interno di un contesto quotidiano. Nel momento in cui la distanza con l'opera svanisce, ecco che perfino in questo caso la pura contemplazione non è più possibile e ad essa subentra l'estetica come esperienza fisica, non più estranea al corpo e al sentire del soggetto³³¹. Inoltre, stando alle riflessioni di Roberto Marchesini contenute nel saggio *Estetica postumanista* (2019), entrare a contatto con il perturbante significa confrontarsi con le polarità negative appartenenti alla sfera del meraviglioso³³². La sfera del meraviglioso è sì in grado di “lascia[re] senza parole per la magnificenza della conferma e dell'assonanza” al momento dell'incontro fra bellezza e sublime ma, nell'istante in cui a intersecare un'alta attivazione del sublime è tutto ciò che è situato al polo opposto della massima bellezza, essa è al contempo dotata della capacità di scatenare “il brivido, l'essere presi in contropiede, il sentirsi sopraffatti, incerti, precari di fronte a un panorama fluido che non offre punti di appoggio”³³³. Proseguendo sulla scia di tali considerazioni estetiche, emerge dunque che sarebbe estremamente limitante volere analizzare le opere, o gli oggetti, delle mostre *The Uncanny* basando le proprie considerazioni esclusivamente sui criteri classici di bellezza e di distaccata contemplazione — e questo, ampliando ulteriormente il campo di analisi, valga anche per tutte le altre forme artistiche finora incontrate, dalle prime esperienze legate al coinvolgimento consapevole del corpo passando per la body art, fino a tutto ciò che rientra nel postumano.

Come si è già sottolineato, il sentimento perturbante è l'attesa, è l'illusione, è lo spaesamento misto a terrore, ed esso porta a una contaminazione in ogni dove del corpo; tutti caratteri, questi, che lo pongono in stretta relazione con il sublime, il quale si divide fra “l'estasi, la proiezione oltre se stessi, [...] da cui il senso di

³³¹ Cfr. R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit., pp. 7-29.

³³² Cfr. Ivi, pp. 231-233.

³³³ “Nella bellezza c'è stabilità del soggetto, stupefazione ma altresì senso di esuberanza, pienezza nella partecipazione estetica. Nel sublime è la sorpresa a prendere il sopravvento”, in R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit., p. 231.

naufragio e di nostalgia” e “una liquefazione dei punti di stabilità”³³⁴. Continua inoltre il filosofo,

Il sublime è pertanto il brivido, ciò che si prova davanti a qualcosa: i) di meraviglioso, perché grandioso e stupefacente nella perfezione-conformità che esprime, oppure ii) di terribile, perché mostruoso e orrendo. Il sublime è pertanto quella coordinata estetica che indica il livello di straniamento che produce l’ente-evento, nelle due polarità di attivazione [...]³³⁵.

È effettivamente questa seconda proprietà a emergere nel momento in cui si è posti a un confronto obbligato con le riproduzioni più o meno fedeli dei corpi disseminati da Mike Kelley all’interno delle varie sale. Può essere così mostrato un ulteriore carattere appartenente al brutto, al terrifico e al mostruoso: non più semplice “mancanza del bello”, piuttosto una diversa attivazione della dimensione del piacere³³⁶.

Un’ultima fondamentale domanda sorge tuttavia spontanea. Il perturbante fa affidamento alla memoria, al ritorno dell’uguale, alla sfera dell’inconscio, alle illusioni, alla confusione fra realtà e fantasia³³⁷; è allora lecito chiedersi come tale qualità del sentire possa farsi spazio in una simile realtà, dove a cominciare dalla metà del XX secolo ogni oggetto si è fatto sempre più identico all’altro, dove sono la riproduzione e la simulazione a trionfare, dove la tragedia, il tabù e il disastro, perché possano essere esorcizzati, vengono affidati allo spettacolo e presentati come pura sequenza di immagini³³⁸. Potrebbe dunque rivelarsi estremamente interessante

³³⁴ Ivi, p. 232.

³³⁵ Ivi, p. 233.

³³⁶ Dall’analisi di Marchesini all’interno del saggio *Estetica postumanista* (2019) emerge che il prendere in considerazione un’unica coordinata estetica sia estremamente limitante. Così facendo: il *bello* e il *brutto* devono obbligatoriamente essere collocati ciascuno a un polo opposto della medesima coordinata, riducendo quest’ultimo a semplice assenza della bellezza e operando un’analisi esclusivamente quantitativa; si impedisce al *brutto* di essere analizzato esteticamente; il *sublime*, ovvero tutto ciò che desta meraviglia e toglie il fiato, è preso in considerazione unicamente come ulteriore manifestazione del bello, massima espressione di esso. Per risolvere questa serie di questioni, che non fanno altro che rendere incompleta l’analisi estetica, sarebbe dunque utile porre il *bello* e il *sublime* su due diverse coordinate che, intersecandosi, consentono di prendere in considerazione sia polarità positive che negative. Viene così mostrato come non ci si debba obbligatoriamente trovare di fronte a una presenza o a un’assenza del bello, bensì a “diverse dimensioni del piacere”: meraviglioso, irenico, terrifico e misero. Cfr. Ivi, pp. 215-258.

³³⁷ Cfr. S. Freud, *Il perturbante*, cit.

³³⁸ Cfr. J.C. Welchman, *On the Uncanny in Visual Culture*, cit., pp. 48-49.

tentare di trovare delle risposte alle provocazioni lasciate volontariamente irrisolte dall'artista nel 2004:

The question thus arises: in contemporary spectacular culture as described by Baudrillard is it possible to have uncanny experiences at all? If meaningful reference is eradicated what kind of repression could exist that would produce uncanny sensation? On some level, it strikes me that notions of both the uncanny and the simulacrum are connected to questions of the 'real'³³⁹.

³³⁹ M. Kelley, *A New Introduction to The Uncanny*, cit., p. 10.

CAPITOLO III

CASI STUDIO

Corpi del nuovo millennio a confronto

1. MANNEQUINS

Vanessa Beecroft / Inez & Vinoodh / Charles Ray

È il 1998 e all'interno del Guggenheim di Frank Lloyd Wright, al centro dell'iconica rotonda, sono disposte simmetricamente decine di ragazze: posizione eretta e sicura, sguardo fisso, capi di alta moda alternati a una totale assenza di indumenti [Figg. 1]. Un anno più tardi, in una delle sale del Museo d'Arte Contemporanea di Sidney, la scena si ripete. La ragazza in prima linea sembra essersi sdoppiata in molteplici alter ego, tutti perfettamente schierati alle sue spalle al di sopra del pavimento a scacchiera, visione il cui impatto è ulteriormente amplificato dal forte contrasto che si viene a creare dall'accostamento dei caratteri anglosassoni e irlandesi delle performer e il rosso da loro indossato solo dalla vita in giù [Figg. 2]. Nel febbraio del 2001, all'interno della nuova Kunsthalle di Vienna, quarantacinque ragazze ora suddivise in cinque file parallele si presentano in perfetta formazione militare al di sotto di potenti riflettori. Anche in questo caso è presente un gioco di contrasti che nasce dall'alternarsi di nudità e accessori appariscenti — stivali neri alti fin sopra il ginocchio, talmente aderenti da presentarsi come una seconda pelle — o ancora, delicati tratti nordici interrotti bruscamente da colori primari — in questa particolare occasione, corpi e capelli dipinti di giallo [Figg. 3]³⁴⁰.

³⁴⁰ Rispettivamente, si faccia riferimento alle performance *VB35 - Show*, *VB40* e *VB45*. Le foto documentarie e i commenti personali di Vanessa Beecroft sono raccolti all'interno del seguente catalogo, realizzato in occasione della retrospettiva dedicata all'artista presso il Castello di Rivoli nel 2003: *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, catalogo della mostra a cura di M. Beccaria (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 08 ottobre 2003 - 25 gennaio 2004; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 09 maggio 2004 - 29 agosto 2004), Milano, Skira, 2003. Si veda anche, V. Beecroft, *VB 08-36. Vanessa Beecroft Performances*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000.

Le performance qui descritte³⁴¹ sono quelle che segnarono un radicale cambiamento nell'impostazione del lavoro di Vanessa Beecroft³⁴² — anche se già in *VB25* (1996), *VB26* (1997) e *VB34* (1998) è possibile notare i primi accenni di tale tendenza³⁴³. Osservando le fotografie raccolte nei due principali volumi che documentano il lavoro dell'artista, *VB 08-36. Vanessa Beecroft Performances* (2000) e *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003* (2003), i primi *tableaux vivants* da lei ideati appaiono infatti estremamente distanti rispetto a quelli di soli tre anni più tardi, nonostante l'impostazione e le regole da osservare durante l'esecuzione siano fondamentalmente rimaste invariate³⁴⁴.

Le prime ragazze “troppo alte o troppo magre o troppo colorate”³⁴⁵ diedero inconsiamente vita alle innumerevoli figure slanciate ed emaciate dai capelli rossi, arancio e gialli che accompagnano la Beecroft sin dall'infanzia³⁴⁶, personaggi bidimensionali dagli arti tormentati, pose contorte e con carnagioni dal colorito o eccessivamente pallido o esageratamente colorato che posano al di sopra di uno

³⁴¹ Ibidem.

³⁴² Vanessa Beecroft (Genova, 1969) è un'artista con sede a Los Angeles formatasi presso l'Accademia Ligustica di Belle Arti di Genova (1987-1988) e l'Accademia di Belle Arti di Brera (1988-1993), studiando rispettivamente pittura e scenografia. Alla formazione accademica si vanno inoltre a sommare l'educazione artistica ricevuta dalla madre e i traumi personali vissuti durante gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, fattori che continuano a esercitare una forte influenza all'interno delle sue opere, dalle quali non a caso emerge un'evidente ossessione per il controllo del corpo, per la bellezza e la perfezione. *Despair*, o *Libro del Cibo* (Galleria Inga-Pin, 1993), è il primo lavoro presentato al pubblico e fu in questa occasione che ebbe l'intuizione di utilizzare le *ragazze* per dare origine a quei *tableaux vivants* che da fine anni novanta diventeranno sempre più complessi e ambigui, costantemente in bilico fra arte e moda. Essi sono inoltre corredati da riprese e fotografie documentarie, sia in presenza che in assenza di pubblico. Dopo più di ottanta performance — ciascuna intitolata *VB*, sigla poi seguita da una serie di numeri in progressione — le ragazze restano tutt'ora il materiale protagonista dei suoi lavori. Il sito ufficiale dell'artista è stato recentemente riattivato: <https://vanessabeecroft.com> [ultimo accesso 11 febbraio 2022].

³⁴³ Prendendo in considerazione il lasso temporale 1998-2000, per quanto pertinenti, sono state inoltre tralasciate *VB37* e *VB43*, così come le performance che hanno previsto il coinvolgimento di due corpi speciali della Marina statunitense, *VB39* e *VB42*.

³⁴⁴ Cfr. M. Beccaria, *Scene di conversazione*, in *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, cat., cit., pp. 16-20, qui p. 18.

³⁴⁵ Ivi, p. 17.

³⁴⁶ In merito all'infanzia e alla formazione di Vanessa Beecroft, si vedano i seguenti articoli: N. Johnstone, *Dare to bare*, in “The Guardian”, 13 marzo 2005, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/mar/13/art> [ultimo accesso 17 novembre 2021]; O. Zahm, *Vanessa Beecroft. In the skin of the artist*, in “Purple Fashion magazine”, vol. 3, n. 27, primavera-estate 2017, <https://purple.fr/magazine/ss-2017-issue-27/vanessa-beecroft-2/> [ultimo accesso 17 novembre 2021]; G. Celant, *Vanessa Beecroft: disegni carnali*, in *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, cat., cit., pp. 21-25.

sfondo bianco, espressioni vacue per l'assenza degli occhi, a tratti disturbanti³⁴⁷. A partire dai soggetti degli iniziali disegni a matita e acquerelli, così come dal contenuto del diario personale dell'artista, conosciuto come il *Libro del cibo* (1985-1993)³⁴⁸, parole, tratti e colori assunsero lentamente una forma umana grazie alle *ragazze*³⁴⁹: parrucche gialle, rosse e arancio, spesso acconciate fino a formare delle lunghe trecce, giacche e maglioni alternati a indumenti intimi, sguardi distanti e annoiati, corpi abbandonati contro le superfici delle stanze all'interno delle quali le composizioni vengono ambientate [Figg. 4-12].

Sotto questo aspetto, la performance più emotivamente toccante resta probabilmente *VB02 - Jane bleibt Jane* (1994), presso la Galleria Fac-Simile di Milano, quando uno dei disegni realizzati su una delle pareti sembrò trasformarsi nel fantasma delle ossessioni bulimiche della ragazza rannicchiata a leggere esattamente al di sotto di esso, nell'angolo della stanza bianca [Fig. 8] — “Jane vuole essere Anne Wiazemsky ma rimane Jane. Si infila le mani in gola per vomitare, ma appare calma e bella come una Madonna”³⁵⁰. Diventa così evidente da dove provengano

³⁴⁷ Cfr. *Vanessa Beecroft. Disegni e Pitture 1993-2007*, catalogo della mostra a cura di G. Di Pietrantonio (Bergamo, GAMeC - Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea, 09 maggio - 29 luglio 2007), Milano, Electa, 2007. Alcuni dei disegni sono raccolti anche all'interno del catalogo, *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, cat., cit.

³⁴⁸ Il *Libro del cibo*, inizialmente concepito come semplice diario personale e non come opera d'arte, è così descritto da Celant: “La scrittura, di cui rimane traccia scritta dal 3 ottobre 1987 all'1 settembre 1993, è una fredda lista di date e di ore seguite singolarmente da dettagliate elencazioni di frutti, verdure, liquidi, pani e formaggi. Ogni tanto in questa compare nell'arco del tempo la registrazione del peso oscillante tra 61 e 57 chilogrammi, a testimoniare un suo costante controllo, e in maiuscolo gli eventi pubblici e privati che toccano la sua vita [...]. Il disegno sostituisce la scrittura e diventa una maniera di controllare e di catturare il corpo, secondo i parametri cromatici del cibo. [...] traduce in immagine le fluttuazioni emotive e nervose, arriva a incarnare la necessità *fisiologica* di un sapere accentrato sull'ossessione, sulla passione e sulla visione”, in G. Celant, *Vanessa Beecroft: disegni carnali*, cit., p. 21. Si veda anche, E. Janus, *Openings: Vanessa Beecroft*, in “Artforum”, vol. 33, n. 9, maggio 1995, <https://www.artforum.com/print/199505/openings-vanessa-beecroft-33180> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁴⁹ Ci si riferisce alle performer dei lavori della Beecroft chiamandole semplicemente “le ragazze”. Il primo a utilizzare tale denominazione fu Giacinto di Pietrantonio, professore dell'Accademia di Brera, quando disse all'artista: “Devi sempre portare le ragazze”. Era il 1993 e in occasione della mostra di fine corso, svoltasi presso la Galleria Inga-Pin di Milano, oltre a esporre una copia dattiloscritta di *Despair* (1985-1993) — conosciuto anche come *Libro del cibo* — e una serie di acquerelli, l'artista invitò alcune sue compagne di studi a partecipare e ad affiancare le opere già presenti, facendole così diventare il primo gruppo di *ragazze* e realizzando la performance *VB01* dalla quale avranno origine tutti i successivi lavori. Cfr. T. Kellein, *Il film infinito - Da Raffaello*, trad. it. di A. Noceti, in *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, cat., cit., pp. 29-30, qui p. 29. Si veda anche, *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, cat., cit., pp. 41-49.

³⁵⁰ Questo il commento-didascalia della Beecroft. Cfr. *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, cat., cit., p. 51.

gran parte degli elementi visuali i quali, sommandosi all'imprevedibilità delle azioni e degli stati d'animo delle ragazze, riescono infine a dare vita alle varie composizioni, tanto che Germano Celant conierà l'interessante termine "disegni performativi" per riferirsi ad esse³⁵¹.

Le creazioni sono a loro volta inevitabilmente intrecciate con l'educazione artistica ricevuta da bambina durante il soggiorno italiano, presentando costanti riferimenti a un immaginario originato da film, opere teatrali, dipinti di martiri e santi, visite presso ville venete e musei d'arte antica e rinascimentale³⁵². In una continua stratificazione di citazioni che rimandano a scene tratte dalla storia dell'arte, fotogrammi del grande schermo e testi di opere teatrali, prendono forma davanti agli occhi del pubblico le decine di *tableaux vivants*. Pur non venendo mai esplicitamente rivelata la fonte di ispirazione e malgrado il loro essere "seriali e anti-narrativi"³⁵³, essi sono costantemente in grado di risvegliare tutti quei "riferimenti [che] giacciono al fondo della memoria" del pubblico³⁵⁴, risultando in questa maniera curiosamente familiari³⁵⁵.

Le esperienze infantili e adolescenziali restano tutt'ora il materiale primario dal quale attingere³⁵⁶, ma dalla iniziale predilezione per i colori primari, o comunque dal forte impatto cromatico, la Beecroft si avvicinò man mano a composizioni monocrome — bianche, nere, blu, rosa, rosse, beige; mantenendo il principio della somiglianza per altezza, età, colori e provenienza, da semplici passanti, compagne di studi o conoscenti, le ragazze iniziarono a provenire dal mondo della moda, esercizi

³⁵¹ Cfr. G. Celant, *Vanessa Beecroft: disegni carnali*, cit., p. 25.

³⁵² Cfr. M. Beccaria, *Scene di conversazione*, cit.; Cfr. G. Celant, *Vanessa Beecroft: disegni carnali*, cit.; Cfr. O. Zahm, *Vanessa Beecroft. In the skin of the artist*, cit.

³⁵³ Cfr. N. Wakefield, *Vanessa Beecroft*, in "Flash Art International", 21 dicembre 2016, <https://flash-art.com/article/vanessa-beecroft-2/> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁵⁴ Cfr. M. Beccaria, *Scene di conversazione*, cit., p. 19.

³⁵⁵ Facendo riferimento ai lavori dei primi due anni (1994-1995), sono qui elencate alcune delle opere servite da ispirazione all'artista: *VB02*: Anne Wiazemsky in *La cinese*, J. Godard (1967); *VB04 - Nicht versöhnt: Madonna col bambino e san Giovannino detta 'Madonna del Cardellino'*, Raffaello (1506); *VB05*: figure maschili ispirate a un ritratto del regista R.W. Fassbinder; *VB09 - Ein blonder Traum*: Edmund in *Germania anno zero*, R. Rossellini (1947); *VB11 - Play: Gli ambasciatori*, Holbein (1533); *VB14*: protagonista de *La fontana della vergine*, I. Bergman (1960). Informazioni tratte dalle didascalie realizzate dall'artista stessa per il catalogo generale del 2003. Cfr. *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, cat., cit., pp. 51-101.

³⁵⁶ Cfr. G. Celant, *Vanessa Beecroft: disegni carnali*, cit., pp. 21-25.

sempre più numerosi e sempre meno reali, avvolti nella loro apparente aura di perfezione³⁵⁷; insieme a corpi maggiormente esposti e simili nell'aspetto, anche l'ossessione per il loro controllo aumenta, traducendosi in alcune semplici regole che devono essere obbligatoriamente rispettate per l'intera durata delle performance:

[N]on parlate, non interagite con gli altri, non bisbigliate, non ridete, non muovetevi teatralmente, non muovetevi troppo velocemente, non muovetevi troppo lentamente, siate semplici, siate naturali, siate distaccate, siate classiche, siate inapprocciabili, siate alte, siate forti, non siate sexy, non siate rigide, non siate casual, assumete lo stato d'animo che preferite (calmo, forte, neutro, indifferente, fiero, gentile, altero), comportatevi come se foste vestite, comportatevi come se nessuno fosse nella stanza, siate come un'immagine, non stabilite contatti con l'esterno, mantenete la vostra posizione più che potete, ricordatevi la posizione che vi è stata assegnata, non sedetevi tutte allo stesso momento, non fate gli stessi movimenti allo stesso momento, alternate una posizione di riposo a una posizione di attenti, se siete stanche sedetevi, se dovete andarvene fatelo in silenzio, resistete fino alla fine della performance, interpretate le regole naturalmente, non rompete le regole, siete l'elemento essenziale della composizione, le vostre azioni si riflettono sul gruppo, verso la fine vi potete sdraiare, prima della fine alzatevi in piedi diritte³⁵⁸.

Tornando ad esempio al progetto del 1998, quello realizzato presso il Guggenheim di New York, come scrisse James Westcott per TDR (2005), "Her work takes the experience of flicking through a fashion magazine and accelerates it to terrifying speeds, laying bare the mania for perfection and conformity"³⁵⁹. Tuttavia, più si tenta di ottenere perfezione e uniformità, più risulta evidente quanto in realtà ci si allontani da questi ideali, tanto che l'artista stessa corredò le immagini documentarie del monocromo bianco su bianco del 2001, *VB46* [Fig. 15], con il seguente commento: "Ho constatato che quanto più cerco di rendere l'immagine pura e minimalista tanto più questa diventa feticista, e che quella 'immagine invisibile'

³⁵⁷ Cfr. M. Gioni, H. Kontova, *Vanessa Beecroft*, trad. en. di R. McKisack, in "Flash Art International", 29 novembre 2016, <https://flash---art.com/article/vanessa-beecroft/> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁵⁸ M. Beccaria, *Scene di conversazione*, cit., pp. 18-19. Una serie di istruzioni, per quanto parziale, è consultabile anche al seguente link: <https://www.castellodirivoli.org/artista/vanessa-beecroft/> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁵⁹ J. Westcott, *VB54 Black Tie vs. Black Face*, in "TDR", vol. 49, n. 1, primavera 2005, (*Franklin Furnace*), pp. 114-118, qui p. 117, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/4488626> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

che vado cercando non può essere ottenuta attraverso un'estrema cura dei particolari"³⁶⁰.

Le ragazze si rivelano essere un materiale totalmente fuori controllo³⁶¹: l'ossessiva ricerca di un ordine attraverso la creazione di disposizioni sempre più simmetriche e rigide, performance sempre più minimaliste, porta ad accentuare ulteriormente il divario che si viene continuamente a creare fra l'iniziale perfezione della scena di partenza, apparentemente sospesa nel tempo, e l'istante in cui tutto inizia a cadere a pezzi, man mano che le ragazze cambiano posizione, si muovono, fino a ritrovarsi a terra, sedute o sdraiate; l'uniformità ottenuta attraverso la serialità — caratteristiche fisiche, colori, accessori d'alta moda — permette di creare corpi talmente distanti dalla realtà da ricordare i manichini che vengono esposti dietro le vetrine dei negozi, ma al contempo non fa altro che evidenziare quanto essi siano in grado di ribellarsi e di prendere il sopravvento, di emergere infine dalla patina opaca della vernice che li ricopre completamente, così come dai ritocchi apportati in fase di trucco; dopo le ferree regole che la Beecroft impose a se stessa a partire dall'adolescenza, tale autodisciplina si manifestò anche nella pretesa di potere controllare centinaia di corpi altrui, tanto che a causa delle condizioni di lavoro imposte presso la Gagolian Gallery di Beverly Hills e i Sony Studios, in occasione del già citato *VB46* (2001), alcune delle performer che vi presero parte definirono l'esperienza disumana, tanto a livello fisico quanto a livello psicologico³⁶².

³⁶⁰ *Vanessa Beecroft Performances 1993-2003*, cat., cit., p. 325.

³⁶¹ Cfr. N. Wakefield, *Vanessa Beecroft*, cit. Le uniche due eccezioni restano *VB39* (1999) e *VB42* (2000), due progetti che videro la partecipazione dei corpi speciali della Marina americana, rispettivamente gli U.S. Navy SEALs e l'Intrepid [Figg. 13-14]: "The reason I chose the military subject is exactly because it is designed not to fall apart. I chose the subject for the power and rigidity that it represents and how this becomes reflected in the aesthetic. The fact that the military performance was so still was exasperating, as painful as witnessing nudity" — estratto dalla medesima intervista. In merito ai progetti speciali si veda anche, N. Bryson, *US Navy SEALs*, trad. de. di I. Aeberli, in "Parkett", n. 56, 1999, pp. 76-87, <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea2a402f2e22f36a3567811/1587717136613/Parkett+56+Beecroft+Vanessa.pdf> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁶² Oltre alle performance della durata di parecchie ore (tre nel caso di *VB46*), alle ragazze è anche richiesto di sottoporsi alla lunga preparazione iniziale e di prendere parte a ulteriori riprese e set fotografici perché i *tableaux vivants* possano essere documentati senza la presenza del pubblico. Per leggere le performance della Beecroft dal punto di vista delle ragazze partecipanti si veda il seguente articolo: J. Steinmetz, H. Cassils, C. Leary, *Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft*, in "Signs: Journal of Women in Culture and Society", vol. 31, n. 3, primavera 2006, (*New Feminist Theories of Visual Culture*), pp. 753-783, <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/499083> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

L'artista assiste impotente, insieme al pubblico, alla continua e inevitabile distruzione delle proprie composizioni: "It's the conflict between trying to achieve an ideal, the illusion of an order, at least as a point of reference, and its ineluctable fall"³⁶³. D'altronde, questo non è altro che il destino ultimo del corpo, un materiale, come afferma consapevolmente lei stessa, "[...] enriched with an additional concept, a material subject to its own changes, independently of my work, with specific characteristics, which can interfere with the work or complete it. A material in an almost pure state"³⁶⁴.

Senza entrare nel merito di quanto sia effettivamente etico il metodo di lavoro impiegato nella realizzazione dei vari progetti, all'interno dei quali le performer sacrificano la propria soggettività per potersi trasformare in pura materia³⁶⁵ — si pensi che nella medesima intervista con Massimiliano Gioni per Flash Art International (2016) si legge, "You talk about them as though they were objects. What are these girls to you?"³⁶⁶ — ciò che preme approfondire riguarda piuttosto quello che infine emerge da questa smania di controllo, da questo volere costantemente dirigere e coreografare eserciti di ragazze, "il soggetto principale e unico del mio lavoro" come lo definì l'artista³⁶⁷.

È dunque a partire dal 1996 che i corpi dei *tableaux vivants* diventano sempre più ambigui. Essi vengono letteralmente esibiti — riflettori, tacchi come piedistalli, accessori d'alta moda alternati a nudità, stanze di gallerie e di musei trasformate in palcoscenici. Le pose inconsciamente assimilate dalle ragazze ricordano quelle dei servizi fotografici e delle passerelle, riviste di moda e spot pubblicitari, alternate a loro volta a istanti che rimandano vagamente anche a fotogrammi del grande schermo così come a composizioni pittoriche dei maestri di età moderna: come

³⁶³ N. Wakefield, *Vanessa Beecroft*, cit.

³⁶⁴ M. Gioni, H. Kontova, *Vanessa Beecroft*, cit.

³⁶⁵ Per approfondire questo aspetto si veda, J. Steinmetz, H. Cassils, C. Leary, *Behind Enemy Lines*, cit.; B. Hainley, *Reviews: Vanessa Beecroft*, in "Artforum", vol. 39, n. 10, estate 2001, pp. 189-190, <https://www.artforum.com/print/reviews/200106/vanessa-beecroft-48549> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁶⁶ M. Gioni, H. Kontova, *Vanessa Beecroft*, cit.

³⁶⁷ E. De Cecco, *La moltiplicazione dello sguardo*, in *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi* (2000), a cura di E. De Cecco, G. Romano, Milano, postmediabooks, 2002, pp. 285-288, qui p. 288.

sospeso nel tempo e nello spazio, ciò che appare è un gigantesco fermo immagine che lentamente prende vita. Tuttavia, non si riesce mai a giungere all’immutabilità confortante di una fotografia. Anche in quelle occasioni dove il legame fra l’artista e le case di moda è esplicitamente dichiarato e non si vuole nascondere l’intento di promuovere collezioni e ideali di bellezza ai quali aspirare, non restano infine che i semplici corpi, corpi che con la loro nudità messa in mostra finiscono per risultare fin troppo reali, tanto gli effetti inevitabilmente prodotti dal tempo appaiono ostentati — non i corpi al servizio della moda, dunque, ma viceversa. Nel frattempo il pubblico, da *voyeur* quale si aspettava di essere, si scopre complice del gioco messo in scena dall’artista e al contempo vittima di esso, proprio quanto le ragazze³⁶⁸: una volta che l’opera risulta spogliata di qualsiasi genere di significato o possibili riferimenti alla realtà conosciuta — e qui entrano sicuramente in aiuto anche le ambientazioni delle performance — non resta che un susseguirsi di oggetti vuoti e banali, superficiali nella loro apparente bellezza standardizzata, così che il desiderio indirizzato al corpo femminile messo in mostra non può in realtà trovare alcun genere di spazio³⁶⁹ — “The brutal beauty that emerges is both repulsive and alluring”³⁷⁰, si legge ad esempio nella recensione di *VB54* (2004), il monocromo nero ambientato all’interno del Terminal 5 dell’aeroporto JFK [Fig. 16].

Fusione fra realtà e finzione, “modelli di autorealizzazione” provenienti, oltre che dal proprio nucleo familiare, anche dai media, l’importanza dell’apparire in un’epoca che permette l’avanzare di una costante manipolazione dell’aspetto fisico quanto della propria identità, “immagini apparentemente normali di stereotipi umani che lasciano però trasparire un che di vuoto e anormale”³⁷¹: le ragazze di Vanessa Beecroft sembrano dare forma alle premonizioni di Jeffrey Deitch del 1992. Le performance non fanno altro che mostrare e ricordare ai presenti i profondi

³⁶⁸ Per comprendere questo genere di meccanismo, risulta un ottimo esempio la performance *VB54* (2005). Cfr. J. Westcott, *VB54 Black Tie vs. Black Face*, cit.

³⁶⁹ Cfr. D. Chin, *Models of Fashion*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, vol. 20, n. 3, settembre 1998, pp. 22-25, qui p. 25, JSTOR, <https://doi.org/10.2307/3245945> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁷⁰ J. Westcott, *VB54 Black Tie vs. Black Face*, cit., p. 117.

³⁷¹ Cfr. J. Deitch, *Post Human*, cat., cit., pp. 146-150.

cambiamenti, quanto le contraddizioni, che hanno caratterizzato l'individuo e la società nel suo insieme a partire dagli anni novanta e ciò che tutto questo implica per il sé e per il corpo³⁷²:

It's the perfect product of a time when we claim to despise reality TV but secretly watch it; fear globalisation but cherish that Starbucks latte; see the vapidity of fashion but save up for a Prada jacket; bemoan our celebrity-fixated culture while tuning in to see that exclusive Madonna interview. As a culture right now, we're a mass of contradictions and, like all great art, Vanessa Beecroft's performances beam that uncomfortable truth right back at us³⁷³.

Il risultato è decisamente disturbante, e lo diventa ancora di più per il fatto che non pare esserci alcun genere di morale celata dietro alle performance, né per il pubblico obbligato a osservare le serie infinite di corpi esposti, né per le ragazze che vi prendono parte. Risultano così particolarmente appropriare le riflessioni riportate nel già citato articolo *VB54 Black Tie vs. Black Face* (2005), dove si constata che, in fondo, "Beecroft's moral system is the fashion system"³⁷⁴.

L'artista non è altro che figlia di quei decenni che portarono con sé una percezione totalmente nuova dell'individuo, così come dei valori connessi ad esso:

It's more likely that Beecroft mimics the aesthetics of militarism and fashion neither to endorse nor condemn them. Why should we expect a moral stance either way? [...] She is obsessed with luxury and beauty, and in love with the alienation that comes from both. [...] Beecroft simultaneously criticizes the fashion world for its fascist tendencies, and you for still being attracted to the brazen perfection on display. This is the Beecroft dynamic [...]³⁷⁵.

È sufficiente porre a confronto la storia personale dell'artista, caratterizzata fin dall'adolescenza dalla manifestazione di ossessioni legate al controllo e all'alterazione del proprio aspetto fisico attraverso il cibo e l'esercizio fisico estremo, con alcuni estratti del saggio del catalogo *Post Human* (1992), il quale narra esattamente di come "[sia] crescente la sensazione che si dovrebbe esercitare un

³⁷² Cfr. J. Deitch, *Post Human*, cat., cit.

³⁷³ N. Johnstone, *Dare to bare*, cit.

³⁷⁴ J. Westcott, *VB54 Black Tie vs. Black Face*, cit., p. 117.

³⁷⁵ *Ibidem*.

controllo sui nostri corpi e sulle nostre condizioni sociali anziché accettare semplicemente quanto ci perviene in eredità”³⁷⁶, per comprendere che il tutto è stato semplicemente traslato all’interno della propria ricerca artistica. Attraverso di essa, senza offrire alcun genere di giudizio finale, viene mostrata una minima, quanto scomoda, parte del sistema nel quale si è immersi.

Tornando nuovamente al 1993, lo stesso anno in cui Vanessa Beecroft ebbe quell’intuizione che segnò definitivamente il suo percorso artistico e il postumano iniziò lentamente a farsi strada grazie alla mostra itinerante di Deitch, due artisti olandesi presentarono al P.S.1 Contemporary Art Center di New York³⁷⁷ il progetto fotografico *Thank You Thighmaster* (1993)³⁷⁸. Attraverso un uso totalmente innovativo di Paintbox, antenato dell’odierno Photoshop che dagli anni ottanta rese possibile il ritocco e l’alterazione digitale del contenuto di qualsiasi genere di immagine, oltre che la possibilità di crearne da zero³⁷⁹, Inez van Lamsweerde e

³⁷⁶ J. Deitch, *Post Human*, cat., cit., p. 146.

³⁷⁷ Nel 2000 si unì al MoMA, cambiando così il suo nome in MoMA PS1. È il primo centro artistico statunitense non a scopo di lucro e interamente dedicato al supporto dell’arte contemporanea emergente, attraverso residenze, mostre, pubblicazioni, ricerche, incontri aperti al pubblico. Cfr. <https://www.moma.org/ps1> e <https://assets.moma.org/about/momaps1-mission> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁷⁸ O. Zahm, *Mr. Vinoodh Matadin*, in “Fantastic Man”, n. 6, autunno-inverno 2007, pp. 90-97, ora in I. van Lamsweerde, V. Matadin, *A Reader for Pretty Much Everything*, trad. fr. di J. Bossier, trad. de. di M. Müller, Köln, Taschen, 2011, pp. 75-87, qui p. 82. Parte dell’intervista a Vinoodh Matadin è disponibile anche sul sito ufficiale del duo, al seguente link: <https://www.inezandvinoodh.com/texts/press/fantastic-man/> [ultimo accesso 10 febbraio 2022].

³⁷⁹ Cfr. D. Paparoni, *Inez van Lamsweerde*, in *Il corpo parlante dell’arte. La nuova scena internazionale: linguaggi, esperienze, artisti*, Roma, Castelvechi, 1997, pp. 168-174, p. 168; Cfr. O. Zahm, *Vinoodh Matadin*, cit., pp. 82-84.

Vinoodh Matadin — ora semplicemente Inez & Vinoodh³⁸⁰ — post-produssero digitalmente delle fotografie aventi come unico soggetto una serie di nudi femminili ritratti per intero su sfondo bianco. Tuttavia, ciò che presentarono non aveva nulla a che vedere con l'eros, si ricade piuttosto una volta ancora nell'ambito del perturbante.

Kim, Britt, Pam e Joan — questi i nomi delle quattro ragazze della serie — sembrano essersi appena sottoposte a un radicale intervento chirurgico [Fig. 17]: la pelle appare irritata, come scottata, e stranamente lucida, tanto da non rendere del tutto chiaro se sia stata trasformata in plastica o se sia semplicemente ricoperta da oli e sudore; degli occhi decisamente troppo grandi quanto privi di vita compaiono su un volto ormai libero da qualsiasi genere di imperfezione, condannato tuttavia a non potere lasciare più trasparire alcuna emozione; infine il dettaglio più disturbante, ovvero la rimozione di tutte le zone erogene, completamente cancellate e sostituite da un ulteriore strato di pelle che rende inquietantemente uniforme e levigata l'intera figura³⁸¹. Il nuovissimo involucro-barriera le isola completamente dal mondo esterno, tuttavia, se si guarda con attenzione al di sotto dell'epidermide scintillante, il sangue continua a scorrere nelle vene ed è ben visibile, in attesa: “[...] there's life in there,

³⁸⁰ La collaborazione fra i due fotografi olandesi Inez van Lamsweerde (Amsterdam, 1963) e Vinoodh Matadin (Amsterdam, 1961) — partner nella vita e nel lavoro, attualmente con sede a New York — ebbe inizio nel 1986. Una volta conclusa, rispettivamente, la Rietveld Academy of the Arts e la Fashion Academy di Amsterdam iniziarono a sperimentare con gli allora emergenti programmi di post-produzione digitale dando origine alle visionarie quanto disturbanti serie fotografiche intitolate *Thank You Thighmaster* e *Final Fantasy* (1993), per infine affermarsi definitivamente nel mondo della fotografia di moda con *For Your Pleasure* (1994), editoriale realizzato per il magazine *The Face*. Grazie al loro mondo sintetico, caratterizzato da colori sgargianti, glamour, finzione e un'aura di eternità, negli anni novanta contribuirono a decretare la fine di un'epoca fino ad allora dominata da un'estetica *grunge* e un realismo decisamente cupo. Successivamente iniziarono a sperimentare con collage fotografici, per infine tornare a dedicarsi ai ritratti. I loro lavori trovano spazio anche all'interno di gallerie e musei e collaborano regolarmente con *Vogue*, *Purple Magazine*, *W Magazine* e *V Magazine*, con case di moda quali *YSL*, *Christian Dior*, *Gucci*, *Chloë*, *Givenchy*, *Chanel*, oltre che con singole modelle e celebrità del mondo del cinema e della musica. Le pagine ufficiali degli artisti sono le seguenti: <https://www.inezandvinoodh.com>; <https://inezandvinoodh.tumblr.com>; <https://www.instagram.com/inezandvinoodh/> [ultimo accesso 22 ottobre 2021]. I lavori del duo Inez & Vinoodh (fino al 2011) sono inoltre pubblicati all'interno dei due volumi della monografia, I. van Lamsweerde, V. Matadin, *Pretty Much Everything. Vol. 1 / Vol. 2*, Köln, Taschen, 2011. In merito alla biografia degli artisti si vedano le interviste pubblicate per le riviste *Fantastic Man* e *The Gentlewoman*: O. Zahm, *Vinoodh Matadin*, cit.; P. Martin, *Inez van Lamsweerde. The world's best fashion photographer*, in “*The Gentlewoman*”, n. 2, autunno-inverno 2010, <https://thegentlewoman.co.uk/library/inez-van-lamsweerde> [ultimo accesso 17 novembre 2021], ora in I. van Lamsweerde, V. Matadin, *A Reader for Pretty Much Everything*, cit., pp. 55-69.

³⁸¹ Per la serie *Thank You Thighmaster* (1993) si veda, I. van Lamsweerde, V. Matadin, *Pretty Much Everything. Vol. 1*, cat., cit.

but it just can't get out. There's no way out. There's no way to actually physically have contact with anyone. But the blood's there. It's streaming. It's circulating"³⁸².

Come si legge nell'intervista a Vinoodh per la rivista *Fantastic Man* (2007), questa prima serie nacque da una riflessione intorno ad alcune tendenze riscontrate durante il periodo della residenza a New York dove, se da un lato le persone stavano diventando sempre più ossessionate dal proprio aspetto fisico e dal volere rientrare nei canoni estetici promossi dai media, al contempo, in un'assurda contraddizione, si prendevano sempre più le distanze dal contatto umano prediligendo piuttosto quello che poteva avere ormai luogo anche nella realtà immateriale che lentamente iniziava a farsi strada:

It [*Thank You Thighmaster*] addressed how emotions become completely locked up in a body, with people no longer having physical contact, because all communication goes through technology. There's always this obsession with being fit here in the States. But what good is a perfect body if there's no physical contact anymore?³⁸³

Le “vittime sacrificali della pubblicità e della moda”³⁸⁴ non potevano dunque che essere rappresentate attraverso la sovrapposizione di fotografie di corpi reali a quelle di volti di manichini degli anni settanta, il tutto ulteriormente levigato in fase di post-produzione digitale³⁸⁵.

Ponendosi costantemente in bilico fra arte e moda, Inez & Vinoodh gettano l'osservatore all'interno di una “realtà sottilmente spietata”, “cruda” e “cinica”³⁸⁶, dove a regnare non sono altro che un'aura di eterna giovinezza e di eccesso, unite al “fascino delle possibilità (reali e irreali) di ricreare se stessi”³⁸⁷. Ciononostante subentra sempre il cinismo degli autori rivelando come al di sotto della superficie esista “un mondo segreto, oscuro e claustrofobico”, anche se temporaneamente

³⁸² V. Camblin, *Body Performance: INEZ & VINOODH in Berlin*, in “032c”, 09 dicembre 2019, <https://032c.com/inez-vinoodh-in-berlin> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁸³ O. Zahm, *Vinoodh Matadin*, cit., p. 82.

³⁸⁴ Cfr. D. Paparoni, *Inez van Lamsweerde*, cit., p. 170.

³⁸⁵ Cfr. V. Camblin, *Body Performance: INEZ & VINOODH in Berlin*, cit.

³⁸⁶ Cfr. D. Paparoni, *Inez van Lamsweerde*, cit., pp. 168-169.

³⁸⁷ Ivi, p. 172.

oscurato dall'illusione della bellezza e della perfezione — “vi è sempre una rottura sottile, qualcosa di irritante e sgradevole, assieme a una risata, la quale, tuttavia, rimane bloccata in gola”, afferma Inez³⁸⁸. Non sorprenderebbe affatto, dunque, se perfino i protagonisti che abitano le ulteriori realtà digitali degli anni di esordio della carriera fotografica del duo, una volta rimossi gli indumenti dai colori sgargianti e sciolto il trucco, rivelassero anch'essi di essere inquietantemente imprigionati all'interno del loro stesso corpo, ora saldamente sigillato: questo il prezzo da pagare per avere a loro volta esclamato *Thank You Thighmaster*³⁸⁹!

Di fronte a lavori che sono innanzitutto fotografici, ciò che il pubblico si aspetta è una rappresentazione fedele della realtà — eppure più si osservano i personaggi ritratti, più continuano a emergere dettagli che, per quanto minimi e resi uniformi con il resto dell'immagine, risultano completamente fuori posto³⁹⁰. In *Final Fantasy* (1993) vengono presentate delle bambine che si rivelano ben presto disturbanti nelle loro pose e nei loro sorrisi troppo innaturali, troppo adulti, acconciate e truccate come stessero prendendo parte a uno servizio fotografico pensato per un concorso di bellezza; i quattro protagonisti maschili di *The Forest* (1995) sono ancora più subdoli per il fatto che i due artisti-chirurghi estetici di fine millennio hanno sottoposto a vari interventi alcune porzioni del loro corpo — control+X, control+V, in sostituzione al bisturi — dalle mani diventate magicamente femminili, fino ai loro volti da diva, un misto fra un sorriso smagliante, estasi, e

³⁸⁸ Cfr. Ivi, pp. 172-174. Si vedano anche, D. Grau, *Inez & Vinoodh: The Art of Transformation*, in “Aperture”, n. 216, autunno 2014, (“Fashion”), pp. 29-37, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24475218> [ultimo accesso 17 novembre 2021]; S. Frailey, *Genuine Imitation*, in “Art on Paper”, vol. 3, n. 3, gennaio-febbraio 1999, (*Rethinking Genres in Contemporary Photography*), pp. 35-38, qui pp. 36-37, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24557771> [ultimo accesso 17 novembre 2021]; M. Nicol, *Strange*, in *Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin. Photographs*, catalogo della mostra a cura di F. Bonami (Firenze, Stazione Leopolda, 21 giugno - 21 luglio 2001), Firenze, Pitti Immagine, e München, Schirmer/Mosel, 2001, pp. 4-5.

³⁸⁹ Riflessione nata dalla lettura di un breve racconto di Bruce Sterling che ha per protagonisti i personaggi delle serie fotografiche *Thank You Thighmaster* (1993), *Final Fantasy* (1993) e *The Forest* (1995), ovvero tutti quei soggetti che, per primi negli anni novanta, vennero creati dal duo olandese a partire da innovative sperimentazioni con tecniche di post-produzione digitale. Cfr. B. Sterling, *Inside the Forest*, in I. Van Lamsweerde, V. Matadin, *A Reader for Pretty Much Everything*, cit., pp. 23-29.

³⁹⁰ Come affermò Inez van Lamsweerde in una recente intervista (2019), “It’s [...] about this pull between beauty and something ugly, or something grotesque and something very glamorous. Everything being present together, all the time [...]. In some works it’s much more obvious than in others. It can go from very extreme to very subtle, depending on the subject and where we are. Sometimes it can just be in the way an eye looks into the lens or how a finger is held”, in V. Camblin, *Body Performance: INEZ & VINOODH in Berlin*, cit.

vanità, i quali al di sopra del fondale bianco e delle banali polo gialle indossate appaiono totalmente fuori contesto [Fig. 18]; creano un senso di disagio anche le piccole *Kirsten* (1996) e *Claudia 60 - 54 - 61* (1991), già vittime del sistema contemporaneo dell'apparire e probabilmente destinate a trasformarsi nelle donne delle pagine del magazine londinese *The Face*³⁹¹ (*For Your Pleasure*, 1994) oppure nelle modelle che posano per Hervé Léger (*Joanna*, 1995) e *Vogue* (*Nikki Taylor in Stephen Sprouse*, 1995), le quali abitano esclusivamente *green screen* e si muovono attraverso ambientazioni dalle tinte ipersature, senza che sia stato fatto il minimo tentativo per tentare di nascondere la finzione anche solo per un istante — il tutto congelato in pose altrettanto artificiali, titoli ambigui, luci accecanti puntate sulle protagoniste e una parvenza disturbante di eternità e perfezione; nel frattempo *Sasja 90 - 60 - 90* (1992), *Fur - Kim* (1994) e *Colette Pechekhonova - Visionaire* (1998) ostentano come se nulla fosse il risultato di un intervento di manipolazione digitale non esattamente andato a buon fine [Figg. 19-26]³⁹².

Vale la pena riportare le riflessioni che compaiono all'interno del breve articolo *Genuine Imitation*, pubblicato in *Art on Paper* (1999):

What is disclosed is ultimately contradictory: an infinitesimal moment of both vacancy and opulence, of interior loss and exterior spectacle, that is essentially our time. [...] Van Lamsweerde's photographs suggest a blank but hysterical eroticism that parallels our escalating cultural preoccupation with physical perfection — the implanted and the buffed. The work has the unnerving quality of meeting a friend soon after plastic surgery: the recognizable has been replaced by an improved and simulated version without experience and memory. [...] [It] revels in a delirious artificiality, a shrill airlessness laminating

³⁹¹ Nel 1980 nacquero a Londra due magazine indipendenti indirizzati alle sottoculture giovanili britanniche, *The Face* e *i-D*. L'intento era quello di offrire uno spazio non contaminato da contenuti commerciali per mostrare e parlare della contemporaneità attraverso il genere della fotografia di moda. Per approfondire si vedano, P. Bicker, *i-D, Jill, and The Face: Fashion's Maverick Magazines*, in "Aperture", n. 216, autunno 2014, ("Fashion"), pp. 106-119, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24475227> [ultimo accesso 17 novembre 2021]; C. Cotton, *State of Fashion*, in "Aperture", n. 216, autunno 2014, ("Fashion"), pp. 44-51, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24475220> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁹² Per *Final Fantasy* (1993), *The Forest* (1995), *For Your Pleasure* (1994) e le ulteriori fotografie qui elencate si vedano entrambi i volumi della già citata monografia, I. van Lamsweerde, V. Matadin, *Pretty Much Everything*, cit. Per approfondire ulteriormente l'impatto che le nuove tecnologie ebbero sulla post-produzione delle immagini digitali legate al mondo della moda e, dunque, anche sulla rappresentazione dell'umano, risultano di particolare interesse le opere raccolte nel seguente volume, M. Sanders, P. Poynter, R. Derrick (a cura di), *The Impossible Image. Fashion Photography in the Digital Age*, London, Phaidon Press Limited, 2000.

the narrative within a claustrophobic density that is more taxidermy than wax museum³⁹³.

Il supposto realismo delle fotografie degli anni novanta di Inez & Vinoodh, decennio caratterizzato in gran parte da sperimentazioni digitali a partire da “immagini vere”³⁹⁴, si alterna così a un’assurda celebrazione di tutto ciò che è artificiale, sintetico, idealizzato, distorto — senza tuttavia giungere mai a una morale definitiva³⁹⁵, esattamente come accadeva per le performance della Beecroft. Gli elementi che circondano i soggetti immortalati, i quali appaiono come sospesi in un mondo fantastico e iper-reale al tempo stesso, risultano ipnotizzanti nel loro luccichio e impatto cromatico — “concepts of futuristic oddity, of the new hard edge, of blankness, of metamorphosis, of mutation, of the void, of the new scientific, of the cosmetic, [...] located in an unspecified inter-zone [...]”³⁹⁶, si trova ad esempio scritto all’interno del catalogo della mostra fiorentina del 2001. Al tempo stesso, tutto è già esistito ed è ben radicato nella memoria del pubblico, tuttavia è impossibile risalire alla fonte originaria³⁹⁷. Una volta ancora ci si ritrova dunque immersi in una complessa stratificazione di elementi che attingono da tutta quella serie di stereotipi promossi dalla società dei consumi attraverso media e pubblicità, misti a immagini provenienti da chissà quale film, video musicale o dipinto: “We play with this code, and sometimes subvert it; without this play on references the images become too abstract”³⁹⁸.

Servendosi della miriade di pixel i due fotografi riescono a creare dei mondi in grado di fare cadere qualsiasi genere di dicotomia — e di conseguenza anche ogni certezza del pubblico, non avendo più strumenti a disposizione per analizzare ciò che viene presentato — dando vita a personaggi e storie ambigue che non lasciano spazio a nette distinzioni fra ciò che è femminile o maschile, ciò che è finzione o realtà,

³⁹³ S. Frailey, *Genuine Imitation*, cit., pp. 37-38.

³⁹⁴ Cfr. D. Paparoni, *Inez van Lamsweerde*, cit., p. 168.

³⁹⁵ Cfr. S. Frailey, *Genuine Imitation*, cit., pp. 36-37.

³⁹⁶ M. Nicol, *Strange*, cit., p. 4.

³⁹⁷ Cfr. Inez & Vinoodh, *The Icons. Notes and selection by Inez & Vinoodh*, in “Aperture”, n. 216, autunno 2014, (“*Fashion*”), pp. 90-105, qui p. 90, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/24475226> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

³⁹⁸ Ibidem. Si veda anche, C. Cotton, *State of Fashion*, cit.

umano o artificiale, eccesso o eleganza, critica o esaltazione, desiderio o repulsione³⁹⁹. Lo svanire delle dicotomie all'interno dei lavori di Inez & Vinoodh narra tuttavia di un fenomeno ben più grande: la dissoluzione del concetto stesso di individuo, il crollo dell'idea di identità man mano che ciascuno arriva ad assumere sempre più le sembianze dello spettacolo⁴⁰⁰.

Nella vita quotidiana, costantemente bombardati da immagini, gli individui di fine millennio si scoprono trascinati nell'ossessione del volere — e del dovere — riprodurre a tutti i costi ciò che compare al di là dello schermo o all'interno di un manifesto pubblicitario, dando così inizio a quella che Francesca Alfano Miglietti definisce “la catastrofe più convincente”, ovvero “il passaggio dal reale alla finzione e dalla finzione al reale in un circolo senza fine in cui non è significativo distinguere i due momenti”⁴⁰¹. Nel momento in cui viene a mancare “la linea di demarcazione tra i paesaggi interni e quelli esterni ai media” e la realtà si trova costretta a “sottomettersi in misura sempre maggiore all'immagine”⁴⁰², ecco che l'iperrealismo — quella corrente statunitense che dagli anni settanta, come ricorda Hal Foster, è difficile da immaginare “distante dalle linee disordinate e dalle superfici brillanti dello spettacolo capitalista: la seduzione narcisistica delle vetrine, [...] il sex appeal del segno-merce, con la merce femminilizzata e il femminile mercificato [...]”⁴⁰³, la quale si pose inoltre l'obiettivo di “rappresentare una realtà colta nei suoi aspetti più consueti, quotidiani, spesso banali”, distinguendosi per “[l']assenza di conseguenze filosofiche, politiche, morali o sentimentali”⁴⁰⁴ — nel giro di un paio di decenni cessa definitivamente di abbracciare esclusivamente l'ambito artistico arrivando a

³⁹⁹ Cfr. V. Camblin, *Body Performance: INEZ & VINOODH in Berlin*, cit.; Cfr. M. Bracewell, *On the Art and Photography of Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin*, in I. Van Lamsweerde, V. Matadin, *A Reader for Pretty Much Everything*, cit., pp. 12-20.

⁴⁰⁰ Cfr. V. Camblin, *Body Performance: INEZ & VINOODH in Berlin*, cit.; Cfr. F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., p. 224.

⁴⁰¹ F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., p. 202.

⁴⁰² Cfr. *Ibidem*.

⁴⁰³ H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), trad. it. di B. Carneglia, Milano, postmediabooks, 2006, p. 144.

⁴⁰⁴ F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., pp. 204-205.

inglobare l'esistenza stessa, la quale a sua volta aspira a presentarsi più reale del reale⁴⁰⁵.

Si è già parlato di un'umanità sempre più esposta a contaminazioni e invasioni, a ibridazioni innanzitutto pensate e immaginate per essere messe in mostra, ben visibili a occhio nudo — un insieme di carne, metallo e dispositivi tecnologici⁴⁰⁶. Tuttavia, soprattutto a partire dagli anni novanta e contro ogni aspettativa, iniziarono a prendere forma individui che, pur sottoponendosi a miglioramenti strutturali e mutazioni con l'aiuto della chirurgia estetica, diete, attività fisica, sostanze psicotrope, cosmesi, biotecnologie e ingegneria genetica, pur passando a piacimento da un'identità all'altra, non importa se in mondi virtuali o concreti, preferirono continuare a mimetizzarsi con tutto ciò che è classicamente inteso come *umano*, diventando la copia di una copia di se stessi⁴⁰⁷. Fu esattamente l'incessante duplicazione del reale come necessità quotidiana a dare un rinnovato, terzo, slancio all'iperrealismo. Francesca Alfano Miglietti scrive:

[L'iperrealismo] gioca su una ambivalenza raffinata: quella del già visto e del mai visto, gli oggetti e così i corpi si mostrano nello loro più grande familiarità e nella loro più oscura estraneità, nella loro immediatezza e nella loro lontananza. [...] Ogni opera, per quanto fedele alla realtà, sino al punto di confondersi, non sarà mai presa per la realtà, piuttosto, al contrario, per ciò che essa è essenzialmente: disillusione. [...] nell'iperrealismo si dissolve anche l'ultima distinzione tra reale e immaginario, e si apre il baratro di un'allucinante somiglianza del reale a se stesso⁴⁰⁸.

Esattamente puntando sull'ambiguità dal quale questa corrente artistica è caratterizzata, gli artisti della stagione del postumano iniziarono a giocare con la grande, quanto disturbante, capacità di permettere al pubblico di osservarsi dall'esterno, in maniera totalmente inattesa. Si è vista l'exasperazione dei codici dell'iperrealismo attraverso le immagini modificate digitalmente da Inez & Vinoodh, prima ancora lo si è riscontrato nei *tableaux vivants* della Beecroft. Stando in

⁴⁰⁵ Cfr. Ivi, p. 202.

⁴⁰⁶ Cfr. *supra*, paragrafo 3, cap. I.

⁴⁰⁷ Cfr. F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., pp. 201-202; Cfr. J. Deitch, *Post Human*, cat., cit.

⁴⁰⁸ F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., pp. 206-207.

entrambi i casi in bilico fra arte e alta moda, fra la manipolazione di corpi digitali e corpi in vita, le opere fungono da specchio: ci si riconosce in loro — d'altronde i soggetti sono in tutto e per tutto umani — eppure si è presi alla sprovvista dal potersi improvvisamente rivedere in quei soggetti in maniera tanto oggettiva, senza alcun preavviso; obbligano a confrontarsi con ciò che comportano le imposizioni dettate al corpo, alle trasformazioni al quale lo si sottopone senza sosta, perché possa adattarsi a un sé in continuo mutamento, fluido quanto le immagini che scorrono dietro gli schermi di fine millennio. I “corpi aggiornati” presentati da questi artisti, amplificando ulteriormente i cambiamenti che interessano la contemporaneità⁴⁰⁹, avvertono che malgrado tutti i tentativi fatti per sottometterli essi restano tuttavia incontenibili.

Trasformazione dopo trasformazione, ridotto a pura apparenza, il corpo rischia di diventare un semplice contenitore, una moltitudine di sé in frantumi nascosti dietro una facciata che tuttavia appare perfettamente levigata e integra dall'esterno. Si capisce bene che i corpi, scolpiti e modificati senza sosta tanto nella realtà quotidiana quanto all'interno di quella digitale, non possono ormai più essere rappresentati dalle classiche sculture iperrealiste di Duane Hanson e John de Andrea: non più materiali solidi che ingannano la percezione umana presentandosi come fossero morbidi al tatto, non più una moltitudine di vernici di tonalità differenti per tentare di emulare — come direbbe de Andrea⁴¹⁰ — tutto ciò che accade al di sotto della pelle, tanto da far sembrare che i soggetti messi in mostra nelle stanze di gallerie e musei siano dotati di respiro. Non si trattò quindi di un caso se, nel contesto di una Los Angeles dove realtà e finzione sono costantemente intercambiabili e dove i suoi abitanti sanno essere tanto artificiali quanto la città stessa⁴¹¹, dal 1990 al 1993 furono dei manichini

⁴⁰⁹ Cfr. Ivi, pp. 222-224.

⁴¹⁰ Cfr. Ivi, pp. 208-209.

⁴¹¹ Cfr. L. Nittve, *Sunshine & Noir*, trad. en. di K. Board, in *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*, catalogo della mostra a cura di L. Nittve, H. Crenzien (Humblebaek, Louisiana Museum of Modern Art, estate 1997; Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, autunno 1997; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, primavera 1998; Los Angeles, UCLA, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, autunno 1998), Humlebaeck, Louisiana Museum of Modern Art, 1997, pp. 7-11.

a diventare il soggetto principale delle sculture Charles Ray⁴¹² — e quando si parla di *soggetto* si intende esattamente che in quegli anni Ray non aveva alcun interesse nel realizzare sculture figurative policrome che si limitassero ad assumere quel particolare genere di sembianze, aspirava piuttosto a creare delle vere e proprie sculture *di* manichini⁴¹³, vedendo in loro un nuovo mezzo di raffigurazione contemporanea ricco di potenziale⁴¹⁴. L'individuo da essi rappresentato passa dunque in secondo piano e il vero soggetto, il manichino stesso in questo caso, può infine emergere e diventare il protagonista dell'opera.

Dalla prima serie di sculture di inizio anni settanta che prevedevano un ruolo centrale per il corpo dell'artista — sculture realizzate soprattutto con esso e attorno

⁴¹² Charles Ray (Chicago, 1953) è uno scultore americano con sede a Los Angeles. Frequentando l'Università dell'Iowa (1971-1975) venne fortemente influenzato dagli insegnamenti di Roland Brener, docente che per primo lo introdusse alla scultura contemporanea, e dalle opere astratte del londinese Anthony Caro (es. *Early One Morning*, 1962). Nonostante la grande varietà di materiali, tecniche e soggetti utilizzati — a partire dal suo stesso corpo, alternato a oggetti inanimati, fino all'impiego di vetro, sostanze liquide, manichini, sculture rotanti, fotografie e acciaio — i suoi lavori sono accomunati dalla grande importanza che lo spazio riesce sempre ad assumere, in quanto elemento scultoreo manipolabile esso stesso, così come dal loro giocare con l'incapacità di distinguere fra realtà oggettiva e pura percezione, a causa della presenza intenzionale di elementi allucinatori e disorientanti in grado di plasmare ulteriormente tali sculture. La pagina ufficiale dell'artista è la seguente, dove oltre ai lavori finora realizzati è possibile visionare e scaricare una serie di articoli: <https://www.charlesraysculpture.com> [ultimo accesso 17 novembre 2021]. In merito all'infanzia e alla formazione di Charles Ray si vedano inoltre i seguenti articoli e saggi: C. Tomkins, *Meaning Machines. The sculptures of Charles Ray*, in "The New Yorker", 11 maggio 2015, pp. 54-63, https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/2015-05-11_TheNewYorker_MeaningMachines_LR.pdf [ultimo accesso 17 novembre 2021]; P. Schimmel, *Beside One's Self*, in *Charles Ray*, catalogo della mostra a cura di P. Schimmel, L. Phillips (Los Angeles, MOCA - The Museum of Contemporary Art, 15 novembre - 14 marzo 1998; Chicago, MCA - Museum of Contemporary Art, 19 giugno - 12 settembre 1999) Zürich, Scalo, 1998, pp. 59-90.

⁴¹³ Cfr. C. Ray, M. Gioni, *Charles Ray. A Geological Take on Time*, trad. fr. di L. Perez, in "Artpress", n. 458, settembre 2018, pp. 33-41, p. 39, <https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/rXaYM70sSFuxMt0vkGL0Bw.pdf> [ultimo accesso 17 novembre 2021]; Cfr. A. Israel, *Charles Ray*, in "Purple Fashion magazine", vol. 3, n. 15, primavera-estate 2011, pp. 168-175, qui p. 171, https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/Charles_Ray_by_Israel.pdf [ultimo accesso 17 novembre 2021].

⁴¹⁴ Intervistato da Massimiliano Gioni per "Artpress" (2018) affermò: "The convention is about projection. If you cannot project yourself into these idealized display forms, you don't imagine buying and wearing the clothes the mannequin offers. I saw this logic as the structure of our modern day and our everyday figuration. The surface brightness is like a song linked to the viewers' perception and to their desire of consumption. My interest was not commodity or fetish. Nor the tight zone of uncanniness pertaining to another era. [...] I'm interested in the dynamics of a two-way structure, sharing a sculptural armature with the psyche of the viewer", in C. Ray, M. Gioni, *Charles Ray. A Geological Take on Time*, cit., p. 39.

ad esso⁴¹⁵ — Ray andò gradualmente a negare la carne alle proprie opere, “[s]culpturally there is denial of flesh [...]”⁴¹⁶, finché non arrivò a ottenere un corpo fatto interamente in fibra di vetro: a partire da un banalissimo manichino utilizzato dalla catena di grandi magazzini Sears & Roebuck ebbe innanzitutto origine *Self-Portrait* (1990), al quale venne attribuita l’identità dell’artista attraverso l’uso di alcuni classici indumenti che Ray indosserebbe per andare a vela e sostituendo la testa dell’originale con il calco del proprio volto, reso più generico per l’occasione [Fig. 27]; a questo inusuale autoritratto seguì *Male Mannequin* (1990), il quale risulta altrettanto curioso, o almeno in riferimento agli standard che dovrebbe rispettare per potere essere collocato dietro una vetrina: ora completamente svestito, può mostrare dei genitali stranamente accurati, i quali logicamente non fanno altro che stonare con il resto del corpo che si presenta al contrario semplicemente abbozzato [Fig. 28]; aumentando in scala tre figure femminili elegantemente abbigliate e dalle pose sicure — completo blu, rosa e bianco e nero — ebbero successivamente origine le sculture *Fall '91* (1992), meglio conosciute come *The Big Lady*, le quali pur restando integre nelle proporzioni raggiungono i due metri e mezzo d’altezza, destabilizzando volutamente la percezione che il visitatore ha dello spazio circostante e di se stesso [Fig. 29]; *The Big Lady* si evolverà ulteriormente nella scultura *Boy* (1992), un gigantesco bambino di un metro e ottanta che si prende nuovamente gioco del pubblico: si prova automaticamente la necessità, per potersi effettivamente rapportare con esso, di doverlo comprimere mentalmente restituendogli così un’altezza consona alla sua età — ogni volta senza successo [Fig. 30]; infine, l’ancora più radicale *Oh! Charley, Charley, Charley...* (1993), otto manichini impegnati in diversi atti di autoerotismo che, ad uno sguardo più attento, si rivelano essere nient’altro che una serie assolutamente identica di autoritratti dell’artista [Fig. 31]; questa scultura fornì a sua volta le basi per la realizzazione di *Family Romance* (1993), quattro figure di

⁴¹⁵ Si pensi ad esempio a *Plank Piece I & II* (1973) — fotografie che documentano due ipotetiche varianti di una scultura originata dalle possibili relazioni fra il corpo dell’artista, un’asse di legno e la parete — oppure alle performance minimaliste che vanno da *In Memory of Moro* (1978) fino a *The Examination* (1984) — porzioni di corpo alternate a forme minimaliste inanimate, completamente fuse le une con le altre. In merito alle opere qui citate, si faccia riferimento al seguente link: <https://www.charlesraysculpture.com/collections/?category=sculpture> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

⁴¹⁶ Cfr. C. Ray, M. Gioni, *Charles Ray. A Geological Take on Time*, cit., pp. 40-41.

diverso genere ed età che si tengono per mano, compressi e ingranditi fino a far loro raggiungere le stesse dimensioni — ancora una volta la mente vorrebbe poterle considerare singolarmente per evitare di doversi rapportare con i destabilizzanti cambiamenti di scala, ma il loro tenersi per mano non lo consente [Fig. 32]⁴¹⁷.

Nel momento in cui queste sculture entrano in contatto con il pubblico, ecco che la percezione umana è libera di diventare essa stessa ulteriore materiale scultoreo — d'altronde, come Ray affermò in occasione di un'intervista (1995), "Sculptures are shaped by both physical and mental processes"⁴¹⁸. Man mano che lo spazio abitato dai manichini viene esplorato, tutto si muove, si espande, si restringe, si altera — o per usare le parole dell'artista, "It's not the sculpture that's breathing — the whole room is compressing and expanding"⁴¹⁹ — e questo serve solo a trarre ulteriormente in inganno la mente e a confondere le aspettative che essa produce nel momento in cui è obbligata a rapportarsi con soggetti somiglianti all'umano, con il risultato che, infine, anche la percezione di se stessi ne risulterà inevitabilmente contaminata. Le riflessioni contenute nella rivista *Parkett* (1993) descrivono bene l'atmosfera che Ray riesce a creare attraverso le proprie opere:

Ray's art is about plausibility. Nothing he makes is quite what it seems, but the seeming — the appearance, the automatic impression — of each piece is not weakened by our discovery of its falseness. [...] patinas that are 'fleshlike' without dissolving into illusions of actual flesh [...] 'clotheslikeness' of the figures' attire, if any. One quickly comprehends the figures' lifelessness, but their liveliness is not thereby destroyed. Disbelief and belief, skepticism and

⁴¹⁷ Qui di seguito sono riportati una serie di articoli e interviste ai quali fare riferimento per approfondire ulteriormente le opere appena descritte: Cfr. P. Dickerson, *Charles Ray*, in "BOMB", estate 1995, pp. 42-47, qui pp. 43-46, https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/1995-summer_Bomb-Paul-Dickerson_Charles-Ray.pdf [ultimo accesso 17 novembre 2021]; Cfr. T. Morton, *The Shape of Things*, in "Frieze", n. 111, novembre-dicembre 2007, pp. 120-127, qui pp. 124-126, https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/2007-11_Frieze_Tom-Morton_lowres.pdf [ultimo accesso 17 novembre 2021]; Cfr. C. Tomkins, *Meaning Machines*, cit., pp. 60-61; Cfr. P. Schimmel, *Beside One's Self*, cit., pp. 82-88. Le sculture qui citate fanno inoltre parte dell'importante retrospettiva dedicata ai lavori di Charles Ray inizialmente inaugurata presso il Whitney Museum of American Art di New York nel 1998, poi trasferitasi presso il MOCA di Los Angeles nel 1998 e infine presso il Museum of Contemporary Art di Chicago nel 1999. Cfr. *Charles Ray*, cat., cit.; Cfr. L. Cooke, *Charles Ray. New York and Los Angeles*, in "The Burlington Magazine", vol. 140, n. 1147, ottobre 1998, pp. 714-715, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/888201> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

⁴¹⁸ P. Dickerson, *Charles Ray*, cit., p. 46.

⁴¹⁹ C. Ray, M. Gioni, *Charles Ray. A Geological Take on Time*, cit., p. 171.

credulity, fact and fiction persist together, proceeding on parallel tracks which, never meeting, comprise the art's lyrical tension⁴²⁰.

Pur dichiarando di non essere interessato nell'esplorazione del fenomeno del perturbante⁴²¹, le sculture-manichino si vanno comunque, per loro stessa natura, a situare in un confine incerto fra realtà e finzione, stabilità e illusione, provocando una serie di allucinazioni che vanno a manipolare la percezione umana dell'ambiente circostante e di tutto ciò che è altro da sé⁴²². Tali esseri sono generalmente realizzati in una maniera tale da ridurre al minimo qualsiasi genere di esperienza estetica⁴²³ così da non fare passare in secondo piano le merci esposte e poiché, tra le altre cose, ciò comporterebbe il rischio di cadere in quello che Freud definiva, come si è già visto, il “dubbio che un essere apparentemente animato sia vivo davvero e, viceversa, il dubbio che un oggetto privo di vita non sia per caso animato”⁴²⁴; eppure, così decontestualizzati, lontani dai viali e dalle luci dei negozi, modificati nelle dimensioni e nell'aspetto, ecco che essi appaiono improvvisamente estranei, vuoti, banali, invece di attrarre, respingono poiché per la mente risulta troppo difficile elaborare ciò che ha di fronte: “Some of the early sculptures generated a level of anxiety, like a teetering boulder on the edge of a cliff. You didn't read the work. You looked at it, you felt like it was going to fall on you, so you moved away”⁴²⁵.

⁴²⁰ P. Schjeldahl, *Ray's Tack*, in “Parkett”, n. 37, 1993, pp. 16-21, qui p. 19, <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea044cfdaa0f10e57aba123/1587561686508/Parkett+37+Ray+Charles.pdf> [ultimo accesso 17 novembre 2021].

⁴²¹ Cfr. C. Tomkins, *Meaning Machines*, p. 60. In realtà Charles Ray, ben consapevole della sensazione di disagio che i manichini sono in grado di suscitare, ideò *Self-Portrait* (1990) a partire da un desiderio di vendetta nei confronti di Ray Brown, docente presso la UCLA (University of California, Los Angeles). L'artista immaginò la possibilità di manipolare la psiche dell'uomo comparando dietro le vetrine di un negozio sotto le sembianze di svariati manichini. Con il tempo l'idea di trasferire un'identità a una figura inanimata perse l'iniziale slancio e si trasformò piuttosto nella volontà di realizzare la scultura di un manichino; Cfr. P. Schimmel, *Beside One's Self*, cit., p. 83; Cfr. C. Ray, M. Gioni, *Charles Ray. A Geological Take on Time*, cit., p. 458.

⁴²² Cfr. P. Schimmel, *Beside One's Self*, cit., p. 60.

⁴²³ Cfr. R. Marchesini, *Estetica postumanista*, cit., pp. 215-258.

⁴²⁴ S. Freud, *Il perturbante*, cit., p. 88.

⁴²⁵ P. Dickerson, *Charles Ray*, cit., p. 43.

Dagli anni novanta sembrerebbe essere il manichino⁴²⁶, quello posto dietro le vetrine dei negozi e dei grandi magazzini con il compito di promuovere senza sosta nuovi beni di consumo, così come la sua controparte umana obbligata a emularlo in tutto e per tutto, il genere di prodotto della contemporaneità in grado di rispecchiare maggiormente la condizione (post)umana:

Sono sembianze tridimensionali statiche le opere di questi artisti, la denuncia dell'impossibilità umana di adattarsi naturalmente alla velocità dei cambiamenti tecnologici, la precarietà in contrasto con materiali considerati eterni e indistruttibili, riproduzioni di figure a sembianza umana costituite da vari elementi, gambe, braccia, mani, volti, non necessariamente in armonia o coordinati in maniera convenzionale, una serie di combinazioni che causano varie mutazioni sottolineando il distacco tra stereotipi, preconcetti e situazione attuale. Personalità create da cambiamenti di prospettive e codici⁴²⁷.

Ad essi non restano che degli occhi vitrei incapaci di incrociare sguardi altrui, colori decisamente troppo uniformi e brillanti, tratti tanto abbozzati quanto standardizzati ai quali generalmente si sommano pose innaturali che possano mettere in evidenza gli articoli indossati. Venne bandita qualsiasi possibile parvenza di soggettività per questi esseri dalle sembianze umane, così che chiunque potesse continuare a immedesimarsi in loro, dunque continuare a desiderare non solo la merce, ma anche di consumare tutte le nuove identità e sembianze offerte⁴²⁸: “E il corpo è il luogo di una sperimentazione mista tra creazione e selezione, la nascita di una generazione prodotta mediante modelli, attraverso le morfologie della simulazione, la necessità della perfezione realizzata e la sensazione implacabile dell'inadeguatezza”⁴²⁹.

Da giovani *mannequins vivants* che già da fine Ottocento, attraverso volti senza emozioni, camminate fluide, gesti tanto espressivi quanto statici, scelsero di rinunciare temporaneamente alla propria personalità per potersi avvicinare il più

⁴²⁶ Per approfondire l'evoluzione del cosiddetto *fashion mannequin* tra fine Ottocento e il secolo successivo si faccia riferimento ai saggi *Artificial Others: the Mannequin and its Kin in Fin-de-siècle Paris*; *Vivified Commodities: Paris and the Development of the Fashion Mannequin*; *The Assembly Line Goddess: Modern Art and the Mannequin*, raccolti in *Silent Partners. Artist and Mannequin from Function to Fetish*, catalogo della mostra a cura di J. Munro (Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 14 ottobre 2014 - 25 gennaio 2015; Paris, Musée Bourdelle, 31 marzo - 12 luglio 2015), New Haven-London, Yale University Press, 2014, pp. 167-189.

⁴²⁷ F. Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., pp. 223.

⁴²⁸ Cfr. C. Ray, M. Gioni, *Charles Ray. A Geological Take on Time*, cit., pp. 39-40.

⁴²⁹ Francesca Alfano Miglietti (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo...*, cit., pp. 223-224.

possibile ai loro alter ego artificiali, si giunge infine a quelle figure inanimate che rimpiangono al contrario la condizione umana persa da tempo e che tentano dunque di emularla senza sosta, e così via, in un circolo apparentemente senza fine.



FIGURA 1
Vanessa Beecroft, *VB35 - Show*, 28 aprile 1998
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
vista della performance, fotografia



FIGURA 1.1
Vanessa Beecroft, *VB35 - Show*, 28 aprile 1998
Solomon R. Guggenheim Museum, New York
vista della performance, istantanea



FIGURA 2
Vanessa Beecroft, *VB40*, 04 agosto 1999
Vanessa Beecroft. A. John Kaldor Art Project,
Museum of Contemporary Art, Sydney
vista della performance, polaroid



FIGURA 2.1
Vanessa Beecroft, *VB40*, 04 agosto 1999
Vanessa Beecroft. A. John Kaldor Art Project,
Museum of Contemporary Art, Sydney
vista della performance, polaroid



FIGURA 3
Vanessa Beecroft, *VB45*, 16 febbraio 2001
VB45. Vanessa Beecroft, Kunsthalle Wien, Vienna
vista della performance, istantanea



FIGURA 3.1
Vanessa Beecroft, *VB45*, 16 febbraio 2001
VB45. Vanessa Beecroft, Kunsthalle Wien, Vienna
vista della performance, istantanea (dettaglio)



FIGURA 4
Vanessa Beecroft, *VB04 - Nicht versöhnt*, 19 aprile 1994
Prima linea. La nuova arte italiana,
Trevi Flash Art Museum, Trevi
vista della performance, istantanea



FIGURA 5
Vanessa Beecroft, *VB08 - Lotte im Kampf mit den Bergen*, 10 ottobre 1994
Winter of Love, P.S.1 Museum, Long Island City,
New York, NY
vista della performance, istantanea



FIGURA 6

Vanessa Beecroft, *VB09 - Ein blonder Traum*,
11 novembre 1994

Vanessa Beecroft, Galerie Schipper & Krone, Köln
vista della performance, istantanea



FIGURA 7

Vanessa Beecroft, *VB06 - R. und auch P.*, 23 giugno 1994
Soggetto Soggetto. Una nuova relazione nell'arte di oggi, Castello di
Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino
vista della performance, polaroid



FIGURA 8
Vanessa Beecroft, *VB02 - Jane bleibt Jane*,
08 febbraio 1994
Vanessa Beecroft, Galleria Fac-simile, Milano
vista della performance, polaroid



FIGURA 9
Vanessa Beecroft, *VB.D.III.079*, da *Libro del cibo III*, 1994
matita e acquerello su carta
dimensioni varie

FIGURA 10
Vanessa Beecroft, *VB.LD.009*, 1999
acrilico su tela
350 x 200 cm



FIGURA 11
Vanessa Beecroft, *VB25*, 15 dicembre 1996
ID. An International Survey on the Notion of Identity in Contemporary Art, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
vista della performance, polaroid



FIGURA 12
Vanessa Beecroft, *VB.P051*, 1996
olio su tela
85 x 85 cm



FIGURA 13
Vanessa Beecroft, *VB39*, 05 giugno 1999
US Navy: Vanessa Beecroft, Museum of Contemporary Art,
San Diego
vista della performance, fotografia



FIGURA 14
Vanessa Beecroft, *VB42 - Intrepid. The Silent Service*,
21 aprile 2000
Whitney Biennial 2000 Exhibition, Intrepid Sea Air Space
Museum, New York
vista della performance, fotografia



FIGURA 15
Vanessa Beecroft, *VB46*, 17 marzo 2001
Vanessa Beecroft. VB46, Gagosian Gallery, Los Angeles
vista della performance, fotografia



FIGURA 16
Vanessa Beecroft, *VB54*, 2004
Terminal Five, JFK International Airport, New York
vista della performance, fotografia (dettaglio)



FIGURA 17
Inez & Vinoodh, *Thank You Thighmaster - Britt*, 1993
C-Print



FIGURA 18
Inez & Vinoodh, *The Forest - Andy*, 1995
inkjet print



FIGURA 19
Inez & Vinoodh, *Kirsten*, 1996
C-print



FIGURA 20
Inez & Vinoodh, *My Mother? I'll Tell You About My Mother...*
- *The Face*, 1994
C-print



FIGURA 21
Inez & Vinoodh, *Go Cindy Go Cindy* - *The Face*, 1994
C-print



FIGURA 22
Inez & Vinoodh, *Well Basically Basuco is Coke Mixed with Kerosine...* - *The Face*, 1994
C-print



FIGURA 23
Inez & Vinoodh, *Nikki Taylor in Stephen Sprouse*, 1995
C-print



FIGURA 24
Inez & Vinoodh, *Sasja 90 - 60 - 90*, 1992
pigment print



FIGURA 25
Inez & Vinoodh, *Fur - Kym*, 1994
C-Print



FIGURA 26
Inez & Vinoodh, *Joanna - Hervé Léger campaign*, 1995 (dettaglio)
C-print



FIGURA 27
Charles Ray, *Self-Portrait*, 1990
tecnica mista
191 x 66 x 51 cm



FIGURA 28
Charles Ray, *Male Mannequin*, 1990
tecnica mista
187 x 38 x 36 cm



FIGURA 29
Charles Ray, *Fall '91*, 1992
tecnica mista
244 x 66 x 91 cm



FIGURA 30
Charles Ray, *Boy*, 1992
vetroresina dipinta, acciaio, tessuto
182 x 69 x 86 cm



FIGURA 31
Charles Ray, *Oh! Charley, Charley, Charley...*, 1993
tecnica mista
183 x 457 x 457 cm



FIGURA 32
Charles Ray, *Family Romance*, 1993
tecnica mista
135 x 244 x 61 cm

2. ANAGRAMMI

Mari Katayama / Nathalie Djurberg & Hans Berg / Sarah Lucas

La *Poupée* fece la sua comparsa nel 1935 all'interno della rivista surrealista *Le Minotaure*, ritratta in una serie di dieci fotografie in bianco e nero raccolte sotto il titolo di *Variations sur le montage d'une mineure articulée*⁴³⁰ [Fig. 33]. Non si tratta più esclusivamente di una creatura che si presenta “simile alla vita, ma morta nella sua essenza”⁴³¹ o che desta ricordi legati all'infanzia confusi e familiari al tempo stesso⁴³², essa trascina con sé un'idea di anatomia totalmente rivoluzionaria.

Man mano che si procede nell'analisi delle immagini pubblicate sconvolge la maniera in cui la Bambola possa perdere sempre più arti e al contempo moltiplicarli secondo le fantasie del suo creatore, Hans Bellmer; quando è ormai senza più corpo, ridotta a essere solo un busto, ecco che le gambe, le braccia e le giunture rimosse non esitano a materializzarsi in luoghi impensabili, dove non dovrebbero — e nemmeno potrebbero — essere presenti, con risultati che spesso arrivarono a stupire Bellmer stesso⁴³³, dando vita a nuove forme, insensate posizioni delle membra, porzioni che si moltiplicano solo per poi scomparire di nuovo; occasionalmente partecipano alla composizione di tale anatomia immaginaria anche fitte trame di capelli scuri, rose e ritagli in pizzo; infine è spogliata di tutto ciò che è superfluo e può apparire sotto le sembianze di un semplice telaio, il quale si confonde a sua volta con interessanti giochi d'ombre alle sue spalle, facendo prendere vita a figure immaginarie che ricordano terribilmente i manichini delle tele di De Chirico e i superstiti di guerra di Otto Dix.

⁴³⁰ H. Bellmer, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, in “Minotaure: revue artistique et littéraire”, n. 6, inverno 1935, pp. 30-31, <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525983v/f12.item> [ultimo accesso 21 dicembre 2021]. Il primo testo ispirato dalla Bambola, intitolato non a caso *Die Puppe*, venne autopubblicato a Karlsruhe da Hans Bellmer nel 1934, accompagnato da dieci fotografie. Fu grazie alla cugina Ursula, trasferitasi a Parigi per motivi di studio, che le fotografie raggiunsero infine la rivista surrealista. Per leggere la versione francese di due anni più tardi, si veda, H. Bellmer, *La Poupée* (1936), in “Obliques: littérature - théâtre”, 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 59-65. Cfr. C. Jelenski, (*à propos de la Poupée*), in “Obliques: littérature - théâtre”, 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), p. 92.

⁴³¹ J.M. Lotman, *Le bambole nel sistema di cultura*, cit., p. 148.

⁴³² Cfr. Ivi, pp. 145-148.

⁴³³ Cfr. C. Jelenski, (*à propos de la Poupée*), cit.; Cfr. O. Fatica, *La pupilla dei suoi occhi*, in H. Bellmer, *Anatomia dell'immagine* (1957), a cura di O. Fatica, Milano, Adelphi, 2001, p. 79-95, qui p. 83.

Sono innumerevoli le bambole, le statue, gli automi che, fin dalla classicità, si muovono pericolosamente in bilico sul confine fra realtà e irrealtà, vita e morte, fra tutto ciò che può essere considerato umano e ciò che al contrario è semplicemente inanimato, prendendosi gioco dei loro stessi creatori e diventando protagonisti di storie di amori impossibili e di tragedie: si è già incontrata la fanciulla d'avorio di Pigmalione, la bambola che porterà alla follia Kokoschka e la dama di cera che parve invitare Husserl a raggiungerla; o ancora, Olimpia, Rachael, Maria, esseri artificiali nati tanto dalle grandi aspettative quanto dai timori intorno a quello che si pensava che il futuro, misto alle rivoluzionarie scoperte scientifiche e tecnologiche degli ultimi due secoli, avrebbe riservato all'umanità⁴³⁴. Questa bambola in particolare, tuttavia, si spinse ben oltre il semplice regno del perturbante.

La *Pupée* — “sintesi di Eva oltraggiosa, dolente della sua stessa impossibile formula”⁴³⁵ — introdusse la folle quanto rivoluzionaria idea, sulla quale Bellmer lavorò per oltre un quarto di secolo⁴³⁶, di un corpo che possa essere scomposto e ricomposto all'infinito, a proprio piacimento, lasciando spazio tanto al desiderio quanto al caso e all'errore⁴³⁷. Quello che si ha di fronte non è nient'altro che un corpo-anagramma. Esercizi generalmente pensati per la scrittura che prevedono la nascita di nuove parole e nuove frasi a partire dalla permutazione di una serie fissa di lettere, rese infine libere di dare forma a significati inizialmente impensabili attraverso spostamenti e ricollocazioni, traslano inaspettatamente verso sperimentazioni aventi per protagoniste articolazioni, membra, giunture e qualsiasi altra porzione anatomica possa capitare sottomano all'artista-scienziato [Figg. 34-35] — del resto, “il corpo è paragonabile a una frase che vi inviti a disarticolarla affinché, attraverso una serie infinita di anagrammi, si ricompongano i suoi veri

⁴³⁴ Rispettivamente, si fa qui riferimento al racconto di Pigmalione contenuto nel libro decimo delle *Metamorfosi* di Ovidio, alla bambola con le sembianze di Alma Mahler fatta realizzare per volere di Kokoschka, all'aneddoto contenuto nel saggio *In carne e cera* (2014) intorno alla visita di Husserl presso un museo delle cere di Berlino, infine, alle protagoniste del racconto *Der Sandmann* di E.T.A. Hoffmann e dei film *Blade Runner* e *Metropolis*. Per approfondire, cfr. *supra*, paragrafi 2 e 3, cap. II.

⁴³⁵ H. Bellmer, *Anatomia dell'immagine*, cit., p. 46.

⁴³⁶ Cfr. R. Borderie, *La Vie est un scandale pour la Raison*, in “Obliques: littérature - théâtre”, 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 1-4, qui p. 1; Cfr. O. Fatica, *La pupilla dei suoi occhi*, cit., p. 80.

⁴³⁷ Cfr. H. Bellmer, *Post-scriptum à Oracles et Spectacles d'Unica Zürn*, in “Obliques: littérature - théâtre”, 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 109-111.

contenuti”⁴³⁸. Se inizialmente si trattavano di “formazioni verbali automatiche che non vogliono tanto comunicare qualcosa quanto provare il piacere di nascere, di sfogare un impulso istintivo”⁴³⁹, con l’invenzione della Bambola tali formazioni automatiche si fecero infine corporee, anch’esse altrettanto desiderose di lasciare spazio a quella che Bellmer definì “une conscience ‘autre’”⁴⁴⁰, e dunque a nient’altro se non al trionfo “de l’improbable, de l’erreur et du hasard. Tout comme si l’illogisme était un réconfort, comme si le rire était permis à la pensée, comme si l’erreur était une route et le hasard une preuve d’éternité”⁴⁴¹.

Nata inizialmente soprattutto come sfida all’idea stessa di utilità⁴⁴², con il passare degli anni tale creatura divenne tuttavia territorio di significati e fantasie sempre più complesse e provocatorie che confluirono infine nell’*Anatomia dell’immagine* (1957), saggio disturbante — “falso trattato di estetica o trattato morale”⁴⁴³ — che mirava a svelare “l’esistenza di un’anatomia del nostro corpo ‘puramente soggettiva, immaginaria’”⁴⁴⁴.

La realtà si scopre così al servizio del puro desiderio, ricostruita a partire da ritmi di organismi completamente nuovi⁴⁴⁵. È un’anatomia dell’inconscio, della metamorfosi, quella che lentamente prende forma a partire dal 1933⁴⁴⁶ e le sue tracce, nel terzo millennio, continuano a essere presenti e, per chiunque sappia coglierle, visibili.

L’esplorazione contemporanea di anatomie fantastiche può avere inizio a partire da un insieme di oggetti realizzati con ago, filo e calchi in gesso, decorati manualmente, dai quali hanno in seguito origine i lavori fotografici che li ritraggono⁴⁴⁷. Così, in un fitto sovrapporsi di colori sgargianti e dettagli grotteschi,

⁴³⁸ H. Bellmer, *Anatomia dell’immagine*, cit., p. 46.

⁴³⁹ Ivi, p. 21.

⁴⁴⁰ H. Bellmer, *Post-scriptum à Oracles et Spectacles d’Unica Zürn*, cit., p. 111.

⁴⁴¹ Ibidem.

⁴⁴² Cfr. O. Fatica, *La pupilla dei suoi occhi*, cit., p. 81; Cfr. J. Brun, *Désir et réalité dans l’œuvre de Hans Bellmer*, in “Obliques: littérature - théâtre”, 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 7-12, qui p. 9.

⁴⁴³ O. Fatica, *La pupilla dei suoi occhi*, cit., p. 79.

⁴⁴⁴ Ivi, p. 85.

⁴⁴⁵ Cfr. J. Brun, *Désir et réalité dans l’œuvre de Hans Bellmer*, cit., p. 9.

⁴⁴⁶ Cfr. O. Fatica, *La pupilla dei suoi occhi*, cit., p. 80.

⁴⁴⁷ Cfr. M. Katayama, *GIFT*, trad. en. di A. Stuhlmann, in *Mari Katayama. Gift*, a cura di S. Baker, M. Katayama, Tokyo, United Vagabonds, 2019, pp. 18-19, qui p. 19.

muovendosi fra elementi che sono al contempo seducenti e perturbanti⁴⁴⁸, Mari Katayama⁴⁴⁹ decora le protesi che le consentono di camminare con intrecci di fiori e piante, simili a tatuaggi, dai quali emergono uccelli esotici e granchi; realizza a mano ulteriori gambe artificiali fittamente decorate — ricami dorati accompagnati da inserti in pizzo, fili colorati, conchiglie, trame floreali — le quali, prendendo ora forma da un *patchwork* di materiali morbidi, si trasformano a loro volta in semplici decorazioni del corpo dell'artista; tutto ciò che è cucito sui nuovi arti va inoltre a ricoprire cuscini, veli, corsetti, bambole; altri ancora sono invece conservati sott'olio all'interno di vasi e barattoli in vetro⁴⁵⁰.

Le creazioni di Mari Katayama, armoniosamente fuse con le forme del suo corpo, tanto da non consentire, spesso, di distinguere dove inizi uno e dove termini

⁴⁴⁸ Cfr. H. Black, *Mari Katayama Celebrates the Body Beautiful*, in “Elephant”, 26 gennaio 2019, <https://elephant.art/mari-katayama-celebrates-the-body-beautiful/> [ultimo accesso 09 dicembre 2021]; Cfr. C. Champion, *Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama*, in “The Guardian”, 06 marzo 2017, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/06/mari-katayama-japanese-artist-disabilities-interview> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁴⁹ Mari Katayama (Saitama, Giappone, 1987) è un'artista cresciuta nel distretto di Gunma, laureata presso la Tokyo University of the Arts dove frequentò un master del dipartimento di Intermedia Art (2012). La sua ricerca artistica è strettamente connessa al cucito, pratica appresa dalle figure femminili della propria famiglia, e alla rara malattia congenita dalla quale è affetta fin dall'infanzia, l'emimelia tibiale, la quale comportò l'amputazione di entrambe le gambe all'età di nove anni e la deformazione della mano sinistra. Prima della nascita della figlia (2017) e della residenza sull'isola di Naoshima (2016) è sempre stato il suo stesso corpo a essere il protagonista delle opere realizzate, non utilizzato in quanto soggetto consapevole, bensì come semplice materiale a portata di mano con il quale sperimentare: fonte d'ispirazione per curiosi oggetti antropomorfi da lei decorati e realizzati con ago e filo e al centro di fotografie oniriche — principalmente autoritratti. È nel 2019 che si afferma a livello internazionale, anno in cui partecipa alla 58. Biennale di Venezia e in cui viene pubblicata la sua prima monografia, *Gift*. Le pagine ufficiali dell'artista sono le seguenti: <http://shell-kashime.com>; <https://www.instagram.com/katayamari/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]. Per approfondire la biografia dell'artista attraverso testi da lei scritti e video-interviste, si veda: M. Katayama, *GIFT*, cit.; <https://www.akionagasawa.com/en/exhibition/mari-katayama-leave-taking/>; <http://projects.miyakoyoshinaga.com/telling-evening/alone-with-materials-mari-katayama>; TEDx Talks, *My way of conveying feelings beyond words | Mari KATAYAMA | TEDxKobe*, 10 luglio 2015, <https://www.youtube.com/watch?v=sESC5HKI4w4> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]. Si veda anche, C. Champion, *Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama*, cit.; J. Ogura, A. Lo, *Sewn limbs and surreal backdrops in the art of Mari Katayama*, in “CNN Style”, 03 marzo 2020, <https://edition.cnn.com/style/article/mari-katayama-self-portrait/index.html> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁵⁰ In ordine cronologico, sono qui riportate alcune delle serie fotografiche alle quali si è fatto riferimento: *red covers* (2008), *in my room* (2008-2009), *white legs* (2009), *pink dress* (2009), *doll* (2010), *oil work* (2007-2014), *hello! my new legs* (2011), *I have child's feet / I'm wearing little high heels* (2011-2012), *my legs* (2012), *veil* (2013), *ballet* (2013), *ophelia* (2013), *mirror* (2013), *30 days in tatumachi studio* (2015), *you're mine* (2014), *Thus I Exist* (2015). Per quanto riguarda le opere di Mari Katayama, si faccia riferimento al sito ufficiale dell'artista (sotto la voce “Work”) e al profilo Instagram, rispettivamente: <http://shell-kashime.com>; <https://www.instagram.com/katayamari/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]. Gran parte di esse sono state inoltre pubblicate all'interno del volume, S. Baker, M. Katayama (a cura di), *Mari Katayama. Gift*, cit.

l'altro — tra l'altro sempre presenti all'interno di gallerie e musei in occasione di mostre collettive e personali⁴⁵¹ — sono inizialmente ambientate all'interno di stanze della propria abitazione privata in un'incessante e totale contaminazione fra narrazione autobiografica e il volere tentare di dare forma a ricordi e desideri⁴⁵²; fra i limiti che le sono stati inevitabilmente imposti fin dall'infanzia dalla malattia che colpì gli arti e, ciononostante, le inaspettate potenzialità che tale condizione è stata a sua volta in grado di creare e che l'artista è riuscita a cogliere e a sfruttare, o almeno rispetto all'esplorazione di tutte quelle prospettive estremamente innovative che consentono di reinventare in maniera non convenzionale l'esperienza del sé e del mondo circostante⁴⁵³. Come afferma l'artista stessa in un articolo pubblicato da The Guardian (2017), “Creating and living are the same thing for me [...] There is no separation. I really don't know where my work ends”⁴⁵⁴. Nonostante abbia esplicitamente dichiarato errata l'interpretazione delle proprie opere unicamente sulla base dell'importanza assunta dall'elemento corporeo al loro interno, può tuttavia risultare decisamente difficile fingere indifferenza rispetto ad esso — come emerge da interviste e articoli esso non ne dovrebbe costituire infatti né il tema né il soggetto principale⁴⁵⁵, viene piuttosto utilizzato in quanto pratico e a portata di mano [*handy*]⁴⁵⁶, in quanto interessante materia prima [*raw material*]⁴⁵⁷ con la quale sperimentare e, principalmente, attraverso la quale contestualizzare e fare risaltare le sculture e gli oggetti realizzati a mano⁴⁵⁸:

⁴⁵¹ Si vedano ad esempio le immagini pubblicate nel sito ufficiale dell'artista, alla voce “exhibition”: <http://shell-kashime.com> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁵² Cfr. C. Champion, *Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama*, cit.

⁴⁵³ Cfr. H. Black, *Mari Katayama Celebrates the Body Beautiful*, cit.; Cfr. <https://www.white-rainbow.art/exhibitions/mari-katayama/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]; Cfr. <http://www.sageparis.com/artfairs/paris-photo-2019/installation-views?view=slider> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁵⁴ Cfr. C. Champion, *Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama*, cit.

⁴⁵⁵ Cfr. S. Baker, *Cat's cradle*, in *Gift*, cit., pp. 11-15; Cfr. C. Champion, *Punk prosthetics*, cit.; Cfr. J. Ogura, A. Lo, *Sewn limbs and surreal backdrops in the art of Mari Katayama*, cit.; Cfr. <http://projects.miyakoyoshinaga.com/telling-evening/alone-with-materials-mari-katayama> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁵⁶ Cfr. J. Ogura, A. Lo, *Sewn limbs and surreal backdrops in the art of Mari Katayama*, cit.

⁴⁵⁷ Cfr. C. Champion, *Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama*, cit.

⁴⁵⁸ Cfr. <http://projects.miyakoyoshinaga.com/telling-evening/alone-with-materials-mari-katayama> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

Katayama's artistic practice is shaped by her direct experiences of her condition and societ[y's] obsession[s] and anxieties about bodily appearance. [...] In Katayama's evocative, self-portraits and embroidered textile sculptures the artist attempts to objectify her own physical condition by constructing an alternative narrative around the image of the stigmatized body. [...] Exposing the challenges ascertaining to her physicality and identity, by forcefully pulling the viewer into staged scenes or events, where fixed historical, social, and cultural norms are exposed as ideals to be challenged and redefined⁴⁵⁹.

Sono questi i motivi che si incontrano e si intrecciano, alternandosi, all'interno dei lavori fotografici dei primi anni, fino a confluire definitivamente nella serie *beast / shell* (2016), un fondamentale punto di partenza per procedere con l'analisi del mondo di Mari Katayama in quanto essa può essere letta come una perfetta sintesi del lavoro dell'artista, raccogliendo al suo interno tutto ciò che è stato prodotto nei dieci anni precedenti e anticipando, al contempo, quelli che saranno gli sviluppi della sua ricerca.

Uno degli scatti, dai colori talmente delicati da dare l'impressione di provenire da un'altra epoca, mostra l'interno di una casa della prefettura di Gunma, in Giappone. La stanza dentro la quale la scena è stata ambientata è attraversata da una fitta trama sospesa, composta da fili, stoffe, nastri di pizzo, luci e ciocche di capelli, dalla quale emergono, sullo sfondo, decine di barattoli perfettamente allineati posti al di sopra di alcuni scaffali, alternati a cornici, scatole colorate, stampe appese alle pareti, conchiglie. Il pavimento è a sua volta interamente ricoperto da conchiglie e fili di luci, oltre che da cuscini, perle e curiose porzioni di corpo — tra le quali si riescono a distinguere busti, mani, gambe, piedi — quest'ultime là abbandonate come fossero dei semplici vestiti in attesa di essere indossati. Perfettamente mimetizzato con questo complesso groviglio di oggetti, ecco che a uno sguardo più attento si delinea lentamente quello che sembrerebbe essere nient'altro che il proprietario di questo luogo onirico — *beast* (2016) è il suo nome [Fig. 36]. Quest'essere fantastico — “a chimera of cloth”⁴⁶⁰ — si mostra in tutta la sua magnificenza, apparentemente

⁴⁵⁹ <https://www.white-rainbow.art/exhibitions/mari-katayama/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁶⁰ C. Olsina, *Paris Photo 2019: Mari Katayama in all her glory*, in “Blind Magazine”, 10 novembre 2019, <https://www.blind-magazine.com/en/news/2305-paris-photo-2019-mari-katayama-in-all-her-glory-en> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

nell'atto di fare la muta come fosse un rettile: perfettamente a suo agio, si presenta avvolto in una sorta di prezioso mantello bianco interamente ricoperto da quelle che a tratti appaiono squame, a tratti occhi, mentre solo alcune porzioni del suo vero corpo si rendono ben visibili fuoriuscendo dalla pelle che sta per abbandonare. Si trasformerà definitivamente, rivelando le sue nuove sembianze, solo nell'autoritratto successivo intitolato *shell* (2016), dove si può vedere il vecchio rivestimento riposare sul bracciolo destro del divano.

La scelta di autoritrarsi sotto le sembianze di una sorta di chimera contemporanea, adagiata solennemente al centro della fotografia con la sua intera produzione a circondarla, sembrerebbe segnare un istante molto più decisivo e simbolico di quanto possa apparentemente sembrare⁴⁶¹:

[...] she [Mari Katayama] appears as a mythical creature growing strange, impractical appendages. Photography has allowed her to explore the curves of her imperfect body, a body which she has come to accept⁴⁶² and with which she likes to play [...]. In Katayama's world, the young woman's body is metamorphosed through her sculptures and her imagination. [...] she adopts unlikely, poetic shapes [...]⁴⁶³.

⁴⁶¹ Oltre all'interpretazione personale derivante dall'analisi a posteriori dei lavori fotografici dell'artista, in occasione della video-intervista per la Galleria Miyako Yoshinaga (2020) Mari Katayama affermò che furono principalmente tre momenti decisivi a modificare radicalmente l'impostazione della propria ricerca artistica: la residenza *25 days in tatsumachi studio* (2015) la spinse a realizzare opere al di fuori della propria abitazione, processo che cessò dunque di essere solitario; la residenza sull'isola di Naoshima (2015-2016) consentì per la prima volta a elementi estranei di entrare a far parte dei suoi lavori; in seguito alla nascita della figlia (2017), per motivi di sicurezza, iniziò a dedicarsi esclusivamente alla fotografia, medium che precedentemente era solo al servizio delle sculture. Cfr. <http://projects.miyakoyoshinaga.com/telling-evening/alone-with-materials-mari-katayama> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁶² Affermazione non del tutto corretta. Dai testi scritti da Mari Katayama e dalle interviste si intuisce che l'artista è in realtà ancora in conflitto con il corpo che abita. In un estratto pubblicato all'interno del sito della Galleria Akio Nagasawa in occasione della sua più recente personale *leave-taking* (Tokyo, 04 dicembre 2021 - 19 febbraio 2022), si legge ad esempio: "[...] The world is made to fit 'correct bodies'. For me, the objects I was making were substitutes for such a 'correct body'. While my body's existence is not valued by society, my artworks are appreciated. This has allowed me to feel that I'm just a mannequin in my photographs, there to promote my objects which are the actual 'works of art'. In *leave-taking #010*, the light that slowly flooded my room during the long-exposure shots covers my objects like a veil of both love and hate. The love that enabled me to create them in the first place slowly turns to hate as their rising value as artwork estranges them to me, my body remaining without value to society. [...] For me, the hope is now that doing away with the blinding idea of a 'correct body' will clear the way for the light to travel straight and unrefracted", in <https://www.akionagasawa.com/en/exhibition/mari-katayama-leave-taking/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁶³ C. Olsina, *Paris Photo 2019: Mari Katayama in all her glory*, cit.

A partire da un corpo inizialmente in difetto, a pezzi, incompleto in quanto composto prevalentemente da arti fantasma, Mari Katayama — come scrisse il curatore Simon Baker nel testo introduttivo alla prima monografia dell'artista, *Gift* (2019) — si trasforma in un essere permanentemente in costruzione⁴⁶⁴, tanto all'interno della propria produzione artistica, quanto nella vita quotidiana: lavora senza sosta per creare e ri-crearsi — “traced and retraced, built and re-built, worked and reworked, configured and reconfigured, thought and rethought, but always held firmly in place between her two hands”⁴⁶⁵ — dando così avvio a un processo che, oltre a spingere oggetti e autoritratti a evolvere gradualmente nel corso degli anni formandosi e rimodellandosi in continuazione, esso comporta inevitabilmente anche una ricerca di forme e identità progressivamente sempre più complesse nel tentativo di superare le precedenti, tenendole tuttavia sempre come punto di riferimento⁴⁶⁶. Riportando nuovamente un estratto del saggio di Baker,

*‘I made this,’ she seems to say, ‘and then I made it again, and then again, and then I filled my life and space with it, and transformed myself in relation to it, and pictured myself with it, and allowed it to wrap itself around me and take me over; and when the picture was finished I continued to make a frame of it, and to place it around the frame, and then I made it again, and I will make it again if I have to...’*⁴⁶⁷.

Fino a che un giorno l'artista stessa non si scopre interamente fusa con la propria produzione.

Giunta a questo stadio, dall'iniziale voler far fronte a un corpo in difetto ricorrendo a oggetti e processi che con il passare del tempo sono arrivati a creare uno schema familiare rimasto invariato per anni, si presenta così, per la prima volta, il desiderio di inserire all'interno del proprio lavoro anche tutta una serie di elementi a

⁴⁶⁴ Cfr. S. Baker, *Cat's cradle*, cit., p. 14.

⁴⁶⁵ Ivi, p. 15.

⁴⁶⁶ Cfr. Ivi, pp. 13-15.

⁴⁶⁷ Ivi, p. 14.

lei completamente estranei⁴⁶⁸: “[...] to accept others means to accept yourself”⁴⁶⁹, affermò l’artista a posteriori. Accettando che anche tutto ciò che è Altro rispetto alla sua persona possa fondersi con essa e arrivare a contaminare gli oggetti che consentono di fare prendere forma ai vari ambienti fotografici⁴⁷⁰, ecco che Mari Katayama rinasce più che integra all’interno di *bystander* (2016)⁴⁷¹, serie realizzata in occasione della residenza presso la Miyanoura Gallery 6 dell’isola giapponese di Naoshima e successivamente esposta in occasione della Setouchi Triennale (2016)⁴⁷² [Figg. 37-40].

Per la prima volta con vaste distese naturali a farle da sfondo, mentre riposa sulle spiagge dell’isola, i suoi arti si moltiplicano, la circondano, la avvolgono e assumono le sembianze di curiosi tentacoli antropomorfi — in parte suoi, in parte presi in prestito da alcune abitanti del luogo che ancora si dedicano alla tradizione

⁴⁶⁸ Cfr. *Vol. 3. Mari Katayama 'bystander' 2016.10.8—2016.11.6*, in “NAOSHIMA NOTE”, trad. en. di S. Yamakawa, C.M. Elder, K.S. Kumano, n. 24, maggio 2017, (*Miyanoura Gallery 6. Artist at Gallery 6 2016*), pp. 8-9, <https://benesse-artsite.jp/en/about/ebook/201705/index.html> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]. Cfr. S. Baker, *Cat's cradle*, cit., p. 13; Cfr. C. Champion, *Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama*, cit.

⁴⁶⁹ Cfr. <http://projects.miyakoyoshinaga.com/telling-evening/alone-with-materials-mari-katayama> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁷⁰ Cfr. *Vol. 3. Mari Katayama 'bystander' 2016.10.8—2016.11.6*, cit., pp. 8-9.

⁴⁷¹ *bystander* fa parte della trilogia composta da *shadow puppet* (2016) e *on the way home* (2017). La trilogia è stata recentemente raccolta all’interno del volume *Mother River Homing* (2021) in occasione della personale *leave-taking* presso la Galleria Akio Nagasawa (Tokyo, 04 dicembre 2021 - 19 febbraio 2022); Cfr. <https://www.akionagasawa.com/en/exhibition/mari-katayama-leave-taking/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]. In merito al processo di realizzazione della serie, si faccia anche riferimento alla video-intervista *ALONE WITH MATERIALS. Vol 6* della Galleria Miyako Yoshinaga: <http://projects.miyakoyoshinaga.com/telling-evening/alone-with-materials-mari-katayama> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁷² Dal 2010 la Setouchi Triennale si svolge ogni tre anni sulle isole del Mare interno di Seto, Giappone. L’edizione del 2016, la terza, si concentrò principalmente sulla collaborazione fra artisti e abitanti locali con l’intento di rivitalizzare le comunità del luogo e promuoverne tanto le tradizioni quanto la storia. Venne incentivato sia uno scambio di saperi fra artisti, persone del luogo e visitatori, sia il formarsi di nuovi legami, il tutto attraverso pratiche artistiche, eventi e laboratori connessi alle esposizioni finali. Gli artisti che parteciparono alla residenza sull’Isola di Naoshima (2015-2016), poi esposti a rotazione presso la Miyanoura Gallery 6, furono Yuki Iiyama, Yoshinori Niwa e Mari Katayama. Cfr. *The Setouchi Triennale 2016 and People's Involvements*, trad. en. di S. Yamakawa, C.M. Elder, in “NAOSHIMA NOTE”, n. 22, ottobre 2016, (*The Setouchi Triennale 2016 and People's Involvements*), p. 2, <https://benesse-artsite.jp/en/about/ebook/201610/index.html> [ultimo accesso 13 dicembre 2021]; Cfr. *NAOSHIMA NOTE*, n. 24, cit. Per accedere al sito ufficiale del festival si faccia riferimento al seguente link: <https://setouchi-artfest.jp/en/> [ultimo accesso 13 dicembre 2021].

del *bunraku*⁴⁷³. A partire da fotografie incentrate principalmente sulle mani delle burattinaie e dell'artista [Figg. 41-43], il tutto venne poi stampato al di sopra di porzioni di tessuto, a loro volta cucite l'una con con l'altra e imbottite fino a ottenere le sembianze di vere braccia⁴⁷⁴. Indossandole in occasione degli autoritratti di *bystander*, Mari Katayama si lascia trasformare in una sorta di *scultura soffice*⁴⁷⁵ richiamando, sebbene in maniera decisamente più complessa, quelle dei primi anni della sua carriera fotografica [Figg. 44-45] quando, proprio a partire da una mancanza, riuscì a cogliere le infinite possibilità a sua disposizione per giocare con forme e materiali, in una costante reinvenzione delle proprie gambe e della propria figura⁴⁷⁶.

A partire dalla trilogia della quale fa parte *bystander* (2016) sono tuttavia le mani a diventare le indiscusse protagoniste al centro della ricerca di Mari Katayama, le sue nuove sculture soffici. Complice senza dubbio il fatto di essere entrata in contatto con le burattinaie di Naoshima, l'artista rimase meravigliata dal riuscire solo dopo così tanti anni a cogliere la potente versatilità della quale le mani umane sono dotate⁴⁷⁷: per controllare le espressioni corporee delle marionette, per essere indossate come gambe, per fondersi con quelle di estranei, per assumere infinite forme immaginarie se trasformate in ombre, per creare nuovi arti e nuove chimere antropomorfe [Figg. 46-47].

⁴⁷³ Il *bunraku* è una delle quattro forme del teatro giapponese classico. Prevede l'utilizzo di marionette dotate solo della testa [Fig. 42], così che i burattinai — solitamente tre — sono obbligati a nascondersi al di sotto di mantelli neri per trasformarsi nelle gambe, nelle braccia e nel busto dei personaggi che interpretano e animano, in modo da non distrarre gli spettatori. Professione generalmente destinata a soli uomini, nell'Isola di Naoshima la tradizione, abbandonata per decenni e infine ripresa solo nel 1948, prevede che siano al contrario delle figure femminili a praticare questa particolare forma di teatro tradizionale, definita in questo caso *Naoshima Onna-Bunraku*. Le burattinaie di Naoshima sono attualmente nove (2018) e l'*Onna-Bunraku* dell'isola è stato ufficialmente dichiarato patrimonio intangibile dal distretto di Kagawa. Cfr. *Vol. 3. Mari Katayama 'bystander' 2016.10.8—2016.11.6*, cit., p. 9; Cfr. *Women Breathe Life into Bunraku Puppets*, 26 ottobre 2018, <https://setouchi-artfest.jp/en/blog/detail140.html> [ultimo accesso 13 dicembre 2021]. Si veda anche la voce del vocabolario online Treccani: "bunraku" <https://www.treccani.it/enciclopedia/bunraku/> [ultimo accesso 13 dicembre 2021].

⁴⁷⁴ Cfr. <https://www.white-rainbow.art/exhibitions/mari-katayama/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021].

⁴⁷⁵ Cfr. H. Black, *Mari Katayama Celebrates the Body Beautiful*, cit.

⁴⁷⁶ Si vedano ad esempio: *red cover* (2008), *white legs* (2009), *pink legs* (2007), *pink dress* (2009).

⁴⁷⁷ Cfr. *Vol. 3. Mari Katayama 'bystander' 2016.10.8—2016.11.6*, cit., p. 9; Cfr. C. Champion, *Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama*, cit.

Poiché l'oggetto che resta identico a se stesso si scopre infine senza più alcuna realtà, forse la soluzione risiede proprio nell'auspicare in tutto ciò che è inappropriato, sconveniente, e proprio per questo reale⁴⁷⁸ — “Et vient alors le temps de la multiplication ou de la démultiplication anatomique”⁴⁷⁹. Prende forma quella realtà già anticipata nell'*Anatomia* creatasi a partire da ritmi sconosciuti di nuovi organismi⁴⁸⁰, organismi nati dalla mutazione e che ora sono soprattutto aggiunta, inversione, moltiplicazione, scambio, condivisione:

So there I am, depicted as somebody and nobody, and looking refreshed as if being detoxified in the process of shooting. [...] So here I am, spending another day between endlessness and limitations, against a backdrop that never changes⁴⁸¹.

Sul creatore della Bambola si è anche detto che non fosse altro che un “Pigmaliione, vivisettore in primo luogo di se stesso”⁴⁸². Il costante inventare e reinventare il proprio corpo incompleto — o altrui, nel caso di Bellmer — aggiungendo materiale, montando e smontando nuovamente le sue forme, non sembrerebbe costituire altro se non un'instancabile esplorazione di se stessi, nel costante tentativo di comprendere, e dunque accettare, tanto il corpo che si abita quanto i suoi limiti [Fig. 35].

Il creatore della Bambola, il *vivisettore di se stesso*, non si accontenta tuttavia di fermare la propria ricerca allo strato più superficiale, la pelle, e tenta di proseguire oltre:

Animato dalla curiosità che l'uomo ha di vedere e di far spudoratamente vedere l'interno [...], Bellmer sfonda lo schermo della pelle, scende a sondare i demoni nascosti delle immagini, [...] illumina di lividi riflessi i fantasmi e i desideri più reconditi — quelli che non osiamo confessare neanche, e soprattutto, a noi stessi — e prospetta una revisione radicale dei concetti di identità, sessuale in primo luogo⁴⁸³.

⁴⁷⁸ Cfr. B. Noel, *La langue du corps*, in “Obliques: littérature - théâtre”, 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 31-38, qui p. 36.

⁴⁷⁹ Ibidem.

⁴⁸⁰ Cfr. J. Brun, *Désir et réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer*, cit., p. 9.

⁴⁸¹ M. Katayama, *GIFT*, cit., p. 19.

⁴⁸² O. Fatica, *La pupilla dei suoi occhi*, cit., p. 94.

⁴⁸³ Ivi, p. 91.

È esattamente questo il viaggio che Nathalie Djurberg & Hans Berg⁴⁸⁴ decidono di intraprendere, nel tentativo di scandagliare le paure più segrete, gli inconfessabili vizi e desideri dell'animo umano, in quello che loro stessi definiscono “il tentativo dell'ego di uscire da se stesso” ovvero, “un viaggio nel fango e nella confusione con piccole boccate d'aria”⁴⁸⁵.

I lavori del duo hanno origine da questioni che Nathalie si pone, idee che vorrebbe indagare, paure indecifrabili — “We don't make them. They appear somewhere [...]”⁴⁸⁶ — in quanto prodotto di quell'insieme complesso di esperienze e ricordi strettamente interconnessi con i contesti nei quali è cresciuta e nei quali è inserita, alle quali tuttavia è impossibile trovare risposta⁴⁸⁷. È questo l'istante in cui delle idee si trasformano in ossessioni e, perché si consumino, esigono di essere

⁴⁸⁴ Nathalie Djurberg (Lysekil, Svezia, 1978), con una precedente formazione accademica in scultura e pittura presso la Hovedskous Art School di Göteborg e la Malmö Art Academy, e Hans Berg (Rättvik, Svezia, 1978), musicista, produttore e compositore, collaborano dal 2004 dopo essersi incontrati a Berlino. Entrambi artisti autodidatti, si occupano rispettivamente di video in *stop-motion* — *claymation*, principalmente — e musica. Facendo prendere forma a un mondo fatto di personaggi in plastilina, colori brillanti e musica elettronica e seguendo una narrativa che può essere tanto lineare quanto astratta, sotto le innocue sembianze di fiabe, miti, leggende e allegorie il duo esplora senza alcun filtro morale e con una dose di assurdo i peggiori incubi e desideri umani, obbligando a un viaggio nel proprio inconscio fatto di istinti primordiali, passioni, paure, innocenza e colpe. In occasione della personale *Turn into Me* (Fondazione Prada, Milano, 2008) vennero create per la prima volta delle installazioni immersive, nel 2018 realizzarono la prima opera con tecnologia VR (*It Will End in Stars*), nel 2013 un video al servizio della sola musica (*The Black Pot*). Vinsero inoltre il Leone d'Argento con *The Experiment* (2008) alla 53. Biennale di Venezia del 2009. Le pagine ufficiali degli artisti sono le seguenti: https://www.instagram.com/hans_berg/; <https://open.spotify.com/artist/3HtBPJEDYVtAbTGSpaJ3Hk?si=DZ5gTh34R-CjYLHDqHpzKg> [ultimo accesso 30 dicembre 2021]. Si consultino inoltre i siti delle gallerie Lisson Gallery (<https://www.lissongallery.com/artists/nathalie-djurberg-hans-berg>), Tanya Bonakdar Gallery (<https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/35-nathalie-djurberg-%26-hans-berg/>) — le quali hanno gentilmente concesso la visione di alcune delle opere — e Giò Marconi (<https://www.giomarconi.com/en/artist/nathalie-djurberg-and-hans-berg>) [ultimo accesso 04 gennaio 2022]. Per approfondire l'infanzia, la formazione e il metodo di lavoro di Nathalie Djurberg, si veda inoltre la seguente intervista: G. Celant, *Germano Celant - Nathalie Djurberg*, in *Nathalie Djurberg. Turn into Me*, catalogo della mostra a cura di G. Celant (Milano, Fondazione Prada, 19 aprile - 01 giugno 2008), Milano, Progetto Prada Arte, 2008, pp. 51-221.

⁴⁸⁵ Si tratta anche del titolo della personale *Nathalie Djurberg and Hans Berg - A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air* che tra il 2018 e il 2019 toccò tre musei: il Moderna Museet di Stoccolma, il Mart di Rovereto e lo SCHIRN Kunsthalle di Francoforte. Cfr. M. Solari, *Nathalie Djurberg & Hans Berg Mart / Rovereto*, in “Flash Art”, 16 gennaio 2019, <https://flash-art.it/2019/01/nathalie-djurberg-hans-berg-mart-rovereto/> [ultimo accesso 04 gennaio 2022].

⁴⁸⁶ T. Häusle, *Nathalie Djurberg & Hans Berg in a conversation with Thomas Häusle*, in “Kunstraum Dornbirn”, 2016, <https://www.kunstraumdornbirn.at/en/exhibition/nathalie-djurberg-hans-berg> [ultimo accesso 04 gennaio 2022].

⁴⁸⁷ Cfr. S. Casciani, *Non siamo due, noi siamo uno. Magia e progetto, fama e oscurità, tecnica e fantasia, raccontate da Nathalie Djurberg e Hans Berg*, in “Domus”, 23 febbraio 2011, <https://www.domusweb.it/it/interviste/2011/02/23/non-siamo-due-noi-siamo-uno.html> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]; Cfr. G. Celant, *Germano Celant - Nathalie Djurberg*, cit., p. 107; Cfr. T. Häusle, *Nathalie Djurberg & Hans Berg in a conversation with Thomas Häusle*, cit.

esplorate all'interno di video e musiche senza un copione prestabilito⁴⁸⁸ e con il solo *perché* a fare da guida⁴⁸⁹. A partire dalla costruzione di marionette e scenari⁴⁹⁰ gli artisti lasciano che il rispettivo medium possa condurli attraverso territori universali del sentire precedentemente inesplorati e che sia unicamente il processo a fare prendere forma a personaggi, trame e azioni, non un obiettivo predeterminato⁴⁹¹ o la sete di risposte definitive⁴⁹². “‘How far can I go?’ ‘How far should I go?’ ‘How far do I want to go?’”⁴⁹³, si chiede Nathalie Djurberg, passando da un'iniziale indagine introspettiva per arrivare infine a un'indagine ben più ampia in grado di abbracciare l'intera condizione umana. “Usually when I feel like I'm not allowed to do this or, I shouldn't do this, or how will this be perceived?, that's where the freedom aspect comes in and I know that I have to do it because I'm censoring myself before it is even done”⁴⁹⁴.

I due artisti si improvvisano così artefici di un mondo che, per quanto di loro invenzione e per quanto nato da plastilina, colori e musiche, si scopre essere tutt'altro che innocuo — tantomeno rassicurante. Attraverso una successione di immagini in *stop-motion*⁴⁹⁵ dai colori brillanti sulle quali si fondono *beat* elettronici altrettanto ipnotici ecco che, senza alcun genere di preavviso, ci si scopre immersi contro la propria volontà in un universo dove tutto, dalla storia ai personaggi, può tragicamente prendere una direzione drammatica⁴⁹⁶.

⁴⁸⁸ Cfr. L. Elderton, *The Delights of Undirected Minds. Nathalie Djurberg and Hans Berg*, in “Elephant”, n. 33, inverno 2017-2018, (*How Art Got a Sense of Humour*), pp. 164-173, qui p. 167, https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/body/19039/Nathalie_Djurberg_Hans_Berg_Press_Pack.pdf [ultimo accesso 30 dicembre 2021].

⁴⁸⁹ Cfr. T. Häusle, *Nathalie Djurberg & Hans Berg in a conversation with Thomas Häusle*, cit.

⁴⁹⁰ Cfr. G. Celant, *Germano Celant - Nathalie Djurberg*, cit., p. 165.

⁴⁹¹ Cfr. L. Elderton, *The Delights of Undirected Minds. Nathalie Djurberg and Hans Berg*, cit., p. 167.

⁴⁹² Cfr. G. Celant, *Germano Celant - Nathalie Djurberg*, cit., p. 106.

⁴⁹³ T. Häusle, *Nathalie Djurberg & Hans Berg in a conversation with Thomas Häusle*, cit.

⁴⁹⁴ *Ibidem*.

⁴⁹⁵ Tecnica di animazione che consiste nel dare l'illusione del movimento attraverso una veloce successione di fotografie in sequenza. In questo caso, lavorando principalmente con personaggi tridimensionali costruiti a partire da fil di ferro e plastilina, poi mossi attraverso dei fili, i film possono essere anche definiti *clay animation*, o *claymation*.

⁴⁹⁶ Per approfondire ulteriormente il lavoro del duo, si veda il recente documentario *Det här är himlen* (A. Guillou, 2020).

Camminando al chiaro di luna nella foresta di *Jag sysslar givetvis med trolleri* (*Ovviamente mi occupo di magia*, 2007)⁴⁹⁷ una ragazza è presa in ostaggio dalla natura [Figg. 48]. Prima rami, poi improvvisamente braccia, gli alberi che la circondano la sollevano da terra, le sussurrano frasi minacciose finché, ipnotizzata, non pare addormentarsi — “Oppure ho delle a / Ho delle allucinazioni olfattive”⁴⁹⁸, insinuano gli alberi. I rami aumentano per poterle afferrare anche polsi e caviglie, liberarla completamente dagli arti, e a un tratto quello che si ha di fronte non è più un corpo integro: con soddisfazione di Bellmer, ogni sua parte è completamente fuori posto, tanto che ciò che stava in alto si trova ora in basso, e viceversa; quanto per la testa, ormai rimossa dalla sua sede originaria ma ancora in grado di vedere e sentire, è nelle mani di questa nuova creatura nata per volere delle foresta la quale, strappandole gli occhi, continua il suo racconto e l’opera di distruzione intorno a sé:

Ovviamente mi occupo d / mi occupo di magia / [...] Non credo che / Che ci sia una singola situazione / Situazione che sia reale e terribilmente vera / Per questo devo fare rumore / Per questo devo fare rumore e distruggere / E rimuovere pezzi di carne da me e dagli altri / Strapperò e farò a pezzi / Farò a pezzi⁴⁹⁹.

Sotto le sembianze di classiche fiabe dell’infanzia, tanto nell’aspetto quanto nella struttura, miste a superstizioni, leggende e storie legate al folklore nordico, si

⁴⁹⁷ Al contrario di gran parte delle opere del duo svedese, l’animazione *Jag sysslar givetvis med trolleri* è stata realizzata a partire da disegni a carboncino. Per i fotogrammi dell’opera si veda anche, N. Djurberg, *Jag sysslar givetvis med trolleri*, trad. en/nl. di D. Abbeel, S. Pepe, in “GAGARIN”, n. 15, 2007, pp. 58-72. Per i fotogrammi dei video che verranno analizzati successivamente o per le fotografie che documentano la disposizione delle installazioni, si vedano i siti delle gallerie o i seguenti cataloghi: *Nathalie Djurberg. Turn into Me*, cat., cit.; *A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air*, catalogo della mostra a cura di L. Essling (Stockholm, Moderna Museet, 16 giugno - 09 settembre 2018; Trento-Rovereto, Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 06 ottobre 2018 - 27 gennaio 2019; Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 28 febbraio - 26 maggio 2019), Berlin, Hatje Cantz, 2018.

⁴⁹⁸ “Eller har jag lukt ha / Har jag lukthallucinationer”, in *Jag sysslar givetvis med trolleri* (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2007). Traduzione mia, con una revisione di A.M. Blomqvist.

⁴⁹⁹ “Jag sysslar givetvis me / Sysslar givetvis med trolleri / [...] Tror jag att det inte / Att det inte finns en enda situation / Situation som är verklig och oygligt sann / Så jag måste föra oväsen / Så jag måste föra oväsen och slå sönder / Och skära ut köttbitar ur mig själv och andra / Jag ska riva och slita sönder / Slita sönder”, in *Jag sysslar givetvis med trolleri* (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2007). Traduzione mia, con una revisione di A.M. Blomqvist.

nascondono i peggiori incubi e desideri umani⁵⁰⁰, trame perverse miste ad allucinazioni e *dark humour* che si muovono attraverso foreste, interni claustrofobici assimilabili a caverne, giardini tossici e onirici, pseudo-club della scena techno berlinese, inquietanti mondi del sottosuolo e palcoscenici surreali senza che vi sia alcuna apparente via d'uscita⁵⁰¹: “Oh I got it / I arrived / Did I? / [...] WAIT / Did it start over? / Have I been here before?”⁵⁰².

In un'estenuante quanto ipnotizzante ripetizione di azioni ed eventi⁵⁰³, che con gli anni è diventata sempre più compulsiva e astratta⁵⁰⁴, ciò che si incontra sono una serie di personaggi non dotati di parola⁵⁰⁵ — principalmente animali e umani — che paiono tuttavia chiedersi senza sosta “Why do I have this urge to do these things over and over again?”⁵⁰⁶. Pur apparendo “messengers and promises, prophecies and symbols”⁵⁰⁷, come li definisce Massimiliano Gioni nel saggio *Morphologies of the Folk Tale* (2018), si rivelano ben presto essere tutt'altro che semplici caricature innocue di noi stessi⁵⁰⁸. La loro è una natura al contempo antropomorfa e bestiale, fino a che non resta unicamente quest'ultimo aspetto a governarli e a prendere il

⁵⁰⁰ Cfr. M. Gioni, *Morphologies of the Folk Tale*, trad. en. di J. Bishop, in *A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air*, cat., cit., pp. 225-228; Cfr. P.O. Pedersen, *Children's Films for Grown-ups, Grown-up films for Children. On Nathalie Djurberg & Hans Berg's Cinematic Work*, in *ARoS FOCUS // NEW NORDIC. Nathalie Djurberg & Hans Berg: Flickers of Day and Night*, catalogo della mostra a cura di L. Pennington (Aarhus, ARoS Aarhus Kunstmuseum, 24 ottobre 2015 - 21 febbraio 2016), Aarhus, ARoS Kunstmuseum, pp. 26-31.

⁵⁰¹ Cfr. L. Essling, *Across the Stage and Into the Trees. Place and Memory in the Work of Nathalie Djurberg and Hans Berg*, trad. en. di B. Schultz, in *A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air*, cat., cit., pp. 19-30.

⁵⁰² *One Need Not Be a House, The Brain Has Corridors* (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2018).

⁵⁰³ Cfr. M. Gioni, *HIC SUNT LEONES. Notes in the Margins of Nathalie Djurberg's Empire*, in “Parkett”, n. 90, 2012, pp. 76-83, qui p. 81, <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea7febf1abfc66c9af78683/1588068051411/Parkett+90+Djurberg+Nathalie.pdf> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]; Cfr. M. Gioni, *Morphologies of the Folk Tale*, cit., pp. 225-226; Cfr. L. Essling, *Across the Stage and Into the Trees*, cit., p. 29.

⁵⁰⁴ Principalmente a partire dalle opere *Snakes Knows It's Yoga* e *Untitled (Acid)* (2010); Cfr. S. Huisman, *The sweet and the gruesome. Interview with Nathalie Djurberg & Hans Berg*, in “Metropolis M”, 15 marzo 2011, http://www.metropolism.com/en/features/22583_the_sweet_and_the_gruesome [ultimo accesso 04 gennaio 2022]; Cfr. T. Häusle, *Nathalie Djurberg & Hans Berg in a conversation with Thomas Häusle*, cit.

⁵⁰⁵ I testi tratti dalle opere del duo non consistono dunque in dialoghi verbali. Essi compaiono unicamente in forma scritta, generalmente al di sopra di pareti o sotto le sembianze di fumetti, e sono realizzati da Nathalie Djurberg stessa impiegando anche in questo caso la tecnica dello *stop-motion*.

⁵⁰⁶ *Tiger Licking Girl's Butt* (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2004).

⁵⁰⁷ M. Gioni, *Morphologies of the Folk Tale*, cit., p. 226.

⁵⁰⁸ Cfr. *Ibidem*.

totale sopravvento, tanto sulle loro azioni quanto sul loro aspetto⁵⁰⁹. Senza alcun genere di legge morale a guidare azioni e pensieri — e a guidare lo spettatore nella visione — è ad essi che è affidato il compito di mettere in scena l'assurdità e la follia umana⁵¹⁰ fondata sulle pulsioni più misteriose attorno alle quali inevitabilmente ruotano, in una serie violenta di contraddizioni, scene di eccesso e vulnerabilità, vergogna ed espiazione, violenza e pietà, abusi di potere e innocenza, avarizia e bramosia, repulsione e desiderio, terrore tanto della morte quanto dell'essere nati, miste ad alienazione e stereotipi distorti⁵¹¹.

Djurberg stages and manipulates these figures, decides their fate in life and death, in sorrow and pleasure, as if they were creatures in the hands of a deity subjecting them to cruel and inhuman rites. [...] The puppet becomes an entity with human features reduced to the status of object, the pure mask of a manipulated life⁵¹².

Eppure, per quanto Nathalie Djurberg risulti essere tanto la loro creatrice quanto la loro carnefice, burattinaia del proprio mondo di plastilina con la facoltà di deciderne le sorti, il suo è un ruolo decisamente più infelice che sadico in quanto implica la responsabilità del dovere interpretare ogni singolo ruolo e del doversi immergere a sua volta — sia a livello fisico che emotivo — in disturbanti fantasie senza avere idea di dove esse conducano⁵¹³. L'artista è al contempo vittima e

⁵⁰⁹ Cfr. M. Gioni, *HIC SUNT LEONES*, cit., pp. 78-82; Cfr. M. Gioni, *Morphologies of the Folk Tale*, cit., p. 226.

⁵¹⁰ Cfr. P.O. Pedersen, *Children's Films for Grown-ups, Grown-up Films for Children*, cit., p. 30.

⁵¹¹ Questi temi sono citati e approfonditi soprattutto all'interno dei saggi dei seguenti cataloghi, pubblicati in occasione delle mostre personali degli artisti: *Nathalie Djurberg. Turn into Me*, cat., cit.; *The Parade. Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg*, catalogo della mostra a cura di E. Crosby, D. Otto (Minneapolis, Walker Art Center, 08 settembre - 31 dicembre 2011; New York, New Museum, 11 maggio - 08 luglio 2012; San Francisco, Yerba Buena Center for the Arts, 13 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013), Minneapolis, Walker Art Center, 2011; *ARoS FOCUS // NEW NORDIC. Nathalie Djurberg & Hans Berg: Flickers of Day and Night*, cat., cit.; *A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air*, cat., cit.

⁵¹² G. Celant, *Sex and the Puppets*, in *Nathalie Djurberg. Turn into Me*, cat., cit., pp. 9-25, qui pp. 13-14.

⁵¹³ “A volte, quando lavoro all'animazione, provo le espressioni della faccia [...]. Se sai quali muscoli della faccia si piegano e tirano, allora puoi farlo anche con un pupazzo. [...] ma significa anche che le cose succedono su un piano emotivo: reciti il ruolo di cui stai facendo l'animazione, perché sai quel che si prova a livello fisico. Provi le stesse sensazioni del protagonista, e se il protagonista fa una cosa orribile, o qualcosa di carino, o mostruoso, o di natura sessuale, devi essere pronto a immergerti in quella situazione”, in S. Casciani, *Non siamo due, noi siamo uno*, cit. Si veda anche, G. Celant, *Germano Celant - Nathalie Djurberg*, cit., pp. 108, 220.

oppressore, innocente e colpevole, condannata a gioire e a soffrire insieme ai suoi personaggi⁵¹⁴.

“Videos seem to spin in circles like deranged merry-go-rounds”⁵¹⁵, scrive Massimiliano Gioni; “Feverish daydreams or fragments of repressed memories [...] enacted in dense scenes from the borderlands between innocence and shame”⁵¹⁶, li definisce Lena Essling. Guidati dalle sonorità magnetiche della musica di Hans Berg, assimilabile a “un laser puntato nel buio che fa strada ma non luce”⁵¹⁷, ha inizio così il viaggio attraverso i paesaggi più remoti dell’essere, non sapendo se sia più sopportabile immergersi interpretando la parte del *voyeur* o del protagonista⁵¹⁸.

La propria psiche si trasforma in un labirinto di corridoi in carta da parati rossa, scarsamente illuminati, con porte che conducono su passaggi disorientanti e sempre più identici l’uno all’altro. Alla ricerca di una via d’uscita, sopraffatti da questa atmosfera che ricorda più un club berlinese che una casa degli orrori, si è obbligati a superare gli abitanti di questo non-luogo, una serie di curiosi personaggi al contempo minacciosi e innocui — animali antropomorfi e umani teriomorfi, probabili allegorie delle più profonde paure e tentazioni. Appoggiati alle pareti con aria maliziosa, per niente stupiti del nostro arrivo, ci osservano mentre tentiamo di proseguire oltre, ridendo del nostro non esserci ancora rassegnati a essere perduti insieme a loro (*One Need Not Be a House, The Brain Has Corridors*, 2018) [Figg. 49]. Trasformazione

⁵¹⁴ Cfr. Ibidem; Cfr. A. Subotnick, *Nathalie Djurberg*, in “Flash Art International”, 21 dicembre 2016, <https://flash---art.com/article/nathalie-djurberg/> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]. L’artista raccontò inoltre che il processo di creazione di *The Dark Side of the Moon* (2017) divenne talmente disturbante ed estenuante che, per la prima volta, si trovò nella situazione di dovere valutare se non portare a termine l’animazione; Cfr. H. Judah, *Once upon a bondage crocodile*, in “The Guardian”, 29 marzo 2017, https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/body/19039/Nathalie_Djurberg_Hans_Berg_Press_Pack.pdf [ultimo accesso 30 dicembre 2021].

⁵¹⁵ M. Gioni, *Morphologies of the Folk Tale*, cit., p. 225.

⁵¹⁶ L. Essling, *Across the Stage and Into the Trees*, cit., p. 21.

⁵¹⁷ R. Lacarbonara, *Lettera agli artisti*, in *Nathalie Djurberg & Hans Berg. Premio Pino Pascali 2012: 15. edizione*, catalogo della mostra a cura di R. Branà, R. Lacarbonara, M. Spinelli (Polignano a Mare (BA), Fondazione Museo Pino Pascali - Museo di Arte Contemporanea, 07 dicembre 2012 - 27 gennaio 2013), Polignano a Mare (BA), Fondazione Museo Pino Pascali - Museo di Arte Contemporanea, 2012.

⁵¹⁸ In merito alle opere che verranno qui analizzate, in *One Need Not Be a House, The Brain Has Corridors* (2018) e *How to Slay a Demon* (2019) lo spettatore interpreta il ruolo di protagonista in quanto il suo punto di vista coincide con l’obiettivo della macchina fotografica, in *It’s the Mother* (2008) e *Damaged Goods* (2019) ritorna *voyeur*.

dopo trasformazione il proprio subconscio diventa una stanza, un'immensa campitura di colore senza finestre o altre vie d'uscita. Sdraiati agonizzanti a terra, immersi in allucinazioni, cerchiamo senza sosta di reprimere i demoni che ci assalgono. A ogni battito di ciglia siamo clown, siamo donne, siamo uomini e a ogni ulteriore battito di ciglia gli assalitori che tentano di raggiungerci appaiono sotto le sembianze di orsi, scimmie, elefanti o veri e propri demoni. Più vengono supplicati che la tortura abbia fine, più pare provino gusto nel fare impazzire ulteriormente le loro vittime — forse per uccidere un demone la soluzione risiede nel trasformarsi a propria volta in un incubo? (*How to Slay a Demon*, 2019) [Figg. 50].

Uscire dai meandri della mente per andare a confrontarsi direttamente con il corpo può rivelarsi tutt'altro che un sollievo. Il mezzo impiegato, generalmente associato al contesto protetto dell'infanzia⁵¹⁹, possiede infatti una potenza da non sottovalutare. Come sottolinea Germano Celant nel corso di un'intervista con gli artisti (2008): “[...] your work [Nathalie’s] has such a tactile dimension, it has to do with skin, with material. It’s visual yet really very physical: there is a relationship between your body, your hands, and the creations, creating as in giving birth”⁵²⁰. Lo stesso valga per la musica, la quale si rivela ben più di una semplice colonna sonora di accompagnamento. Spaziando fra i generi, prendendo forma attraverso suoni elettronici distorti, percussioni, *beat* sintetici, pianole e ripetizioni ipnotiche, essa attacca lo spettatore nel profondo, ancora prima che si abbia sufficiente tempo per rielaborare le immagini proiettate⁵²¹.

Pura materia si scontra e si fonde con ulteriore materia finché, incontenibile, essa non viene espulsa al di sotto di nuove sembianze; un corpo femminile si fonde così una volta ancora con quello dei propri figli, i quali risalgono fino all'utero per tornare a uno stato embrionale. La madre non può che assistere impotente al mutare

⁵¹⁹ Come ricorda Nathalie Djurberg in un'intervista per Elephant (2017), le animazioni non hanno ancora una lunga storia alle spalle, soprattutto per quanto riguarda il legame fra questo medium e l'ambito artistico; Cfr. L. Elderton, *The Delights of Undirected Minds*, cit., p. 172.

⁵²⁰ G. Celant, *Germano Celant - Nathalie Djurberg*, cit., p. 78.

⁵²¹ Cfr. G. Celant, *Germano Celant - Nathalie Djurberg*, cit., pp. 190-191, 218-219; Cfr. T. Koester, *Music Goes Directly into Your Mind with No Filter*, in “Schirn Mag”, 22 maggio 2019, https://www.schirn.de/en/magazine/interviews/2019-interview/interview_hans_berg_sound_artist_producer_djurberg_berg/ [ultimo accesso 04 gennaio 2022].

del proprio corpo, il quale ora non si gonfia per la gravidanza bensì per lasciare fuoriuscire sotto forma di nuovi arti l'eccesso di materia. Fra lacrime artificiali e grida silenziose, il suo sguardo infine si spegne, assumendo le sembianze di uno strano automa (*It's the Mother*, 2008) [Figg. 51].

Al di sopra di un palcoscenico dal fondale nero va in scena un ulteriore dramma. Nuovamente con un corpo per protagonista, si assiste ai vani tentativi di un essere che prova a ricomporsi a partire da membra riposte all'interno di una scatola — che esse siano umane o animali poco importa:

All disassembled / I'm falling apart / And I'm building myself up again / I pick up this and that / And then I'm all divided / I try to mend this thing and I'm destroyed / I try to fix this part and I fall to pieces / All comes tumbling down, like a house of cards / Like a landslide / A volcano / An earthquake / All debris / Leftovers [...] ⁵²².

Si passa di frammento in frammento, mutazione in mutazione: un paio di gambe da cervo, un serpente per coda, teste di cavallo o di asino, una proboscide, un volto da clown, finché un naso non si trasforma in un pene, una coppia di seni viene montata all'altezza del ventre e delle braccia vengono confuse per gambe. La ricerca dell'integrità perduta procede ma tutto ciò che appare è solo una successione di chimere via via sempre più grottesche, immagini che con l'avanzare del video si sovrappongono sempre più frequentemente a quelle di una figura femminile che si contorce nuda al di sopra di un letto-gabbia. Il frantumarsi interiore pare prendere forma attraverso un corpo letteralmente a pezzi, anch'esso ricucito a partire da ciò che resta. "Until all my limbs are ripped off / My lungs collapse / And my heart stops" ⁵²³ (*Damaged Goods*, 2019) [Figg. 52].

Lavorare in claymation comporta un confronto con creazione e distruzione:

The world of Nathalie Djurberg and Hans Berg exists in a state of constant flux. Metamorphosis is the fundamental trait of Djurberg's figures, which seem to hum with a primordial, telluric energy: bodies lose their shape and gain new ones, mingling anatomical fantasy with genetic mutation. Yet [...] they are

⁵²² *Damaged Goods* (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2019).

⁵²³ *Ibidem*.

frozen into the single frames of her stop-motion films. [...] the result is a continuous oscillation between form and formlessness, stasis and flux⁵²⁴.

La realtà è costruita a partire da materia fondamentale informe che richiede di essere in grado di tornare al nulla, così da potere infine generare nuova energia e nuova vita⁵²⁵ — “Do you create or destroy?”, chiede Celant, “I do both, I must do both”⁵²⁶.

Fu sempre una predilezione per il processo creativo rispetto a un risultato finale predeterminato a rivelarsi un fattore altrettanto fondamentale⁵²⁷ nella creazione degli esseri umanoidi dell’artista londinese Sarah Lucas⁵²⁸. Realizzati a partire da collant colorati — uno per ogni colore delle bilie dello *snooker*⁵²⁹ — e imbottiti con materiali morbidi, quali cotone, kapok⁵³⁰ e lana, ciò che inaspettatamente prese forma davanti agli occhi dell’artista furono delle sorta di figure femminili dotate esclusivamente di appendici lungiformi e snelli, insoliti arti sul punto di collassare e

⁵²⁴ M. Gioni, *Morphologies of the Folk Tale*, cit., p. 225.

⁵²⁵ Cfr. G. Celant, *Germano Celant - Nathalie Djurberg*, cit., p. 135.

⁵²⁶ Ivi, p. 78.

⁵²⁷ Cfr. A. Edemariam, *The Saturday interview: Sarah Lucas*, in “The Guardian”, 27 maggio 2011, <https://www.theguardian.com/theguardian/2011/may/27/the-saturday-interview-sarah-lucas> [ultimo accesso 05 gennaio 2022].

⁵²⁸ Sarah Lucas (Londra, 1962), attualmente residente nel Suffolk (Inghilterra orientale), studiò scultura presso la Goldsmith’s College of Art e si affermò come uno dei membri principali, oltre che originari, del gruppo di giovani artisti londinesi che dal 1996 verranno conosciuti sotto il famoso acronimo di YBA (Young British Artists). Partecipò alle controverse mostre *Freeze* (1988) e *Sensation* (1997) e inaugurò con Tracey Emin l’anarchica galleria-studio *The Shop* (1993). Spaziando principalmente fra fotografia e scultura, collage e assemblage, a partire da oggetti prelevati dalla quotidianità o da autoritratti, il tratto caratteristico dei suoi lavori è l’uso di un’ironia sfacciata, tanto diretta e cruda quanto semplice, per affrontare il tema della sessualità e della trasformazione del corpo in oggetto, criticando in maniera costruttiva tutta una serie di stereotipi attraverso gli stereotipi stessi. Negli ultimi anni la scultura di Sarah Lucas ha iniziato a farsi sempre più astratta, pur continuando a giocare con l’idea del corpo e la semplicità dei materiali. Ha rappresentato il Regno Unito in occasione della 56. Biennale di Venezia (2015) e l’ultima grande retrospettiva dell’artista è stata ospitata presso il New Museum di New York (26 settembre 2018 - 20 gennaio 2019). Per approfondire, si consultino i siti delle gallerie Sadie Coles HQ (<https://www.sadiecoles.com/artists/27-sarah-lucas/>) e Gladstone Gallery (<https://www.gladstonegallery.com/artist/sarah-lucas/works>) [ultimo accesso 08 gennaio 2022]. Si vedano anche i seguenti articoli: A. Edemariam, *The Saturday interview: Sarah Lucas*, cit.; J. Saltz, *She Gives as Good as She Gets*, in “Parkett”, n. 45, 1995, pp. 76-81, <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea059642a0c5e24236dcb45/1587566958170/Parkett+45+Lucas+Sarah.pdf> [ultimo accesso 08 gennaio 2022].

⁵²⁹ Una delle specialità del biliardo, diffusa soprattutto nel Regno Unito.

⁵³⁰ Il kapok (o capoc) è un tipo di bambagia molto soffice, ricavata dai peli lanosi che ricoprono la parete interna di alcuni frutti tropicali. Si veda la voce dell’enciclopedia online Treccani: “kapok” <https://www.treccani.it/enciclopedia/kapok/> [ultimo accesso 05 gennaio 2022].

sciogliersi a terra. Nacque così la prima serie delle sculture-manichini singolarmente intitolate *Bunny* (1997–)⁵³¹, otto figure che giacciono abbandonate, inermi, al di sopra di sedie che fungono da piedistalli [Figg. 53]. In bilico fra forme figurative e astratte, fra sculture che appaiono a pezzi pur non essendo definitivamente crollate e lavori che parlano di corpi seppur essi non siano realmente presenti⁵³², ecco che per la Bambola, ora sempre più assimilabile a un qualcosa fra “sexualised formalism and figurative abstraction⁵³³, pare giunto il momento di lasciare sempre più da parte la propria carica seduttrice in favore di un umorismo sottilmente spietato.

Già a partire dai primi anni della propria carriera, Sarah Lucas costruì il proprio linguaggio scultoreo a partire da oggetti prelevati dal quotidiano per andare ad affrontare in maniera schietta e cruda — o come scrisse A.C. Grayling per Tate Etc. (2015), “frank to the point of obscenity”⁵³⁴ — la questione della sessualità e degli stereotipi che inevitabilmente vi ruotano intorno. È sufficiente leggere titoli quali *Two Fried Eggs and a Kebab* (1992) e *Chicken Knickers* (1997) per comprendere che all’interno delle sue opere organi sessuali, orifizi e zone erogene, non importa se maschili o femminili, vengono stilizzati al punto da potere essere sostituiti da qualsiasi altro oggetto o cibo che arrivi a ricordarne forma, colore e consistenza, raffigurati come nient’altro se non semplici luoghi di consumo e deposito⁵³⁵ — “A comedy of broken stereotypes, objects as bathetic stand-ins for realities they

⁵³¹ Le otto sculture sono originariamente nate come parte dell’installazione *Bunny Gets Snookered* (1997) esposta presso la galleria Sadie Coles HQ (Londra) in occasione dell’omonima mostra. L’installazione prevedeva che le opere venissero disposte sia intorno che sopra un vero tavolo da *snooker*. In merito alle fotografie delle singole opere e dell’installazione, si veda: https://www.sadiecoles.com/exhibitions/8-sarah-lucas-bunny-gets-snooked/installation_shots/ [ultimo accesso 05 gennaio 2022]. Una loro evoluzione, dalle forme più contorte, decise e colorate, venne esposta in occasione della mostra *HONEY PIE* (Gladstone Gallery, 06 marzo - 28 luglio 2020; Sadie Coles HQ, 16 marzo - 08 agosto 2020).

⁵³² Cfr. R. Sterling, *Sarah Lucas’s Pauline Bunny. Tate Etc. at Tate Britain / Artists’ Perspectives*, in “Tate Etc.”, n. 29, 23 novembre 2013, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-29-autumn-2013/sarah-lucass-pauline-bunny> [ultimo accesso 05 gennaio 2022].

⁵³³ Ibidem.

⁵³⁴ A.C. Grayling., *An uncooked perspective on the nature of sex. Sarah Lucas*, in “Tate Etc.”, n. 5, 01 settembre 2015, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-5-autumn-2005/uncooked-perspective-on-nature-sex> [ultimo accesso 05 gennaio 2022].

⁵³⁵ Cfr. Ibidem.

nevertheless fail to represent”⁵³⁶. Le sculture prendono dunque forma a partire da sfacciati assemblage composti attraverso l’uso di contenitori, frutta e verdura, lattine di birra, carcasse di animali, uova, il tutto disposto principalmente al di sopra di materassi consunti e tavoli (*Au Naturel*, 1994; *Bitch*, 1995), sovrapposto a porzioni di corpi reali (*Self-portrait with Fried Eggs*, 1996; *Get off your Horse and Drink your Milk*, 2000), legato a reti metalliche (*Sex Baby Bed Base*, 2000; *Bondage Up Yours*, 2000), il cui sarcasmo è ulteriormente amplificato da una serie di titoli che non sono altro che giochi di parole misti a *slang* del sobborgo londinese dove l’artista è cresciuta⁵³⁷ [Figg. 54-55].

L’installazione composta dalle otto morbide sculture antropomorfe e ironicamente intitolata *Bunny Gets Snookered* (1997) non è da meno [Fig. 53.2]: alludendo alle ragazze dei night club — *Bunnies* appunto, dove tra l’altro solo una di loro ebbe diritto anni più tardi ad avere un nome⁵³⁸, *Pauline Bunny* [Fig. 53.1] — ciò che venne messo in scena all’interno della galleria di Sadie Coles è un gioco di potere e sottomissione raccontato attraverso il gioco dallo *snooker*⁵³⁹. Come già narra il doppio senso del titolo⁵⁴⁰, “[t]his bunny girl is trapped by her femininity, only to be knocked against her fellow bunnies in a game of masculine skill”⁵⁴¹; al contempo, sono quegli stessi corpi che dovrebbero simulare l’idea della seduzione a trasformare infine, con le loro membra molli e cadenti, il desiderabile in un qualcosa di totalmente sgradito, rovesciando contro loro stessi proprio quegli stereotipi che si erano inizialmente incaricati di incarnare.

⁵³⁶ J.J. Charlesworth, *Sarah Lucas. From YBA to classic pervy - making the ordinary extraordinary*, in “Art Review”, n. 65, gennaio-febbraio 2013, pp. 68-73, qui p. 71, https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/SL_ArtReview_Jan13_2.pdf [ultimo accesso 07 gennaio 2022].

⁵³⁷ Cfr. R. Smith, *Sarah Lucas, Unmasked: From Perverse to Profound*, in “The New York Times”, 05 settembre 2018, <https://www.nytimes.com/2018/09/05/arts/design/sarah-lucas-new-museum.html> [ultimo accesso 05 gennaio 2022].

⁵³⁸ La scultura, precedentemente intitolata *Bunny Gets Snookered #7*, cambiò nome nel 2002 per volere dell’artista stessa. Cfr. <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-pauline-bunny-t07437> [ultimo accesso 06 gennaio 2022].

⁵³⁹ Cfr. *Ibidem*.

⁵⁴⁰ Si veda la voce del dizionario online Cambridge Dictionary: “snookered” <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/snookered> [ultimo accesso 06 gennaio 2022].

⁵⁴¹ <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-pauline-bunny-t07437> [ultimo accesso 06 gennaio 2022].

I *Bunnies* riusciranno tuttavia a liberarsi, con gli anni, dalle sedie alle quali erano stati inizialmente immobilizzati, dando così inizio alla serie *NUDS* (2009—) — da *nuddy*, nudo⁵⁴², ma curiosamente assimilabile anche allo spagnolo *nudos*, nodi⁵⁴³: prendono vita, collassano su loro stessi abbandonando definitivamente le forme antropomorfe e l'idea di appartenenza a un genere definito, per avvicinarsi sempre più all'astrazione; si contorcono fino a formare nodi più o meno fitti di membra umane di nylon, un amalgama di arti soffici densamente incastrati l'uno con l'altro fino a che ulteriore materia, per emergere, è obbligata a farlo sotto forme che ricordano seni, genitali, orifizi e intestini [Figg. 56-57]. Pura materia organica decide di abbandonare i piedistalli sui quali era stata inizialmente riposta, andandosi ad appropriare degli spazi circostanti. Le sculture biomorfe si espandono e si avvolgono come rampicanti attorno a pareti di mattoni in cemento (*Enjoy God*, 2012), esplodono in una moltiplicazione infinita di seni (*MumMum*, 2012; *Untitled (Tit Chair)*, 2012; *Nice Tits*, 2011), tornano nuovamente informi comparando al di sopra di davanzali e scale (*NUD 27*, 2012; *Father Time*, 2011), mobili e oggetti domestici (*Tit Teddy*, 2012; *MAMMERYLOOLOO*, 2012), per poi giocare con contrasti a partire da colori e consistenze di materiali nettamente discordanti (*Romans*, 2011)⁵⁴⁴.

[...] they are not quite male, or female, or even quite human. Looking at these bulbous shapes, we think of spilt guts and detumescent genitalia, of skin filigreed with varicose veins and the tender folds of a recently shaved armpit. [...] Unbothered by the viewer's gaze, they revel in their own polymorphous

⁵⁴² Cfr. A. Edemariam, *The Saturday interview: Sarah Lucas*, cit.; Cfr. G. Jauregui, *Sarah Lucas*, in "Frieze", n. 149, settembre 2012, <https://www.frieze.com/article/sarah-lucas-3> [ultimo accesso 07 gennaio 2022].

⁵⁴³ Alcune delle sculture della serie *NUDS* vennero realizzate durante un soggiorno di cinque settimane presso la città di Oaxaca (Messico) nel 2012, in vista dell'omonima mostra presso il Museo Diego Rivera Anahuacalli di Città del Messico (12 aprile - 08 luglio 2012) dove sarebbero state esposte [Fig. 58]. Grazie alle fotografie del compagno e artista Julian Simmons che documentarono l'intero viaggio e processo artistico nacque inoltre il monumentale catalogo *TITTIPUSSIDAD* (2013); Cfr. G. Jauregui, *Sarah Lucas*, cit. In merito a *TITTIPUSSIDAD* si veda: C. Lesser, *Journey to Mexico with Sarah Lucas, Through the Eyes of Collaborator and Partner Julian Simmons*, in "Artsy", 24 febbraio 2015, <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-a-journey-to-mexico-with-sarah-lucas-through> [ultimo accesso 07 gennaio 2022].

⁵⁴⁴ Si vedano ad esempio le due mostre ospitate presso la galleria Sadie Coles HQ: *SITUATION*, 2012-2013 (<https://www.sadiecoles.com/artists/27-sarah-lucas/exhibitions/2012-2013-situation/>) e *Father Time*, 2013 (<https://www.sadiecoles.com/artists/27-sarah-lucas/exhibitions/2016/>) [ultimo accesso 07 gennaio 2022]. I *NUDS* si evolveranno ulteriormente in sculture in bronzo, si pensi a quelle esposte in occasione della 55. Biennale di Venezia, *The Encyclopedic Palace* (01 giugno - 24 novembre 2013).

perversity, penetrating their own orifices in endless loops of pure physical sensation⁵⁴⁵.

Così vennero descritte le sculture di Sarah Lucas in un estratto del catalogo della mostra *British Art Show 7. In the Days of the Comet* (2010), parole che si avvicinano terribilmente a quelle utilizzate nell'*Anatomia* di Bellmer per fantasticare intorno a corpi e manipolazioni innaturali, alla ricerca di espedienti per rendere reale ciò che inizialmente era allucinazione:

[...] ne aveva legato strettamente le cosce, le spalle, il petto, con del fil di ferro fitto fitto, intrecciato a casaccio, provocando rigonfiamenti di carne, triangoli sferici irregolari, allungando pieghe, labbra immonde, moltiplicando seni mai visti in posizioni inconfessabili. [...] l'idea di una proiezione umana su un piano temporalmente neutro, dove si coordinano e si conservano il passato, il presente e il futuro nelle sue apparenze. Se, invece di scegliere solo tre o quattro momenti di un gesto [...], li si addiziona tutti integralmente e sotto forma di oggetto, ne risulta la sintesi visiva delle curve e delle superfici lungo le quali si sposta ogni punto del corpo⁵⁴⁶.

Tuttavia, le forme organiche della scultrice sembrano avere lasciato alle spalle l'idea di sottomissione e di voyeurismo maschile, così come l'idea di concretezza o di appartenenza a un genere. “[...] they [*NUDS*] remain resolutely quiet, focused inwards, as if turning their backs to the onlooker. [...] as if Lucas was looking for a counterpoint to the image-loaded world of contemporary culture”⁵⁴⁷.

Attraverso i Pigmalioni del nuovo millennio la Bambola assume visionarie identità, incontra rinnovate mutazioni in grado di aprire la strada a impensabili formule del corpo. All'interno di paesaggi al contempo inquietanti e onirici, la figura degli artisti si sovrappone a quella delle loro temibili creazioni, scomparendo in esse e trascinando il pubblico con sé. Valga anche per loro quanto si è scritto su Bellmer:

⁵⁴⁵ T. Morton, *What will survive of us*, in *British Art Show 7. In the Days of the Comet*, mostra a cura di L. Le Fauvre, T. Morton (Nottingham, 23 ottobre 2010 - 09 gennaio 2011; London, 16 febbraio - 17 aprile 2011; Glasgow, 28 maggio - 21 agosto 2011; Plymouth, 17 settembre - 04 dicembre 2011), London, Hayward Publishing, 2010, pp 11-16, citato in <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-nud-cycladic-3-t13451> [ultimo accesso 07 gennaio 2022].

⁵⁴⁶ H. Bellmer, *L'anatomia dell'immagine*, cit., pp. 41-44.

⁵⁴⁷ Cfr. J.J. Charlesworth, *Sarah Lucas*, cit., p. 73.

Bellmer ressemble à Pygmalion, un Pygmalion qui aurait voulu scier les barreaux de la cage du *toi* et de celle du *moi* afin de permettre toutes les aventures hors des structures anatomiques auxquelles l'existence se trouve spatialement et temporellement rivée. Passant du corps qui rêve au rêve qui prend corps, Bellmer a coulé l'angoisse et le merveilleux [...]. Le désir y traque la réalité pour s'unir à elle jusqu'à la refaire [...]⁵⁴⁸.

Abbandonando il corpo, così come i suoi limiti, la realtà viene ricostruita a partire dall'informe, da materia malleabile — cotone, fango, stoffa, nylon, musica, plastilina — alla quale è infusa nuova energia plasmando, torcendo, spostando, ricucendo e sovrapponendo, sempre con l'imprevedibile a fare da guida. La realtà diventa possibilità e queste si chiamino “fiabe per un nuovo millennio”⁵⁴⁹.

⁵⁴⁸ J. Brun, *Désir et réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer*, cit., p. 7.

⁵⁴⁹ “Det är sagor för ett nytt millennium”, in *Det här är himlen* (A. Guillou, 2020). Traduzione mia.



FIGURA 33
Hans Bellmer, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, 1935
Le Minotaure, n. 6, inverno 1935



FIGURA 34
Hans Bellmer, *The Doll*, ca. 1934



FIGURA 35
Hans Bellmer, *La Poupée. Seconde Partie*, 1936



FIGURA 36
Mari Katayama, *beast*, 2016
C-print, autoritratto



FIGURA 37
Mari Katayama, *bystander #015*, 2016
C-print, autoritratto



FIGURA 38
Mari Katayama, *bystander #014*, 2016
C-print, autoritratto



FIGURA 39
Mari Katayama, *bystander #001*, 2016
C-print, autoritratto



FIGURA 40
Mari Katayama, *bystander #008*, 2016
C-print, autoritratto



FIGURA 41
Mari Katayama, *bystander*, 2016
C-print



FIGURA 42
Mari Katayama, *bystander*, 2016 (dettaglio)
C-print



FIGURA 43
Mari Katayama, *bystander*, 2016 (dettaglio)
C-print



FIGURA 44
Mari Katayama, *white legs #001*, 2009
C-print, autoritratto



FIGURA 45
Mari Katayama, *pink legs*, 2008
oggetti cuciti a mano, vestiti usati, pizzo, filo



FIGURA 46
Mari Katayama, *on the way home #008*, 2016
C-print, autoritratto



FIGURA 47
Mari Katayama, *shadow puppet #013*, 2016
C-print, autoritratto



FIGURA 48
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *Jag sysslar givetvis med trolleri*, 2007
animazione con disegni a carboncino, video, musica
(still da video), 5:36 min



FIGURA 48.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *Jag sysslar givetvis med trolleri*, 2007
animazione con disegni a carboncino, video, musica
(still da video), 5:36 min



FIGURA 49
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *One Need Not Be a House,*
The Brain Has Corridors, 2018
animazione stop-motion, video, musica (still da video),
8:18 min



FIGURA 49.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *One Need Not Be a House,*
The Brain Has Corridors, 2018
animazione stop-motion, video, musica (still da video),
8:18 min



FIGURA 50
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *How to Slay a Demon*, 2019
animazione stop-motion, video, musica (still da video),
6:20 min



FIGURA 50.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *How to Slay a Demon*, 2019
animazione stop-motion, video, musica (still da video),
6:20 min



FIGURA 51
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *It's the Mother*, 2008
animazione stop-motion, video, musica (still da video),
6:00 min



FIGURA 51.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *It's the Mother*, 2008
animazione stop-motion, video, musica (still da video),
6:00 min



FIGURA 52
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *Damaged Goods*, 2019
animazione stop-motion, video, musica (still da video),
6:28 min



FIGURA 52.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg, *Damaged Goods*, 2019
animazione stop-motion, video, musica (still da video),
6:28 min



FIGURA 53
Sarah Lucas, *Bunny Gets Snookered #8*, 1997
collant blu, calze blu, sedia, morsetto, kapok, fil di ferro
99 x 87 x 79 cm



FIGURA 53.1
Sarah Lucas, *Pauline Bunny*, 1997
collant marrone chiaro, calze nere, sedia, morsetto, kapok,
fil di ferro
103 x 89 x 79 cm



FIGURA 53.2
Sarah Lucas, *Bunny Gets Snookered*, 1997
Sadie Coles HQ, Londra (12 maggio - 20 giugno 1997)
vista dell'installazione



FIGURA 54
Sarah Lucas, *Two Fried Eggs and a Kebab*, 1992
tavolo, uova fritte, kebab, fotografia
151 x 89,5 x 102 cm



FIGURA 55
Sarah Lucas, *Au Naturel*, 1994
materasso, meloni, arance, cetriolo, secchio
84 x 167,6 x 144,8 cm



FIGURA 56
Sarah Lucas, *NUD CYCLADIC 14*, 2010
collant, lanugine, fil di ferro
45 x 40 x 38 cm



FIGURA 57
Sarah Lucas, *NUD CYCLADIC 9*, 2010
collant, lanugine, fil di ferro
42 x 50 x 61 cm



FIGURA 58
Sarah Lucas, *Hoolian*, 2012
collant, lanugine, fil di ferro, mattoni
47 x 62 x 58 cm

3. FRAMMENTI

Cindy Sherman / Robert Gober / Urs Fischer

Potrebbe trattarsi dell'inverno dell'anno 2012, o forse è già il 2013, quando Sara Stridsberg, scrittrice e drammaturga svedese, all'interno di un testo pensato per il catalogo di un'imminente mostra fotografica raccontò il seguente incubo:

Between the covers there are worms and massacred bodies crawling among vomit and earth from graves, and through the covers of the book I can feel something squirming, something alive, a snake or an evil doll attempting to twist out of the sides. In the dream I try to stop it, not wanting the book to open and gush down onto the floor⁵⁵⁰.

Tuttavia, ciò che stupisce non è tanto il contenuto terrificante del sogno, quanto il nome dell'artista che attraverso il proprio lavoro è stata in grado di fare prendere forma a tale immaginario: "One night, just before the snow falls over Stockholm, I dream I am holding one of those big art books of Cindy Sherman's photographs in my arms, like a large, awkward, recalcitrant child". La personale itinerante che verrà inizialmente inaugurata presso l'Astrup Fearnley Museet di Oslo è intitolata *Untitled Horrors* (2013-2014) e la fotografa è Cindy Sherman⁵⁵¹.

⁵⁵⁰ S. Stridsberg, *I Robbed the Woods: Notes on Cindy Sherman*, trad. en. di S. Death, in *Cindy Sherman—Untitled Horrors*, catalogo della mostra a cura di L. Essling (Oslo, Astrup Fearnley Museet, 04 maggio - 22 settembre 2013; Stockholm, Moderna Museet, 19 ottobre 2013 - 19 gennaio 2014; Zürich, Kunsthaus Zürich, 06 giugno - 14 settembre 2014), Ostfildern, Hatje Kantz, 2013, pp. 88-97, qui p. 89.

⁵⁵¹ Cindy Sherman, nata Cynthia (Glen Ridge, New Jersey, 1954), con un'iniziale formazione in pittura presso la State College University di New York, Buffalo, sceglie di specializzarsi in fotografia dopo essere rimasta affascinata dal suo utilizzo nell'arte concettuale. In seguito alla famosa prima serie di sessantanove fotografie in bianco e nero intitolata *Untitled Film Stills* (1977-1980), dove l'artista è ritratta sotto le sembianze di immaginarie protagoniste di film degli anni cinquanta e sessanta, ciascuna l'incarnazione di un ben preciso stereotipo, gli *Untitled* — pur non cessando di giocare con la finzione — si evolvono sempre più verso autoscatti a colori di diversi formati, realizzati unicamente all'interno del suo studio, spesso con uno sfondo proiettato alle sue spalle e con primi piani di volti decisamente più contemporanei (*Rear Screen Projections*, 1980-1981; *Centerfolds*, 1981), iniziano lentamente ad accogliere l'elemento del mostruoso (*Fashion*, 1983-1994; *History Portraits*, 1989-1990), fino ad abbandonare la presenza umana per lasciare interamente spazio all'elemento dell'orrore e del surreale (*Fairy Tales e Disasters*, 1985-1989; *Sex Pictures*, 1992; *Horror and Surrealist Pictures*, 1994-1996). L'artista comparirà nuovamente all'interno dei propri scatti solo dal 2000. L'ultima importante retrospettiva a lei dedicata ha avuto luogo a Parigi presso la Fondazione Louis Vuitton (2020-2021). La pagina ufficiale dell'artista è la seguente: <https://www.instagram.com/cindysherman/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]. Si consulti inoltre il sito della galleria Metro Pictures: <https://www.metropictures.com/artists/cindy-sherman> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]. Per approfondire il suo metodo di lavoro, si vedano le seguenti interviste: B. Sussler, *Cindy Sherman*, in "BOMB", n. 12, 01 aprile 1985, <http://bombmagazine.org/articles/cindy-sherman/>; B. Berne, *Studio: Cindy Sherman*, 01 giugno 2003, <https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938/studio-cindy-sherman> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

Passando di sala in sala, attraverso l'accostamento di inaspettate suggestioni visive spesso totalmente differenti per formato, soggetti e date di realizzazione⁵⁵², si incontrano una serie di fotografie — “a visual cacophony”, come le descrisse il Moderna Museet⁵⁵³ — raggruppate sulle pareti secondo una logica che parrebbe rispondere unicamente al desiderio di spingere ciascun visitatore a creare inconsciamente ulteriori immagini, storie e sequenze a partire da quelle presenti.

Ci si imbatte così in un collage di paesaggi post-apocalittici senza titolo dove la tragedia sembra essersi sempre già consumata, pur non sapendo esattamente quale: primi piani di cumuli di terra, resti di cibo, apparecchi elettronici distrutti, tappeti di muschio e foglie, protesi tumescenti sovrapposte a porzioni di corpo dall'aspetto altrettanto malsano, il tutto costantemente illuminato e allestito in una maniera talmente teatrale da finire per gettare un'ombra di inquietudine sui restanti dettagli che lentamente, uno ad uno, iniziano a staccarsi dallo sfondo e ad essere messi a fuoco [Figg. 59-66]. Al di sotto di luci innaturali emergono così anche resti umani, proiettili, sangue, piume, vestiti abbandonati, vermi e insetti, capelli, muffe. Quello che inizialmente in *Untitled #175* (1987)⁵⁵⁴ appare essere un semplice primo piano di una distesa di vomito e di cibo — principalmente dolci — si dissolve non appena si realizza che la vera protagonista è colei che giace lì accanto, momentaneamente fuori dal campo visivo di chi osserva e ridotta a un urlo e a un disperato sguardo di terrore, entrambi per sempre congelati nel riflesso della lente di un paio di occhiali — alle sue spalle un finto cielo azzurro e delle nuvole⁵⁵⁵, assolutamente noncuranti del dramma che ha appena avuto luogo [Fig. 60]. Proseguendo e entrando nell'ufficio di *Untitled #168* (1987), una sorgente di luce illumina una silhouette femminile che

⁵⁵² Per la disposizione delle opere in mostra, si veda: <https://www.afmuseet.no/en/exhibition/cindy-sherman-untitled-horrors/> [ultimo accesso 13 gennaio 2022]; <https://www.metropictures.com/museum-exhibitions/untitled-horrors?view=slider> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]. Per quanto riguarda le singole fotografie si veda invece il catalogo, *Cindy Sherman—Untitled Horrors*, cat., cit.

⁵⁵³ Cfr. <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/cindy-sherman/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

⁵⁵⁴ Opera riprodotta all'interno del catalogo *Cindy Sherman—Untitled Horrors*, ma non presente in mostra.

⁵⁵⁵ “To take this picture [...] I was lying next to the vomit, just outside the picture frame. All I had to do was look in the sunglasses. If I could see the camera I knew it could see me. But it was luck that the clouds I had projected behind me came through so well”, in C. Sherman, D. Goldsmith, *Cindy Sherman*, in “Aperture”, n. 133, autunno 1993, (*On Location*), pp. 34-43, qui p. 40, <https://www.jstor.org/stable/24471695> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

giace a terra fra stampanti, scanner e schermi televisivi distrutti. Tuttavia, al di sotto dei capi ancora perfettamente posizionati, che nell'insieme danno forma a un completo elegante, non è presente nessuno e solo una collana e un anello restano a ricordare la figura scomparsa, posti esattamente nel luogo dove si sarebbero dovuti trovare collo e mano sinistra della donna: il corpo si è fatto cenere? [Fig. 62].

Una volta superati i paesaggi devastati dei *Disasters* (1986-1989) e le figure che abitano questi luoghi — esseri ormai ridotti a un riflesso, detriti, protesi, resti umani, probabili personaggi di favole da incubo — si incontrano una serie di fotografie conosciute con il nome di *Sex Pictures* (1992), popolate da elementi ancora più inquietanti [Fig. 64]. Gli scatti prendono forma a partire da un insieme incoerente di manichini, bambole e protesi umane, il tutto alternato a primi piani di finti organi genitali e simulazioni di probabili scene di sesso e di autoerotismo che tuttavia non hanno mai avuto luogo⁵⁵⁶ — solo occasionalmente si intravedono alcuni dettagli del volto dell'artista, rigorosamente nascosti dietro alcune maschere. Allo stesso modo, scegliere di tornare fino agli scatti di quasi un decennio prima, alla serie *Fairy Tales* (1985)⁵⁵⁷, può rivelarsi anch'essa una scelta più disturbante del previsto. Ciò che è ritratto ha in realtà poco in comune con la tradizionale visione dei racconti destinati all'infanzia poiché viene piuttosto prediletto il loro lato spaventoso⁵⁵⁸, così da risultare, in sostanza, praticamente indistinguibili sia per aspetto che per contenuti rispetto ai successivi *Disasters* [Figg. 61, 65].

⁵⁵⁶ La serie nacque principalmente in risposta al dibattito che prese piede negli Stati Uniti sul finire degli anni ottanta intorno a quali opere dovessero essere considerate oscene, arrivando a toccare questioni legate alla censura. Esso si scatenò dopo che alcune mostre ritenute controverse — come quelle di Robert Mapplethorpe e Andres Serrano — vennero finanziate con i fondi del National Endowment for the Arts (NEA). Cfr. A. Cruz, *Movies, Monstrosities, and Masks: Twenty Years of Cindy Sherman*, in *Cindy Sherman. Retrospective* (1997), catalogo della mostra a cura di A. Cruz, E.A.T. Smith, A. Jones (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 02 novembre 1997 - 01 febbraio 1998; Chicago, Museum of Contemporary Art, 21 febbraio - 31 maggio 1998; ...; Toronto, Art Gallery of Ontario, 01 ottobre 1999 - 02 gennaio 2000), London, Thames & Hudson, 2006, pp. 1-17, qui p. 12; Cfr. S. O'Hagan, *Cindy Sherman: 'I enjoy doing the really difficult things that people can't buy'*, in "The Guardian", 08 giugno 2019, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/08/cindy-sherman-interview-exhibition-national-portrait-gallery> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

⁵⁵⁷ Serie di fotografie inizialmente commissionate da Vanity Fair e che si sarebbero dovute basare sul mondo delle fiabe. Tuttavia, solo quelle del 1992 si ispireranno a un racconto veramente esistente, *Fitcher's Bird* dei Fratelli Grimm; Cfr. A. Cruz, *Movies, Monstrosities, and Masks*, cit., p. 9.

⁵⁵⁸ Cfr. Ivi, p. 8; Cfr. C. Sherman, L. Frascella, *Cindy Sherman's Tales of Terror*, in "Aperture", n. 103, estate 1986, (*Fiction and Metaphor*), pp. 48-53, qui p. 49, <https://www.jstor.org/stable/24471935> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

Entra in scena l'estetica del disastro: il bello tenta di attenuare il terribile ma al tempo stesso non fa che esaltarlo, per infine arrivare a trasformare l'immagine in un qualcosa che non racchiude altro se non "l'insopportabile ancora sopportabile, o l'insopportabile reso sopportabile"⁵⁵⁹ — così, nel suo saggio, Sara Stridsberg prosegue: "When I wake up I think: [...] How is it that the surface of the photograph does not craze, like a mirror shattering on the floor?"⁵⁶⁰.

Esattamente quella stessa artista che venne internazionalmente riconosciuta grazie ai famosi *Untitled Film Stills*⁵⁶¹ (1977-1980) mette ora in scena orrori e catastrofi. Alla base del lavoro della fotografa, pur non venendo esplicitamente definiti tali, risiedono sempre gli *still*⁵⁶², presunti fotogrammi cinematografici che mirano a narrare attraverso un insieme di elementi visivi una "storia che si sviluppa prima e dopo l'immagine", in sostanza, una "finzione all'interno di un'altra finzione"⁵⁶³; è restata fondamentale anche la tecnica impiegata per consentire ai molteplici personaggi di emergere, la quale, oltre al lasciarsi liberamente ispirare dall'atmosfera creata dall'insieme di luci, parrucche e vestiti, consiste nell'osservarsi nel riflesso di uno specchio finché un qualcosa di totalmente nuovo non sostituisce definitivamente i lineamenti conosciuti del proprio volto⁵⁶⁴. Eppure, pur continuando anche dopo il 1980 a giocare con maschere e false identità,

⁵⁵⁹ Cfr. B.C. Han, *La salvezza del bello*, cit., p. 55.

⁵⁶⁰ S. Stridsberg, *I Robbed the Woods: Notes on Cindy Sherman*, cit., p. 89.

⁵⁶¹ *Untitled Film Stills* è l'unico titolo ad essere stato direttamente attribuito dall'artista ai propri lavori. I restanti *Untitled — Centerfolds, Fairy Tales, Disasters* etc., nomi che spesso variano a seconda di chi scrive — sono invece generalmente tratti da saggi o titoli di mostre personali. Nel caso di quelli qui riportati, si è fatto riferimento ai cataloghi *Cindy Sherman. Retrospective* (Chicago e Los Angeles, 1997-1998) e *Cindy Sherman* (Milano, 1990). La scelta di non attribuire un titolo alle opere fa parte di un più ampio disinteresse da parte dell'artista per quanto riguarda ogni possibile analisi teorica del suo lavoro: "I'm not going to thrust the issues in my work into people's faces with words". Cfr. M. Schwander, *The Outer Inner World*, trad. en. di M. Robertson, in *Cindy Sherman. Photographic Work, 1975-1995*, catalogo della mostra a cura di Z. Felix, M. Schwander (Hamburg, Deichtorhallen, 25 maggio - 30 luglio 1995; Malmö, Konsthall, 26 agosto - 22 ottobre 1995; Lucerne, Kunstmuseum, 08 dicembre 1995 - 11 febbraio 1996), London-München, Schirmer Art Books, 1995, pp. 11-12, qui p.11; Cfr. C. Sherman, D. Goldsmith, *Cindy Sherman*, cit., p. 34.

⁵⁶² Cfr. B. Berne, *Studio: Cindy Sherman*, cit.

⁵⁶³ Cfr. M. Meneguzzo, *Make-up, make over*, in *Cindy Sherman*, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 04 ottobre - 04 novembre 1990), Milano, Mazzotta, 1990, pp. 9-16, qui p. 11.

⁵⁶⁴ Cfr. B. Sussler, *Cindy Sherman*, cit. Si fa ovviamente eccezione per tutte quelle serie fotografiche dove l'artista sceglie volontariamente di non comparire.

dalle iniziali sessantanove⁵⁶⁵ fotografie in bianco e nero di piccolo formato — autoscatti, soprattutto⁵⁶⁶ — nelle quali, ricorrendo a molteplici travestimenti, ambientazioni e pose, Cindy Sherman compare sotto le sembianze di possibili protagoniste di film mai realizzati degli anni cinquanta e sessanta⁵⁶⁷, si nota che più gli *Untitled* lasciano da parte quella sorta di carattere nostalgico con espliciti rimandi a decenni già passati⁵⁶⁸, mentre al contempo si colorano, aumentano di formato e si fanno decisamente scenici nelle composizioni, più l'elemento del disturbante prende lentamente il sopravvento all'interno di essi.

Come si trova scritto nel catalogo della prima personale milanese dedicata all'artista (1990), “L'immagine di Sherman si evolve, si muove, muta e vira verso una maggiore crudezza, a un tempo verso una minore partecipazione e una maggiore asprezza visiva e concettuale”⁵⁶⁹, fino a che l'equilibrio pare rompersi definitivamente nel 1984⁵⁷⁰, quando le serie di immagini commissionate da riviste e case di moda⁵⁷¹ (*Fashion* o *Drammi in costume*, 1983-1984) assumono una tendenza sempre più psicotica:

È la mostruosità allo stadio iniziale della sua trasformazione [...]. Basta [...] un leggero aumento quantitativo nel quoziente di artificiosità della foto per ottenere effetti di ripulsa, di rifiuto, di rigetto [...]: l'equilibrio si rompe, ma non per costituirsi su livelli diversi [...]. L'immagine è definitivamente e fortunatamente avvelenata⁵⁷².

Con questa consapevolezza, risulterà difficile guardare retrospettivamente il lavoro della Sherman senza costantemente cogliere quella leggera ombra di inquietudine

⁵⁶⁵ Tuttavia, arrivano a un totale di settanta se si considerano come fotografie separate gli *Untitled* #27 e #27b. Informazione gentilmente offerta dalla Biblioteca MAXXI, Roma. Cfr. D. Frankel (a cura di), *Cindy Sherman. The Complete Untitled Film Stills*, New York, The Museum of Modern Art, 2003.

⁵⁶⁶ Cfr. A. Cruz, *Movies, Monstrosities, and Masks*, cit., p. 2.

⁵⁶⁷ Cfr. Ivi, pp. 2-4.

⁵⁶⁸ Cfr. B. Sussler, *Cindy Sherman*, cit.

⁵⁶⁹ M. Meneguzzo, *Make-up, make over*, cit., p. 12.

⁵⁷⁰ Cfr. Ivi, pp. 12-13; Cfr. S. Stridsberg, *I Robbed the Woods: Notes on Cindy Sherman*, cit., p. 92.

⁵⁷¹ Tra le quali compaiono Diane Benson per la rivista *Interview* (1983), Dorothee Bis per *Vogue* Francia (1984), *Harper's Bazaar* (1993) e *Comme des Garçons* (1994). Cfr. A. Cruz, *Movies, Monstrosities, and Masks*, cit., p. 8.

⁵⁷² M. Meneguzzo, *Make-up, make over*, cit., p. 13.

che aleggia al di sopra di ciascuno dei suoi lavori, quelli in bianco e nero compresi⁵⁷³.

Parallelamente alla graduale uscita di scena della sua persona⁵⁷⁴ e alla scelta di lasciare emergere sempre più il mostruoso e il patologico — tra l'altro l'artista stessa in occasione di un'intervista per *Aperture* (1986) affermò, “It’s a fascination with a kind of ugliness, taking ugliness as a thing of beauty [...]. I’m disgusted with how people get themselves to look beautiful; I’m much more fascinated with the other side”⁵⁷⁵ — l'esplorazione della figura umana pare inconsciamente⁵⁷⁶ spostarsi dall'esterno all'interno del corpo, dall'integrità dei personaggi alla loro graduale dissoluzione in frammenti: sono dettagli di piedi e mani i nuovi soggetti delle fotografie, primi piani di volti che giacciono a terra o di personaggi che emergono da ombre e aloni di luci inverosimili cercando un contatto visivo con il pubblico; si incontra un corpo ridotto a cenere o nei propri stessi rifiuti, affiancato da ulteriore materia organica in decomposizione, fino a che esso non arriva a prendere forma da una combinazione di elementi asettici, fra surrogati, protesi mediche e altre sue

⁵⁷³ Come venne ad esempio scritto in occasione della retrospettiva del 1995 *Cindy Sherman. Photographic Work, 1975-1995*, “[...] the latent horror of Cindy Sherman’s images always seems to be subliminally present”, oppure, nel saggio successivo, “Our awareness of these more recent works alters our perception of the earlier ones — particularly of the ‘Untitled Film Stills’. Underneath the neat surface, signs of fear and alarm, of loneliness and alienation, become noticeable in Sherman’s early heroines”, rispettivamente in Z. Felix, *The Latent Horror of Cindy Sherman’s Images*, in *Cindy Sherman. Photographic Work, 1975-1995*, cat., cit., pp. 9-10, qui p. 10; M. Schwander, *The Outer Inner World*, cit., p. 12. Lo constata anche Rosalind Krauss nelle ultime pagine della propria analisi intorno al lavoro di Cindy Sherman riportata in, R. Krauss, *Cindy Sherman: senza titolo*, in *Celibi* (1999), trad. it. di E. Volpato, Torino, Codice, 2004, pp. 105-168, qui pp. 166-168.

⁵⁷⁴ In una nota riportata all'interno del catalogo *Cindy Sherman. Retrospective* si trova scritto: “What could I possibly do when I want to stop using myself and don’t want ‘other people’ in the photos? / Dummies / photos of other people in the photo / parts of the body (no face) / shadows / empty (no people at all) scenes / wear masks / blur the face”, in *Cindy Sherman. Retrospective*, cat., cit., p. 163.

⁵⁷⁵ C. Sherman, L. Frascella, *Cindy Sherman’s Tales of Terror*, cit., p. 49.

⁵⁷⁶ Ad eccezione della serie *Sex Pictures*, composta da fotografie già visualizzate in partenza, per Cindy Sherman si è sempre trattato di un processo intuitivo. Cfr. C. Sherman, D. Goldsmith, *Cindy Sherman*, cit., p. 34. Forse, esattamente per questo motivo, ne consegue il totale disinteresse dell'artista nel fornire spiegazioni teoriche intorno ai propri lavori, oltre al non riconoscere quelle elaborate dalla critica. Ad esempio: “Elizabeth Hess once said something about ‘deconstruction’ [laughs]. It was when I used [fake] body parts in the work instead of myself; maybe I appear in the reflection of some things. Hess said that ‘I’ was gradually moving out of the work and so she analysed the ‘deconstruction’ of it. I’d never thought of that [laughs]! That’s the only time a light bulb went off. Because to me I was just trying to see if I could make pictures that I wasn’t in”, in B. Berne, *Studio: Cindy Sherman*, cit. Per approfondire ulteriormente si veda, W.J. Simmons, *Cindy Sherman: Goodbye, Little Yellow Bird; or, a Cage of Gold*, in “Flash Art”, n. 351, vol. 53, inverno 2020-2021, pp. 64-80.

riproduzioni in silicone; ridotto a un particolare, il corpo scompare dietro oggetti scenografici e maschere, all'interno di riflessi, oppure, sempre più sfocato e confuso, in un vortice di doppie esposizioni.

Si potrebbe scrivere di un corpo che abbraccia sempre più i caratteri del grottesco, di un corpo che riemerge infine dal sottosuolo — luogo che anche etimologicamente gli appartiene⁵⁷⁷ — e che dal sottosuolo fa inoltre riaffiorare tutta quella serie di elementi organici che sono normalmente arginati e tenuti al sicuro al di sotto della pelle, esattamente come accade anche per quei comportamenti umani che più si teme possano vedere la luce. Sempre con un tocco di assurdo misto a ironia, quando il grottesco compare si rendono labili i confini fra ciò che è interno ed esterno, alto e basso, totalmente noncurante se con il suo passaggio vengono destabilizzate quelle categorie che regolano il normale ordine del mondo⁵⁷⁸. Allo stesso modo, si potrebbe scrivere di un'arte abietta, fatta di corpi ripugnanti, che non meritano di essere mostrati pubblicamente in quanto inappropriati, bassi, vili⁵⁷⁹.

Si preferisce tuttavia la visione di Jessica Morgan, la quale, all'interno di un saggio dedicato a un ulteriore artista che fonda la propria ricerca su tutto ciò che è frammentario⁵⁸⁰, è in grado di mostrare come il corpo in rovina possa anche racchiudere possibilità (2013): “This fascination with the ruin or partial object is in fact [...] based fully in neither the past nor the present. Ruins hold death at bay; they are a form of arrested mortality and suggestive of a possible mutability”⁵⁸¹. Le immagini fatte di sprazzi di corpi sono sollevate dal peso della storia, congelata nel

⁵⁷⁷ Il termine “grottesche” era inizialmente usato per riferirsi a un genere di decorazioni parietali della Roma antica, in particolare quelle della Domus aurea di Nerone, caratterizzate da motivi bizzarri e immaginari che univano umano, animale e vegetale. Nel Rinascimento questi luoghi vennero esplorati dagli artisti dell'epoca come fossero *grotte*, poiché ancora interrati. Si veda la voce dell'enciclopedia online Treccani: “grottesca”; <https://www.treccani.it/enciclopedia/grottesca/> [ultimo accesso 03 febbraio 2022].

⁵⁷⁸ Cfr. J. Griffin, *Rudely transgressing the boundaries between the elevated and the profane. Etc. Essay: The grotesque*, in “Tate Etc.”, n. 26, 01 ottobre 2012, <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-26-autumn-2012/rudely-transgressing-boundaries-between-elevated-and-profane> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

⁵⁷⁹ Si veda la voce online del glossario della Tate: “abject art” <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/a/abject-art> [ultimo accesso 03 febbraio 2022].

⁵⁸⁰ Si veda l'analisi dedicata a Urs Fischer, *infra*, pp. 150-157.

⁵⁸¹ J. Morgan, *Urs Fischer's Telling Tales*, in *Urs Fischer. 2000 Words*, a cura di M. Gioni, K. Marta, Athens, DESTE Foundation, 2013, pp. 6-17, qui p. 10.

tempo e nello spazio e senza più memoria di ciò che è stato, chiedendo a chiunque le osservi di completarle mentalmente per compensare l'assenza⁵⁸². Tornano alla mente anche le parole della poetessa Antonella Anedda, “una collezionista, un'adoratrice solitaria di immagini”⁵⁸³ che scompone opere per liberare dettagli e donare loro nuove vite e destini imprevedibili da seguire⁵⁸⁴. Con Cindy Sherman l'opera si fa essa stessa dettaglio, eppure le riflessioni di Anedda si addicono più di qualsiasi altra teoria critica volta ad analizzare i centinaia di *still* senza titolo dell'artista: “La storia non viene raccontata, ma solo resa possibile. L'enigma del riconoscimento in fondo è quello di una realtà della quale dubitiamo, per questo può ferire, per questo può consolare. Spesso, come tutte le cose del mondo, dipende dalla luce”⁵⁸⁵.

Negli stessi anni in cui Cindy Sherman negò gradualmente l'integrità ai propri personaggi, un ulteriore artista residente a New York, Robert Gober⁵⁸⁶, iniziò a occuparsi di frammenti dalle curiose sembianze antropomorfe.

Dalle pareti delle sale espositive cominciarono così a fuoriuscire delle gambe maschili, sospese a mezz'aria oppure appoggiate a terra (*Two Spread Legs*, 1991; *Untitled Leg*, 1989-1990). Nonostante si trattino di arti isolati rispetto al resto del corpo, stranamente, essi continuano a indossare i propri abiti — pantaloni eleganti da

⁵⁸² Cfr. Ivi, pp. 10-11.

⁵⁸³ A. Anedda, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009, p. 3.

⁵⁸⁴ Cfr. Ivi, pp. ix-xii.

⁵⁸⁵ Ivi, p. ix.

⁵⁸⁶ Con un'iniziale formazione in pittura presso la Tyler School of Art (Roma, 1974) e il Middlebury College (Vermont, 1976), Robert Gober (Wallingford, Connecticut, 1954) è uno scultore statunitense che attualmente vive e lavora a New York. *Slides of a Changing Painting* (1982-1983), una serie di diapositive in sequenza che ritraggono l'evoluzione di un dipinto nel corso di un intero anno, sembrò anticipare gran parte dell'immaginario a venire. Attingendo da frammenti di quotidianità e ricordi di vita domestica, l'artista si occupa principalmente di sculture di oggetti tanto comuni da risultare quasi banali, rigorosamente realizzate a mano, senza titolo (o con titoli che riportano ovvietà), interessandosi soprattutto al processo di creazione e ai materiali impiegati piuttosto che al genere di significato che i suoi lavori possono racchiudere — famosi sono ad esempio i lavandini realizzati a partire dal 1984, i giornali del 1992 e le gambe che fuoriescono dalle pareti. Esposti sotto forma di installazioni, il carattere minimalista d'insieme contribuisce a creare un'atmosfera onirica, fra possibili riferimenti autobiografici e sentimenti universali, fra familiarità e ricordi ormai rimossi, toccando implicitamente temi di politica, fatti di cronaca, sessualità e religione. L'ultima sua importante retrospettiva ha avuto luogo presso il MoMA di New York nel 2014, dal titolo *The Heart Is Not a Metaphor*; nel 2001 rappresentò gli Stati Uniti presso la 49. Biennale di Venezia. Online è disponibile la mostra del 2020 *Robert Gober: Sculpture, Photographs, and Works on Paper 1976–2019*: <https://matthewmarks.com/online/gober-1976-2019> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]. Si consulti inoltre il sito della Matthew Marks Gallery: <https://matthewmarks.com/artists/robert-gofer> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

ufficio, calzini grigi, scarpe in pelle — e seppur amputati e infine inglobati dalle superfici che delimitano le stanze, o forse viceversa, essi si ostinano a giacere in uno stato di apparente perfezione: gambe perfettamente immobili, perfettamente abbigliate, perfettamente conservate, a contatto con pareti dipinte di un bianco così puro da risultare quasi inopportuno [Fig. 67]. Da quelle stesse pareti possono nascere anche singoli seni (*Two Breasts*, 1990), ambigui rispetto al genere di appartenenza quanto il busto che giace a terra accartocciato su se stesso come fosse un semplice sacco di gesso⁵⁸⁷, con sembianze per metà maschili e per metà femminili (*Untitled*, 1990); ulteriori gambe di alcune figure sdraiate a contatto con il pavimento, ora rivolte verso il basso e amputate all'altezza della vita, appaiono perforate da ceri bianchi oppure ricoperte da una serie di buchi che rimandano agli scoli dei lavandini, le prime con indumenti eleganti simili a quelli già indossati dalle sculture precedentemente descritte, le seconde in un intimo bianco che decisamente stona rispetto al paio di scarpe da ginnastica sporche e consunte portate ai piedi (*Untitled*, 1994-1995; *Untitled*, 1991-1993); sul fondo di una cesta di plastica e al di sotto di una grata in bronzo riposano ulteriori busti, anch'essi perforati da una valvola di scarico posta esattamente nel mezzo del petto (*Untitled*, 1998-1999; *Untitled*, 1993-1994), oppure, nuovamente ermafroditi, essi si presentano accasciati in un angolo della stanza trafitti da una gamba e alcuni ceppi di legno (*Untitled*, 2003-2005); altre gambe ancora sono state invece gettate in finti caminetti accessi, i quali ricordano più delle prigioni che dei luoghi rassicuranti e familiari, utilizzate come fossero legna da ardere (*Untitled*, 1994-1995; *Untitled*, 1995), alcune emergono invece da delle vasche da bagno (*Untitled*, 2003-2005) oppure da un pavimento in legno, ridotte a essere solo un paio di cosce capovolte (*Untitled*, 1990). L'assenza di un qualsiasi elemento, per quanto banale, che possa rimandare all'atto di violenza al quale le figure sono state evidentemente sottoposte non fa che creare un

⁵⁸⁷ Cfr. J. Rondeau, *Scavo: La nuova opera di Robert Gober a Venezia*, in *Robert Gober. The United States Pavilion: 49th Venice Biennale*, catalogo della mostra a cura di J. Rondeau, O.M. Viso (Venezia, Padiglione degli Stati Uniti d'America, 49. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 10 giugno - 04 novembre 2001), The Art Institute of Chicago, Smithsonian Institute, 2001, pp. 35-63, qui p. 53.

insolito contrasto agli occhi di chi osserva⁵⁸⁸, ulteriormente accentuato dagli ambienti spogli all'interno dei quali le sculture si trovano, condizione che obbliga a un confronto diretto e solitario con esse [Figg. 68-69, 71].

Accanto agli arti di cera, inoltre, si materializzano repliche realizzate interamente a mano⁵⁸⁹ di letti, sedie, scatole contenenti veleno per topi, abiti da sposa, porte, pile di giornali, box deformati per bambini le quali, nella loro più assoluta banalità, rievocano un insieme di ricordi distorti, forse risalenti all'infanzia, forse legati a un passato più recente, "another daydream altogether"⁵⁹⁰ — si pensi a quelli elencati da Szeemann nell'articolo per Parkett (1994):

[...] hydrophobia and compulsive hygiene, disciplined pissing, the door to the parents' bedroom must be kept closed, the myth of conjugal love without smut must not be violated, no misgivings about the advantages of belonging to the white race, the distinction between the sexes is thoroughly ingrained⁵⁹¹.

Mentre tali suggestioni si fanno sempre più concrete e si vanno lentamente a sovrapporre alle immagini delle opere, creando finzioni sovrapposte ad altre finzioni che a loro volta rimandano a sprazzi di realtà⁵⁹², ecco che alcuni dettagli dei lavandini appesi alle pareti vengono a loro volta trascinati in un vortice involontario di associazioni⁵⁹³ [Figg. 72-74], come se *Slides of a Changing Painting* (1982-1983)

⁵⁸⁸ Cfr. G. Bordowitz, *Against Heterosexuality*, "Parkett", n. 27, 1994, pp. 100-104, qui p. 102.

⁵⁸⁹ Cfr. O.M. Viso, *Piccole epifanie di vita*, in *Robert Gober. The United States Pavilion: 49th Venice Biennale*, cat., cit., pp. 15-33.

⁵⁹⁰ Cfr. D. Hickey, *In the Dancehall of the Dead*, in *Robert Gober*, catalogo della mostra a cura di K. Marta (New York, Dia Center for the Arts - Dia Chelsea, 24 settembre 1992 - 20 giugno 1993), New York, Dia Art Foundation, 1993, pp. 8-60, qui pp. 18-21. Il saggio è stato reso disponibile online da Brooklyn Rail al seguente link: <https://brooklynrail.org/content/pdf/DiaDaveHickey.pdf> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

⁵⁹¹ H. Szeemann, *The Fount of Youth. Gober la Bourgeoisie!*, trad. en. di C. Schelbert, in "Parkett", n. 27, 1994, pp. 74-76, qui pp. 74-75.

⁵⁹² Cfr. D. Hickey, *In the Dancehall of the Dead*, cit., pp. 18-21.

⁵⁹³ Le riflessioni che seguono sono state principalmente tratte da una serie di considerazioni personali appartenenti ad autori che hanno scritto saggi e articoli in occasione di personali e retrospettive dedicate a Robert Gober: D. Hickey, *In the Dancehall of the Dead*, cit.; L. Norden, *Robert Gober: Schaulager, Basil*, in "Artforum", vol. 46, n. 4, dicembre 2007, pp. 344-347, <https://www.artforum.com/print/200710/linda-norden-42241> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]; A. Reines, *Whose Name Was Writ in Water*, in "Art in America", 27 febbraio 2015, pp. 97-107, <https://www.artnews.com/art-in-america/features/whose-name-was-writ-in-water-63064/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

avesse inconsapevolmente anticipato tutta la ricerca artistica a venire di Gober⁵⁹⁴ [Fig. 70]. Nel loro essere *solo* dei lavandini, essi appaiono improvvisamente troppo puliti, troppo bianchi, di un asettico decisamente fuori luogo, immagine ancora più destabilizzante nel momento in cui inizia ad alternarsi a quella di un torso maschile, fondendosi a intervalli regolari con essa. Sia che i rubinetti siano presenti, oppure che siano stati volontariamente omessi dall'artista, la parte superiore continua a riproporre la visione di un petto; riappare una volta ancora il dettaglio dello scolo [Fig. 75] il quale, pur trovandosi infine nel luogo dove può effettivamente svolgere la propria funzione, resta tuttavia inscindibile dal ricordo delle precedenti sculture antropomorfe poiché, esattamente come è stato puntualizzato in occasione di una recensione della mostra *Tick Tock* (Matthew Marks Gallery, 2018), “Once you think of an object meaning other than its original function, you will never unthink it”⁵⁹⁵; solo allora si realizza che alcuni elementi fondamentali per quei particolari oggetti sono stati loro negati dall'artista: “a washbasin minus water and the odor of soap, a urinal minus sound, chain, and smell, a ghastly nightmare minus the scream and the sweat, a wet dream and love minus the groan and the juices”⁵⁹⁶. Quando ogni dettaglio risulta apparentemente intrappolato in una serie di ripetizioni senza fine — più lo si incontra, più appare minacciosamente fuori posto ovunque esso si trovi — ecco che anche altri oggetti parte delle installazioni iniziano involontariamente a risvegliare ricordi connessi all'umano — *Plunger/Cherries* (2007-2017), *Short Hair Cheese* (1992-1993), *Untitled Candle* (1991), per citarne alcuni — e, così, l'esperienza si rivela tanto più intensa nell'evocazione della fisicità, umana o inanimata che sia, proprio attraverso la sua assenza⁵⁹⁷.

⁵⁹⁴ L'opera consiste in 89 immagini dipinte nel corso di un intero anno al di sopra di uno stesso piccolo pezzo di compensato — raschiato e nuovamente ridipinto per potere fare prendere forma a nuove immagini — poi presentate sotto forma di diapositive per mostrare la loro graduale evoluzione. Cfr. O.M. Viso, *Piccole epifanie di vita*, cit., p. 19.

⁵⁹⁵ K. Tan, *The Bewildering Lexicon of Robert Gober*, in “Hyperallergic”, 17 aprile 2018, https://mmg.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/online/robert-gober-tick-tock-02-2018/2018-04-17_Hyperallergic.pdf [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

⁵⁹⁶ H. Szeemann, *The Fount of Youth*, cit., p. 75.

⁵⁹⁷ Cfr. Ibidem; Cfr. J. Mack, *Robert Gober. The Heart Is Not a Metaphor*, “ArtReview”, 19 maggio 2015, <https://artreview.com/march-2015-review-robert-gober/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

Attorno alle sculture e alle installazioni di Robert Gober aleggia una palpabile aura di sospensione⁵⁹⁸. Nella loro più banale normalità esse riescono tuttavia a destare un senso di smarrimento, di mistero, di storie non dette; pur cariche di una serie di immagini universali prelevate dall'ordinarietà del quotidiano, ciò che dovrebbe essere immediatamente riconducibile a esperienze umane globalmente condivise muta inspiegabilmente in un qualcosa che, sotto una sorta di apparente familiarità, pare tuttavia celare un lato misteriosamente insidioso⁵⁹⁹. Come spiegherebbero le considerazioni riportate nel volume della DESTE Foundation for Contemporary Art di Atene, parte della collana *2000 Words* (2016):

While asking viewers to look carefully at objects, to consider their physical being *first*, the artist nevertheless recognizes something inherent, though often under-recognized, in base materiality itself. [...] Gober suggests not only that matter itself is always already suggestive of other matter [...] but also that the objects we encounter are hardly empty vessels waiting to be filled with our content, however much we, as viewers, bring associations, memories, and vocabulary to them. In fact, [...] these objects meet us halfway, with lives of their own, already full of significance, even while still motivated toward assuming additional, even alternative, implications⁶⁰⁰.

Le sculture, “visceral and conceptual”⁶⁰¹ come vengono definite da Ariana Reines in *Art in America* (2015), “minimal forms with maximum content”⁶⁰² da John Russel per il *New York Times* (1985), ripetendosi di sala in sala, eppure mai uguali le une alle altre⁶⁰³, sembrano volere far prendere forma — tridimensionalmente — a memorie, traumi, nostalgie e rituali della quotidianità, oscillando fra un qualcosa di tanto personale quanto universale, fra presunti riferimenti autobiografici e frammenti di vite altrui⁶⁰⁴.

⁵⁹⁸ Cfr. D. Hickey, *In the Dancehall of the Dead*, cit., pp. 13-28; Cfr. J. Helfenstein, *The Power of Intimacy*, trad. en. di D. Britt, in “Parkett”, n. 27, 1994, pp. 33-37, qui p. 35.

⁵⁹⁹ Cfr. J. Burton, *Behind the Scenes*, in M. Gioni, K. Marta (a cura di), *Robert Gober. 2000 Words*, Athens, DESTE Foundation, 2016, pp. 6-18, qui pp. 7-9; Cfr. D. Hickey, *In the Dancehall of the Dead*, cit., pp. 18-21.

⁶⁰⁰ J. Burton, *Behind the Scenes*, cit., p. 9.

⁶⁰¹ Cfr. A. Reines, *Whose Name Was Writ in Water*, cit., p. 104.

⁶⁰² Cfr. <https://matthewmarks.com/artists/robert-gober> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

⁶⁰³ Cfr. L. Norden, *Robert Gober: Schaulager, Basil*, cit., p. 345.

⁶⁰⁴ Cfr. J. Helfenstein, *The Power of Intimacy*, pp. 35-36; Cfr. N. Spector, *Robert Gober: Homeward-Bound*, in “Parkett”, n. 27, 1994, pp. 80-84; Cfr. H. Szeemann, *The Fount of Youth*, cit., pp. 74-75.

Mentre le influenze minimaliste delle sale inducono ad affrontare le opere in una sorta di raccoglimento, esse vengono lentamente avvolte dai fantasmi della vita domestica originati dallo scontro con tutta quella serie di stereotipi, valori e presunte obbligazioni profondamente e inevitabilmente radicate in ciascun individuo fin dall'infanzia, provenienti da un misto di sottili influenze politiche e religiose che tendono a manipolare anche quelle sfere della vita che sono le più private; sulle opere aleggiano le tragedie che segnarono duramente la fine dello scorso millennio e l'inizio del nuovo e paiono trasformarle in memoriali in onore delle migliaia di vittime causate dall'avanzare dell'AIDS⁶⁰⁵ e dall'attentato dell'11 settembre⁶⁰⁶; rimandano all'ossessione per l'igiene e, al contempo, all'impossibilità di ottenerlo, alla scoperta di se stessi nel contesto di una severa famiglia cattolica, alla morte e alla speranza, alle storie di amputazioni raccontate dalla madre ex-infermiera; si incontrano prime pagine e ritagli di giornali in un susseguirsi di frammenti di notizie di cronaca, tragedie e stralci di vite fino ad allora sconosciute che, già dimenticate, si fondono con ulteriori aneddoti legati all'infanzia dell'artista, in un'incessante trasformazione dal personale all'universale e dall'universale al personale⁶⁰⁷.

Più si tenta di attribuire alle opere un'interpretazione univoca, attingendo da riferimenti storici e da possibili esperienze connesse alla biografia dell'artista, più ci si perde nella loro ambiguità, o per utilizzare una volta ancora le parole di Dave Hickey, "the more you learn the less you understand"⁶⁰⁸. Eppure, la necessità di

⁶⁰⁵ Per approfondire, si veda ad esempio il seguente articolo, nato da una serie di riflessioni personali scritte dall'artista stesso: R. Gober, *Cumulus from America*, in "Parkett", n. 19, 1989, pp. 169-171.

⁶⁰⁶ Gober realizzò un'installazione senza titolo (2003-2005) interamente dedicata alla tragedia dell'11 settembre 2001, composta da 11 sculture [Figg. 69, 71] e un gruppo di disegni a pastello. Concepiti come singoli lavori, furono inizialmente esposti in maniera unitaria presso la Matthew Marks Gallery di New York nel 2005, dando forma a una sorta di memoriale: <https://matthewmarks.com/exhibitions/robert-gober-03-2005> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]. Cfr. B. Richardson, *Once Upon a Time*, in *A Robert Gober Lexicon. Volume I*, catalogo della mostra (New York, Matthew Marks Gallery, 05 marzo - 23 aprile 2005), Göttingen, Steidl, 2005, pp. 9-13, qui p. 9-10.

⁶⁰⁷ Per le possibili interpretazioni delle opere riportate in questo paragrafo, si faccia riferimento soprattutto ai seguenti articoli, saggi e interviste: C. Gholson, *Robert Gober*, in "BOMB", n. 29, autunno 1989, <http://bombmagazine.org/articles/robert-gober/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]; R. Haidu, *Not Only The Heart Is Not A Metaphor*, "Texte zur Kunst", n. 97, marzo 2015, pp. 216-220, <https://mmg.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/online/robert-gober/Robert-Gober-Press-Packet.pdf> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]; D. Hickey, *In the Dancehall of the Dead*, cit.; L. Norden, *Robert Gober: Schaulager, Basil*, cit.; A. Reines, *Whose Name Was Writ in Water*, cit.; B. Richardson, *A Robert Gober Lexicon. Volume I*, cat., cit.; O.M. Viso, *Piccole epifanie di vita*, cit.

⁶⁰⁸ D. Hickey, *In the Dancehall of the Dead*, cit., p. 36.

trovare loro significati che siano legati a biografie altrui sembrerebbe essere più presente che mai. Essa si fa urgenza — forse per riuscire a sfuggire alle memorie che tali oggetti senza titolo risvegliano, forse per poterle meglio sopportare — senza tuttavia realizzare, o senza volere accettare, che questi *altri* parlano al contempo di *noi*⁶⁰⁹. “Mute objects, silent things, testify to acute anxieties in a particular social context that is dated, obsolete, like the daily habits of the others. We are alone with these objects, as we are with our desires”⁶¹⁰, scrive Szeemann.

I ricordi risvegliati durante il passaggio attraverso le sale trasformano così le opere in frammenti di vita; i frammenti si fanno antropomorfi, ogni porzione di corpo diventa a sua volta metafora, facendosi carico di trasportare i molteplici significati che è stata in grado di evocare⁶¹¹. Ciò che è inanimato riesce per un istante a farsi umano e si offre di sopportare il peso di quello che l'individuo non può.

Il sogno a occhi aperti che ha inizialmente preso forma attraverso i frammenti antropomorfi proposti da Cindy Sherman e Robert Gober si trasforma in vere e proprie allucinazioni nell'istante in cui si scontra con la ricerca artistica di Urs Fischer⁶¹². Senza che vi sia alcuna logica apparente nella scelta del medium, dello

⁶⁰⁹ Robert Gober parla del proprio lavoro concentrandosi principalmente sul *come* e sul genere di materiali utilizzati per produrre repliche di oggetti della quotidianità, raramente sul *perché* o il *cosa* esse vogliano significare, non avendo infatti alcun interesse nel trasformare in parole un determinato sentire; allo stesso modo, l'artista chiede al pubblico di concentrarsi semplicemente su ciò che ha di fronte, non sulla ricerca di possibili significati racchiusi in esso. Si vedano ad esempio le seguenti interviste: D. Fitzpatrick, A. Smith, *Robert Gober - Interview*, in “IndexArticles”, 2001, <https://indexarticles.com/arts/interview/robert-gober/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]; R. Gober, *Interview. Robert Gober in conversation with Vija Celmins*, in L. Relyea, R. Gober, B. Fer (a cura di), *Vija Celmins*, London, Phaidon, 2004, pp. 6-38; C. Gholson, *Robert Gober*, cit.; J. Earnest, *Robert Gober*, in “The Brooklyn Rail”, dicembre 2014 - gennaio 2015, <https://brooklynrail.org/2014/12/art/robert-gober-with-jarrett-earnest> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

⁶¹⁰ H. Szeemann, *The Fount of Youth*, cit., p. 75.

⁶¹¹ Cfr. A. Reines, *Whose Name Was Writ in Water*, cit., p. 98; Cfr. J. Earnest, *Robert Gober*, cit.

⁶¹² Urs Fischer (1973, Zurigo) vive e lavora a New York. Dopo un'iniziale formazione in fotografia presso la Schule für Gestaltung di Zurigo, sceglie di dedicarsi a un tipo di scultura di difficile categorizzazione, all'interno della quale si può tuttavia ancora notare la fondamentale importanza che le immagini hanno per l'artista. In un accostamento delirante di media, materiali, stili e proporzioni, spesso senza alcun genere di elemento ad accomunare le opere, prendono forma ambienti che si presentano transitori, precari, in continua mutazione e movimento, provocando momentanee allucinazioni visive e percettive. La grande personale allestita presso il New Museum nel 2009, *Marguerite de Ponty*, fu la prima importante mostra a lui dedicata negli Stati Uniti. Nel 2007 ha inoltre rappresentato la Svizzera alla 52. Biennale di Venezia. Le pagine personali dell'artista sono le seguenti: <https://ursfischer.com/images>; <https://www.instagram.com/chaosursfischer/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]. Online sono inoltre esposte le 501 sculture digitali che insieme formano la serie *CHAOS*: <https://chaosohchaos.com> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

stile o dei materiali che contribuiscono a fare prendere forma alle sue opere, pare che l'unico criterio al quale egli voglia, e possa, rispondere sia semplicemente la totale apertura nell'accogliere qualsiasi oggetto o immagine il *Geist*⁶¹³ presenti di volta in volta, ma questo senza che vi sia una specifica impostazione alla base del processo artistico se non il costante tentativo di porsi nella condizione, in quanto artista, di ricordarsi di essere solo colui che è al puro servizio della materia⁶¹⁴.

Massimiliano Gioni, nel vano tentativo di ripercorrere in maniera coerente la sua intera produzione, scrive:

Con le sue sculture e installazioni Urs Fischer compone un'antologia infinita di mutazioni che replicano — sovvertendola — la superficie degli oggetti comuni. L'universo di Fischer è il riflesso distorto del nostro mondo [...]. Imbevuto di un senso di tragicomica esagerazione, il mondo di Fischer è popolato da una serie apparentemente illimitata di immagini precarie [...]. Le sue figure, i suoi oggetti sono colti in uno stato di divenire permanente [...]"⁶¹⁵.

Tuttavia, quando si tenta di approfondire ulteriormente la sua ricerca, come emerge chiaramente da una serie di interviste realizzate fra il 2007 e il 2010⁶¹⁶, critici e curatori sembrano imbattersi in un circolo vizioso di incomprensioni, più che di dialogo⁶¹⁷. Alla domanda "You work consciously with that?" l'artista risponde

⁶¹³ Spiegato con le parole dell'artista stesso, il *Geist* è "[...] una parola tedesca che denota tutto ciò che può essere intelletto, mente, spirito, *esprit* e psiche. Ma può anche significare qualcosa di simile a un'apparizione. Può essere rapido o molto lento. E poi c'è il momento in cui il *Geist* trova un corpo [...]", in M. Gioni, *Fantasia*, in *A chi serve la luna? Le mostre della Fondazione Nicola Trussardi*, a cura di M. Gioni, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, pp. 183-188, qui p. 185.

⁶¹⁴ Cfr. M. Gioni, *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes*, in *Urs Fischer. Shovel In a Hole*, catalogo della mostra *Urs Fischer: Marguerite de Ponty* a cura di M. Gioni (New York, New Museum, 28 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010), Zürich, JRP|Ringier, 2009, pp. 60-65, qui p. 61.

⁶¹⁵ M. Gioni, *Fantasia*, cit., p. 183.

⁶¹⁶ Sono state qui selezionate tre interviste alle quali fare riferimento: M. Gioni, *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes*, cit.; M. Gioni, *Fantasia*, cit.; D. Kurjaković, *Turn Up the Volume—A Conversation with Urs Fischer*, in *Album—On and Around Urs Fischer*, Yves Netzhammer, Ugo Rondinone, and Christine Streuli, *Partecipating at the 52nd Venice Biennale 2007*, catalogo della mostra a cura di D. Kurjaković (Venezia, Padiglione della Svizzera, 52. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 10 giugno - 21 novembre 2007), Berne, Swiss Federal Office of Culture, e Zürich, JRP|Ringier, 2007, pp. 45-71.

⁶¹⁷ Come venne anche scritto nell'introduzione alla personale *Madame Fisscher* (Palazzo Grassi, Venezia, 2012), "La critica d'arte contemporanea, soprattutto quando si trova a dover fare i conti con qualcosa di poco quantificabile, tende spesso a ricorrere a descrizioni dove ci si meraviglia di come tutto e l'opposto di tutto possano convivere sotto lo stesso tetto. L'inafferrabilità di Fischer però è di natura diversa. Non risiede nella flebile equazione 'bello ma brutto, bianco ma nero', ma in un continuo tentativo di fuga, che lascia l'opera in una posizione transitoria", in M. Robecchi, *Welcome to Madame Fisscher*, in *Urs Fischer. Madame Fisscher*, catalogo della mostra a cura di C. Bourgeois (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), Kiito-san, 2012, pp. 10-13, qui p. 11.

sorpreso, “What do you mean work consciously with that? [...] Who says you have to do something consciously?”⁶¹⁸.

Ciò che dall'esterno appare come una semplice predilezione per tutti quei materiali che implicano un minore controllo sulle opere e che le spingono ad assumere un apparente stato di sospensione, di non finito, non corrisponde in realtà all'interesse primario dell'artista, il quale risiede piuttosto nel tentativo di trovare la maniera più opportuna affinché la realtà intrinseca della materia venga posta nella condizione di trovare il proprio spazio nel mondo, sotto le sembianze che più le si addicono⁶¹⁹ — le restanti supposizioni sono dei semplici dati di fatto, non degli obiettivi o dei criteri immutabili predeterminati⁶²⁰; tantomeno si può affermare che la sua ricerca sia caratterizzata da una voluta propensione per tutto ciò che è di “cattivo gusto” o “banale”⁶²¹ — in fondo, come afferma Fischer stesso, un'immagine non è nient'altro che un'immagine, “They are not cheap, nor they are wrong: they're images”⁶²² — quanto, al contrario, da un sincero interesse per la carica emotiva che esse possono essere in grado di sprigionare nel momento in cui gliene si lascia la possibilità, condizione dalla quale tuttavia deriva, in caso di riuscita, l'inevitabile senso di illusione, il potere allucinatorio delle opere in questione⁶²³; accusato infine di una presunta aggressività, Fischer ribatte: “I am not against the viewer. Why would I be against the viewer? [...] I don't know what's aggressive about it”⁶²⁴.

Tutto si fa intercambiabile⁶²⁵, tanto che, anche solo sfogliando le pagine di un catalogo a lui dedicato⁶²⁶, si è spinti a mettere in dubbio che possano effettivamente

⁶¹⁸ D. Kurjaković, *Turn Up the Volume—A Conversation with Urs Fischer*, cit., p. 47.

⁶¹⁹ Cfr. M. Gioni, *Fantasia*, cit., p. 183; Cfr. M. Gioni, *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes*, cit., p. 61.

⁶²⁰ Cfr. D. Kurjaković, *Turn Up the Volume—A Conversation with Urs Fischer*, cit., p. 63.

⁶²¹ Cfr. M. Gioni, *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes*, cit.

⁶²² Ivi, p. 60.

⁶²³ Cfr. B. Curiger, *Spaces Generated by Vision or Basements Save Windows*, in *Urs Fischer. Shovel In a Hole*, cat., cit., pp. 12-16, qui p. 13; Cfr. M. Gioni, *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes*, cit., pp. 60-61, 63.

⁶²⁴ M. Gioni, *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes*, cit., p. 62.

⁶²⁵ Cfr. Ivi, p. 61.

⁶²⁶ In ordine cronologico, sono stati ad esempio consultati i seguenti cataloghi pubblicati in occasione di mostre personali dell'artista: *Urs Fischer. Kir Royal*, catalogo della mostra a cura di M. Varadinis (Zürich, Kunsthaus Zürich, 09 luglio - 26 settembre 2004), Zürich, Kunsthaus Zürich e JRP|Ringier, 2004; *Urs Fischer. Shovel In a Hole*, cat. cit.; *Urs Fischer. Madame Fisscher*, cat., cit.

trattarsi di mostre personali, piuttosto che di potenziali collettive: dipinti, sculture, sculture sotto le sembianze di dipinti, fotografie, disegni, performer, installazioni, sculture digitali⁶²⁷ e sculture editoriali⁶²⁸ si susseguono senza un apparente ordine, facendo prendere forma a quello che in Parkett (2004) viene definito come un dialogo aperto fra arte e realtà, “an open-ended dialogue, with an equally open-ended plot, magnified and enhanced through the response of the public”⁶²⁹. Così, può capitare di imbattersi in oggetti stranamente dotati di ombre dipinte sulle superfici circostanti (*Portrait of a Moment*, 2003) o in fari che riproducono eclissi artificiali (*Gänseeier Eclipse*, 2001-2002), per poi trascinare il senso di vertigine verso labirinti di specchi e di riflessi accecanti (*Dr. Katzberg (Zivilisationsruine)*, 1999) o verso pareti rese sculture iperreali di loro stesse (*Verbal Asceticism*, 2007). Le allucinazioni continuano e nei muri che normalmente dividono lo spazio espositivo si aprono una serie di voragini, permettendo di osservare attraverso di esse una sequenza sconnessa di sculture, tanto per proporzioni quanto per accostamento, sovrastate da gocce azzurre che sembrano provenire dal mondo virtuale delle riproduzioni 3D (installazione *Portrait of a Single Raindrop*, 2003; *Horses Dream of Horses*, 2004); si aggiungono sedie pensate per fantasmi (*Chair for a Ghost: Thomas*, 2003), muri costruiti su fondamenta instabili e in decomposizione (*Faules Fundament (Rotten Foundation)*, 1998), linee che si sviluppano impazzite nello spazio (*Mackintosh Staccato*, 2006; “*Mr. Watson---come here---I want to see you.*”, 2005), mobili sul punto di collassare, materiali che si sciolgono, materia che attacca altra materia e forme vinte dalla forza di gravità (*In Dubio Pro Reo*, 2007; *The Membrane (Half Full, Half Empty)*, 2000), fino a incastri improbabili fra una serie di oggetti dalle dimensioni irreali (*You Can Only Lose*, 2003) [Figg. 76-78] — in sostanza, come venne ad esempio descritta la personale presso il New Museum di New York

⁶²⁷ Le 501 sculture digitali fanno parte della serie *CHAOS* e sono raccolte nella seguente pagina interamente dedicata al progetto: <https://chaosoahchaos.com> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

⁶²⁸ Kiito-san è la casa editrice fondata da Urs Fischer. Si veda, <http://www.kiito-san.com> [recentemente riattivato, ultimo accesso 19 febbraio 2022].

⁶²⁹ B. Ruf, ‘*wanted to turn the music on but it was already playing*’, trad. en. di C. Schelbert, in “Parkett”, n. 72, 2004, pp. 76-81, qui p. 77, <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea2bccc6542966aa176a1d1/1587723479816/Parkett+72+Fischer+Urs.pdf> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

(2009-2010), “some thrift-shop version of a hallucinatory, late-capitalism hall of mirrors”⁶³⁰.

Urs Fischer si occupa di idee dalle quali è ossessionato, immagini e oggetti che esigono di materializzarsi sotto le sembianze di nuovi corpi; ha la necessità di inseguirle nonostante non sappia dove conducono, abbracciando intenzionalmente l’incertezza⁶³¹. All’interno delle realtà da lui sempre accuratamente allestite, le quali si sviluppano in una stratificazione di elementi, ambienti e visioni, tutto si muove, muta, cambia forma e si scopre provvisorio, in un incessante gioco fra percezione puramente soggettiva e variazioni concrete della materia⁶³². Nonostante si incontrino una serie di elementi prelevati dalla dimensione contemporanea — ed esattamente riconoscibili come tali — ciò che si attraversa è una sorta di “paesaggio mentale” caratterizzato da un insistente senso di stordimento provocato dal forte impatto visivo⁶³³:

To pass through Fischer’s work is to reenact this kind of urban experience in the form of a special mise-en-scène that zooms in to exclude everything incidental, all the physical trappings of a city. [...] None of us can keep pace and maintain a clear, analytical stance, registering what has happened to us, where we stand, and what exactly we see⁶³⁴.

⁶³⁰ B. Curiger, *Spaces Generated by Vision or Basements Save Windows*, cit., p. 13.

⁶³¹ Cfr. Cfr. M. Varadinis, *Sweet Failure-Art: Raw or Cooked?*, trad. en. di C. Schelbert, in *Urs Fischer. Kir Royal*, cat., cit., pp. 127-155, qui pp. 131-132, 139-146. Urs Fischer lo ribadisce più volte anche all’interno delle interviste già citate.

⁶³² Cfr. B. Ruf, ‘*wanted to turn the music on but it was already playing*’, cit. Rispettivamente, ne sono un chiaro esempio l’installazione *Portrait of a Raindrop (Kir Royal)*, Kunsthau Zürich, 2004), la quale relazionandosi con lo spazio circostante e le restanti opere esposte è in grado di creare un’illusione prospettica decisamente destabilizzante, e l’installazione *Untitled* (2011), realizzata in collaborazione di un centinaio di studenti dell’Accademia di Belle Arti di Venezia in occasione della personale *Madame Fisscher* (Venezia, Palazzo Grassi, 2012), le cui sculture in argilla esposte nel cortile della sede centrale furono lasciate in balia degli agenti atmosferici proprio perché mutassero con il passare dei giorni, fino a dissolversi completamente. Cfr. M. Mocellin (a cura di), *Eventi 2012. Mostre, workshop, convegni, conferenze*, in *Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia. 2012*, a cura di A.G. Cassani, Padova, Il Poligrafo, 2013, (*Che cos’è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città*), pp. 569-645, qui pp. 587-588.

⁶³³ Cfr. B. Curiger, *Spaces Generated by Vision or Basements Save Windows*, cit., pp. 60-61; Cfr. B. Ruf, ‘*wanted to turn the music on but it was already playing*’, cit.; Cfr. M. Varadinis, *Sweet Failure-Art: Raw or Cooked?*, cit., p. 127.

⁶³⁴ B. Curiger, *Spaces Generated by Vision or Basements Save Windows*, cit., p. 61.

Ne emerge inoltre un'attrazione per tutto ciò che è definibile come frammentario⁶³⁵: l'artista si occupa di frammenti, e a sua volta ne crea.

Riprendendo le riflessioni di Jessica Morgan, pubblicate in occasione di un ulteriore volume della già citata collana *2000 Words* (2013), il suo stesso metodo di lavoro non può che essere definito tale, non solo per il fatto che le opere in questione consistono in una distesa di rovine del contemporaneo, fra resti di corpi e oggetti inanimati, ma anche in quanto, in una prospettiva ancora più ampia, esso rispecchia una più generale e diffusa attitudine contemporanea nel rapportarsi alla vita:

Fischer is partial to the partial and may have succinctly identified in this semi-complete state the true nature of our current investment in things, places, even people. Unable to fully commit, constantly distracted, we have created a new form of ruins in our indulgence of the piecemeal⁶³⁶.

La massima espressione della rovina non può che passare nuovamente attraverso il corpo, il quale si presenta al pubblico per mezzo di schegge di ciò che un tempo è stato umano, figure esplose e disseminate attraverso la sua intera produzione. Ciononostante, come è scritto all'interno del catalogo del New Museum (2009), "Fischer's decayed and fragmented forms have more life in them than many a fully representational figure"⁶³⁷: ci si muove fra gli *Untitled (Holes)* (2006), una serie di cocci umani che pendono dal soffitto per mezzo di un chiodo e del fil di ferro — bocche, orecchie, genitali, seni — tutti accomunati dalla presenza di uno spazio vuoto che li attraversa [Fig. 80-81], oppure *Internal Backdrop (Jealous House Blends & Airport)* (2001), forme meno definite che reggono candele e lampadine, le quali continuano tuttavia a evocare l'umano attraverso i toni rosacei; ci si può imbattere nei piedi di *September Song* (2002) pericolosamente in bilico sul bordo di un tavolo [Fig. 79], nella rievocazione di un gesto spontaneo prelevato dalla quotidianità di un personaggio ormai scomparso, oppure in *The Grass Munchers*

⁶³⁵ Cfr. J. Morgan, *Urs Fischer's Telling Tales*, cit, pp. 7-11.

⁶³⁶ Ivi, p. 10.

⁶³⁷ J. Morgan, *If You Build Your House on a Bed of Rotting Vegetables*, in *Urs Fischer: Shovel In a Hole*, cat., cit., pp. 44-48, qui p. 47.

(2007), una serie di mani appartenenti a figure nuovamente sconosciute che sorreggono un busto argentato perché esso non cada svenuto a terra, il tutto mentre un pacchetto di Camel Lights vaga impazzito per la stanza guidato da un braccio meccanico sospeso poco sopra⁶³⁸ (*Nach Jugendstiel kam Roccoko*, 2006).

La disintegrazione inesorabile del corpo si fa ancora più destabilizzante quando viene evocata attraverso la serie delle statue di cera⁶³⁹. Ecco che diventa infine evidente a cosa si riferisse l'artista quando, alla domanda se il proprio lavoro dovesse essere definito "aggressivo" o "corrosivo", rispose: "Perché non dire 'clemente', invece? Si tratta di perdonare i materiali, di lasciarli essere"⁶⁴⁰ — e così avviene. Il calore delle fiamme rende nuovamente malleabile la materia, si aprono nuove voragini e gole, nuovi paesaggi di cera, i colori si sovrappongono e si fondono, mentre entrano inevitabilmente in gioco la gravità e il caso che trascinano tutto con sé, prima sotto forma di rivoli, poi creando vere e proprie cascate che spingono le forme originarie verso un qualcosa di sempre più indistinguibile. Due *Untitled* (2011) seduti a un tavolo o al di sopra di una sedia da ufficio — sculture che ritraggono l'artista stesso — attendono pazientemente la loro dissoluzione [Figg. 84-85]; anche le figure femminili di *What if the Phone Rings* (2003) e *Untitled* (2001), sedute, in piedi o sdraiate, si consumano lentamente su loro stesse [Figg. 82-83], esattamente come avviene, in maniera ancora più spettacolare, per la riproduzione del *Ratto delle Sabine* (1574-1582) del Giambologna [Fig. 86], un ulteriore *Untitled* del 2011 recentemente esposto al centro della Rotonda della Bourse de Commerce di Parigi (2021) insieme a un totale di sette sedie e al ritratto dell'artista e amico Rudolf Stingel⁶⁴¹.

⁶³⁸ Vista dell'installazione realizzata in occasione della personale *Madame Fisscher* presso Palazzo Grassi, Venezia (2012).

⁶³⁹ Urs Fischer ha finora realizzato una ventina di statue di cera (2001—) raffiguranti dei soggetti principalmente umani. Le sculture, concepite come gigantesche candele, vengono accese e fatte sciogliere nel corso delle varie mostre, fino a che la forma originaria non scompare completamente. Cfr. <https://ursfischer.com/searches/wick> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

⁶⁴⁰ M. Gioni, *Fantasia*, cit., p. 186.

⁶⁴¹ All'interno del sito della Bourse de Commerce, museo parigino che dal 2021 è dedicato all'esposizione delle opere della Collezione Pinault, è possibile vedere il *timelapse* dello scioglimento dell'opera: <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/timelapse-de-la-fonte-de-loeuvre-durs-fischer> [ultimo accesso 05 febbraio 2022].

Non si tratta di distruzione negativa, piuttosto, questo è il desiderio di affidare l'intera creazione artistica alla volontà della materia stessa: “Wax that melts in itself creates a more beautiful perfection than you can create. There is a perfection in the movement. [...] You're actually in control when you let nature do its thing”⁶⁴². Mentre con il passare dei giorni le opere si sciolgono e il peso del tempo si fa sempre più consistente, i soggetti bruciano fino a diventare irriconoscibili e solo alcuni arti dislocati o caduti a terra restano a ricordare ciò che le opere sono state, le quali diventano rovine ancora prima che il tempo abbia fatto il suo corso; eppure, nel processo di distruzione delle figure, si può intravedere anche nuova vita — “Quanta parte di distruzione e quanta di costruzione c'è nel tuo lavoro?”, domanda alla quale Fischer semplicemente rispose, “È tutto costruzione, ma a volte le cose proprio non vogliono esistere”⁶⁴³.

⁶⁴² M. Gioni, *This Is My Grandmother She Makes Really Genius Cakes*, cit., p. 61.

⁶⁴³ M. Gioni, *Fantasia*, cit., p. 186.



FIGURA 59
Cindy Sherman, *Untitled #167*, 1986
C-print, autoscatto
150 x 225 cm



FIGURA 60
Cindy Sherman, *Untitled #175*, 1987
C-print, autoscatto
120,7 x 181,6 cm



FIGURA 61
Cindy Sherman, Untitled #153, 1985
C-print, autoscatto
170,8 x 125,7 cm

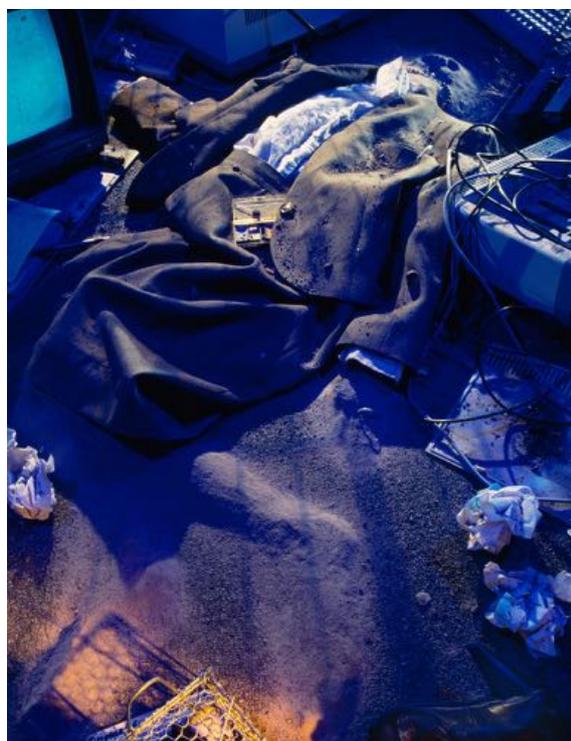


FIGURA 62
Cindy Sherman, Untitled #168, 1987
C-print
215,9 x 152,4 cm



FIGURA 63
Cindy Sherman, *Untitled #237*, 1987-1991 (dettaglio)
C-print
228,6 x 152,4 cm



FIGURA 64
Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992
C-print
125,7 x 169,5



FIGURA 65
Cindy Sherman, *Untitled #150*, 1985
C-print, autoscatto
121 x 163,8 cm



FIGURA 66
Cindy Sherman, *Untitled #188*, 1989
C-print
113 x 170,5 cm



FIGURA 67
Robert Gober, *Untitled Leg*, 1989-1990
cera d'api, cotone, legno, pelle, peli umani
29 x 20 x 51 cm



FIGURA 68
Robert Gober, *Untitled*, 1991
legno, cera d'api, peli umani, tessuto, pittura, scarpe
22,9 x 41,9 x 114,3 cm

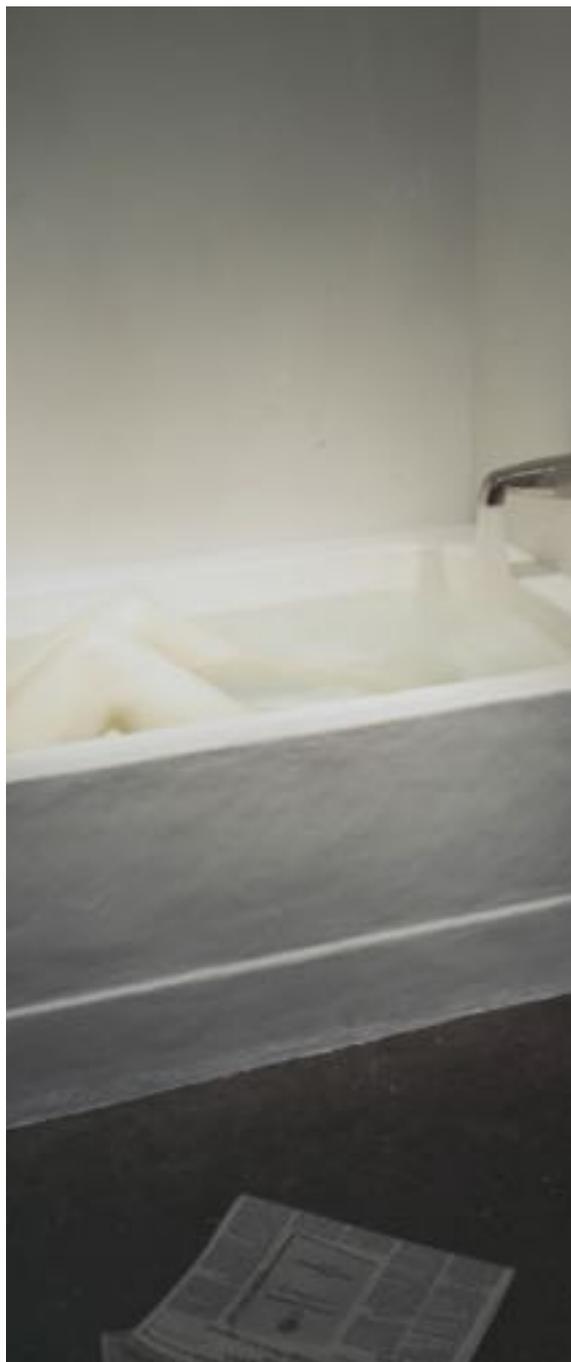


FIGURA 69
Robert Gober, *Untitled*, 2004-2005 (dettaglio)
tecnica mista
244 x 357 x 159 cm



FIGURA 70
Robert Gober, *Slides of a Changing Painting*, 1982-1983
serie di 89 immagini



FIGURA 71
Robert Gober, *Untitled*, 2003-2005 (dettaglio)
bronzo, cera d'api, peli umani, pigmento, calzino, scarpa
62 x 102 x 86 cm



FIGURA 72
Robert Gober, *Untitled*, 1992
Dia Center for the Arts, New York
(24 settembre 1992 - 20 giugno 1993)
vista dell'installazione, tecnica mista
1300 x 923 x 450 cm



FIGURA 73
Robert Gober, *Untitled (functioning sinks)*, 1992 (dettaglio)
Dia Center for the Arts, New York
(24 settembre 1992 - 20 giugno 1993)
vista dell'installazione, tecnica mista



FIGURA 74
Robert Gober, *The Ascending Sink*, 1985
Studio di Gober, Mulberry Street, New York
vista dell'installazione, tecnica mista



FIGURA 75
Robert Gober, *Untitled*, 1998-2004
peltro fuso
7 x 7 x 3 cm

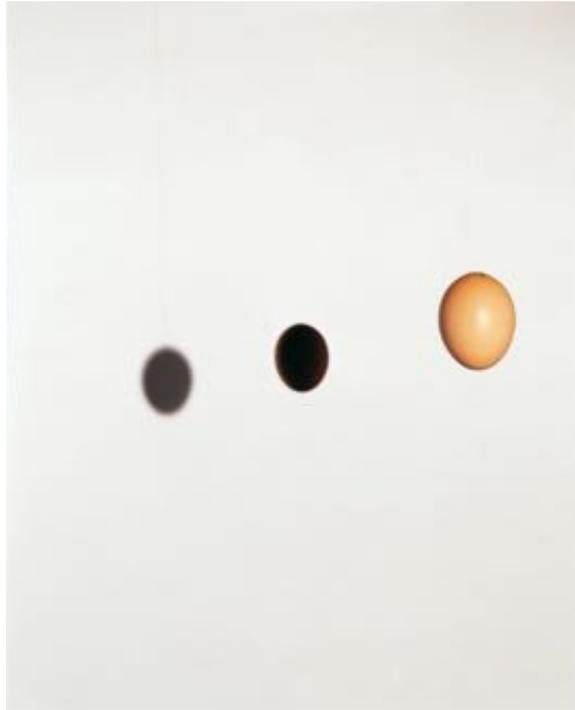


FIGURA 76

Urs Fischer, *Gänseeier Eclipse*, 2001-2002

due uova di anatra o gallina, filo di nylon, colla, riflettore
dimensioni variabili



FIGURA 77

Urs Fischer, *Mr. Watson---come here---I want to see you.*, 2005

motore elettrico, unità di controllo, cavi elettrici, fibra di
vetro, lampadina e altri materiali
dimensioni variabili

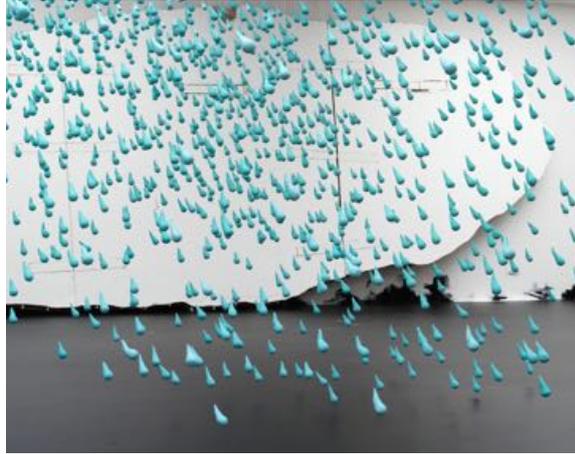


FIGURA 78
Urs Fischer, *Horses Dream of Horses*, 2004 / *Portrait of a Single Raindrop*, 2003
The Museum of Contemporary Art, Los Angeles
(21 aprile – 19 agosto 2013)
vista dell'installazione



FIGURA 79
Urs Fischer, *September Song*, 2002
polistirolo, colla, pittura, fil di ferro, vite
23 x 60 x 10 cm



FIGURA 80
Urs Fischer, *Untitled (Holes)*, 2006
poliuretano intagliato, intonaco, pittura acrilica,
viti, fil di ferro
15 x 33 x 14 cm



FIGURA 81
Urs Fischer, *Untitled (Holes)*, 2006
poliuretano intagliato, intonaco, pittura acrilica,
viti, fil di ferro
13 x 34 x 9 cm



FIGURA 82
Urs Fischer, *What if the Phone Rings*, 2003
cera, pigmento, stoppino
106 x 142 x 46 cm



FIGURA 83
Urs Fischer, *What if the Phone Rings*, 2003
cera, pigmento, stoppino
94 x 99 x 54 cm



FIGURA 84
Urs Fischer, *Untitled*, 2011 (dettaglio)
miscela di cera e paraffina, pigmento, acciaio, stoppini
136,8 x 117,7 x 191,3 cm



FIGURA 85
Urs Fischer, *Untitled*, 2011 (dettaglio)
miscela di cera e paraffina, pigmento, acciaio, stoppini
136,8 x 117,7 x 191,3 cm



FIGURA 86
Urs Fischer, *Untitled*, 2011
cera, pigmenti, stoppini, acciaio
630 x 147 x 147 cm

CONCLUSIONE

Dall'istante in cui dei corpi si trasformarono in pura materia — opere effimere — invadendo la realtà impegnati in un processo di ri-scoperta, fu esattamente allora che essi iniziarono al contempo a farsi sempre più estranei, mostrandosi come non mai prima; pur restando essenzialmente immutati nella forma, l'ostentare tutti quegli aspetti organici normalmente celati allo sguardo poiché ritenuti terrifici se direttamente associati all'umano, li portò ad abbracciare anche la sfera del mostruoso e del fantastico. Così, il processo di esplorazione procede, ma alle soglie del nuovo millennio la carne arriva a scoprirsi incline a invasioni e mutazioni, tanto nell'arte quanto nella vita di tutti i giorni.

Tali mutazioni, come si è visto, si estesero ben oltre le visioni fantascientifiche, quelle che auspicavano una totale fusione fra uomo e macchine così da abbandonare la limitante condizione umana; le contaminazioni, organiche e non, alle quali ci si riferisce sono molto più invisibili, non per questo meno pervasive. Si va incontro a una ri-conquista del Sé, passando prima di tutto per la sua distruzione e la sua reinvenzione, tanto a livello fisico quanto psichico — noi tutti siamo “esseri in continua metamorfosi”⁶⁴⁴.

Si sono volute esplorare possibilità, con i soli corpi a fare da guida. La realtà viene così ricostruita a partire da un insieme di ricerche artistiche che si susseguono senza sosta, dissolvendosi le une nelle altre e dando origine a ulteriori dimensioni a partire dal loro incontro e scontro. Aprendosi a rinnovate letture, il presente prende lentamente forma con quella serie di corpi che inseguono ossessivamente l'illusione della perfezione, vittime sacrificali del sistema dell'apparire; muta insieme a esseri provenienti da paesaggi al contempo onirici e inquietanti, anatomie immaginarie frutto delle infinite possibilità dettate dal caso, dal desiderio e dall'errore; infine, il

⁶⁴⁴ F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti*, cit., p. 161.

viaggio non può che terminare con coloro che sembrano avere rinunciato da tempo alla propria integrità, frammenti di corpi che si succedono senza sosta fino a che le forme originarie non si abbandonano completamente all'informe in un processo di distruzione positiva.

Gradualmente, il perturbante invade i corpi della contemporaneità. Nell'incessante esplorazione *su* di esso e *con* esso, che infine culminerà negli ibridismi radicali degli anni novanta, il corpo, sempre più esposto e in continuo divenire, entra in una fase di profondo rinnovamento: il confine fra fantasia e realtà si fa confuso, ciò che dovrebbe risultare a noi più familiare si scopre essere anche fonte di terrore, il rimosso prende il sopravvento arrivando ad attivare quella particolare qualità del sentire generalmente suscitata da cose, eventi o persone che, per quanto conosciute, possono emanare senza alcun preavviso un senso di disagio — non dimenticando inoltre che nel momento in cui tali fenomeni si scontrano con l'ambito artistico essi risulteranno ulteriormente amplificati, “quelli apparentemente più inquietanti, in realtà quelli più innocui”⁶⁴⁵ puntualizza Francesca Alfano Miglietti.

Alle soglie del nuovo millennio, Mike Kelley si chiede tuttavia come il perturbante, l'*Unheimliche*, possa ancora esistere, essendo la simulazione e la continua ripetizione dell'uguale ad avere preso il sopravvento, mentre la trasformazione delle tragedie in pura sequenza di immagini fa cadere qualsiasi istante nell'interminabile spettacolo del XXI secolo.

Il perturbante si prende gioco della memoria, crea illusioni, ma ora dovrebbe agire a partire da un rimosso che, di base, non c'è. Eppure, appare evidente come le opere presentate risultino costantemente avvolte da una curiosa aura di inquietudine e sospensione. Tornano in mente alcune riflessioni proposte da Karl Ove Knausgård in occasione della personale dedicata a Cindy Sherman nel 2013, *Untitled Horrors*:

⁶⁴⁵ F. Alfano Miglietti (FAM), *Identità mutanti*, cit., p. 222.

“We are in a place where boundaries are drawn, and boundaries create differences, and differences create meaning. In order to see it, the actual place where meaning is created, we must be placed outside it, we must stand before it as strangers [...]”⁶⁴⁶, ed esattamente senza alcun preavviso ci si scopre momentaneamente estranei di fronte alla moltitudine di corpi della stagione del postumano.

I corpi attingono dal reale e scelgono di accoglierlo — corpo come specchio inconsapevole del sentire di un’epoca e dei suoi individui. Rassicurati dalla loro apparente somiglianza, ne veniamo attratti. È esattamente questo l’istante in cui la banalità del quotidiano è infine in grado di manifestarsi in tutta la sua potenza: per un istante ci si vede in maniera distaccata, come dall’esterno, ma solo per scoprire che ciò che inizialmente si credeva finzione non è in fondo così distante dal reale. La somiglianza si fa improvvisamente minacciosa e, come continua Knausgård, è proprio l’assenza di ogni possibile dicotomia a risultare terribilmente inquietante⁶⁴⁷.

Crolla ogni confine che possa suddividere il quotidiano in gruppi ai quali scegliere di appartenere e si può solo essere ciò che si ha di fronte. Ci scopriamo perturbanti a noi stessi; anche se in fondo, “Nulla è reale. Sono solo immagini. Le gamme dei sentimenti e dei terrori sono solo gamme di colori”⁶⁴⁸.

⁶⁴⁶ K.O. Knausgård, *The Pig-Human*, in *Cindy Sherman—Untitled Horrors*, cat., cit., pp. 162-179, qui p. 179.

⁶⁴⁷ Cfr. *Ibidem*.

⁶⁴⁸ A. Anedda, *La vita dei dettagli*, cit., p. 2.

BIBLIOGRAFIA

A Journey Through Mud and Confusion with Small Glimpses of Air, catalogo della mostra a cura di L. Essling (Stockholm, Moderna Museet, 16 giugno - 09 settembre 2018; Trento-Rovereto, Mart - Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, 06 ottobre 2018 - 27 gennaio 2019; Frankfurt, Schirn Kunsthalle, 28 febbraio - 26 maggio 2019), Berlin, Hatje Cantz, 2018

Agamben Giorgio, *Che cos'è il contemporaneo?* (2008), Milano, nottetempo, 2019

Alfano Miglietti Francesca (FAM), *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Genova, Costa & Nolan, 1997

Alfano Miglietti Francesca (FAM), *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni*, Ginevra-Milano, Skira, 2001

Alfano Miglietti Francesca (FAM) (a cura di), *VIRUS art. Viste e Interviste dalla rivista Virus Mutations*, Ginevra-Milano, Skira, 2003

Anedda Antonella, *La vita dei dettagli. Scomporre quadri, immaginare mondi*, Roma, Donzelli, 2009

ARoS FOCUS // NEW NORDIC. Nathalie Djurberg & Hans Berg: Flickers of Day and Night, catalogo della mostra a cura di L. Pennington (Aarhus, ARoS Aarhus Kunstmuseum, 24 ottobre 2015 - 21 febbraio 2016), Aarhus, ARoS Kunstmuseum

Avgikos Jan, *Paul McCarthy's and Mike Kelley's Heidi*, in "Artforum", vol. 32, n. 1, settembre 1993; <https://www.artforum.com/print/199307/paul-mccarthy-s-and-mike-kelley-s-heidi-33867> [ultimo accesso 12 luglio 2021]

Baker Simon, Katayama Mari (a cura di), *Mari Katayama. Gift*, trad. en. di A. Stuhlmann, Tokyo, United Vagabonds, 2019

Baldacci Cristina, Vettese Angela, *Arte del corpo. Dall'autoritratto alla Body art*, Firenze-Milano, Giunti, 2012, inserto redazionale allegato a, "Art e Dossier", n. 289, giugno 2012

Barilli Roberto, *La performance oggi: tentativi di definizione e di classificazione*, in *Performance al museo. La performance oggi: settimana internazionale della performance* (1978), catalogo della mostra a cura di F. Solmi, R. Barilli, F. Alinovi et al. (Bologna, Galleria Comunale d'Arte Moderna, 1 - 6 giugno 1977), Bologna, Istituzione Bologna Musei, MAMbo - Museo d'Arte Moderna di Bologna, 2017

Bauman Zygmunt, *Il disagio della postmodernità* (2000), trad. it. di V. Verdiani, Milano, Bruno Mondadori, 2002

Beecroft Vanessa, *VB 08-36. Vanessa Beecroft Performances*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2000

Bellmer Hans, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, in "Minotaure: revue artistique et littéraire", n. 6, inverno 1935, pp. 30-31; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1525983v/f12.item> [ultimo accesso 21 dicembre 2021]

Bellmer Hans, *Anatomia dell'immagine* (1957), a cura di O. Fatica, Milano, Adelphi, 2001

Bellmer Hans, *La Poupée* (1936), in "Obliques: littérature - théâtre", 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 59-65

Bellmer Hans, *Post-scriptum à Oracles et Spectacles d'Unica Zürn*, in "Obliques: littérature - théâtre", 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 109-111

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1936), a cura di F. Vagalussa, trad. it. di E. Filippini, Torino, Einaudi, 2014

Berne Betsy, *Studio: Cindy Sherman*, 01 giugno 2003; <https://www.tate.org.uk/art/artists/cindy-sherman-1938/studio-cindy-sherman> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Bettini Maurizio, *Amori di statue*, in *Identità e alterità. Figure del corpo 1895/1995*, catalogo della mostra a cura di M. Brusatin, J. Clair (Venezia, Palazzo Grassi, 46. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 11 giugno - 15 ottobre 1995), Venezia, Marsilio, 1995, pp. 19-25

Bicker Phil, *i-D, Jill, and The Face: Fashion's Maverick Magazines*, in "Aperture", n. 216, autunno 2014, ("*Fashion*"), pp. 106-119, JSTOR; <http://www.jstor.org/stable/24475227> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Black Holly, *Mari Katayama Celebrates the Body Beautiful*, in "Elephant", 26 gennaio 2019; <https://elephant.art/mari-katayama-celebrates-the-body-beautiful/> [ultimo accesso 09 dicembre 2021]

Borderie Roger, *La Vie est un scandale pour la Raison*, in "Obliques: littérature - théâtre", 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 1-4

Bordowitz Gregg, *Against Heterosexuality*, in "Parkett", n. 27, 1994, pp. 100-104

Braidotti Rosi, *Madri, mostri e macchine*, trad. it. di A.M. Crispino, a cura di A.M. Crispino, Roma, Manifestolibri, 1996

Brun Jean, *Désir et réalité dans l'œuvre de Hans Bellmer*, in "Obliques: littérature - théâtre", 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 7-12

Buck Louisa, *Interview with Mike Kelley on accumulating the uncanny in his new Tate Liverpool show*, in “The Art Newspaper”, 01 Marzo 2004; <https://www.theartnewspaper.com/archive/accumulating-the-uncanny-interview-with-mike-kelley> [ultimo accesso 05 agosto 2021]

Burini Silvia, *Jurij Lotman e la semiotica delle arti figurative*, in J.M. Lotman, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, trad. it. di S. Burini e A. Niero, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998, pp. 131-159

Burini Silvia, *Grisha Bruskin. Lessico fondamentale*, Milano-Udine, Mimesis Edizioni, 2019

Bryson Norman, *US Navy SEALs*, trad. de. di I. Aeberli, in “Parkett”, n. 56, 1999, pp. 76-87; <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea2a402f2e22f36a3567811/1587717136613/Parkett+56+Beecroft+Vanessa.pdf> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Camblin Victoria, *Body Performance: INEZ & VINOODH in Berlin*, in “032c”, 09 dicembre 2019; <https://032c.com/inez-vinoodh-in-berlin> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Campani M. Ermelinda, *Il corpo sconvolto*, Fiesole, Cadmo, 2004

Campion Chris, *Punk prosthetics: the mesmerising art of living sculpture Mari Katayama*, in “The Guardian”, 06 marzo 2017; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/mar/06/mari-katayama-japanese-artist-disabilities-interview> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

Casciani Stefano, *Non siamo due, noi siamo uno. Magia e progetto, fama e oscurità, tecnica e fantasia, raccontate da Nathalie Djurberg e Hans Berg*, in “Domus”, 23 febbraio 2011; <https://www.domusweb.it/it/interviste/2011/02/23/non-siamo-due-noi-siamo-uno.html> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Chalupecky Jan, *Art and Sacrifice*, trad. en. di J. Mladejovsky, in “Flash Art International”, n. 80/81, febbraio-aprile 1978, pp. 33-35

Charlesworth J.J., *Sarah Lucas. From YBA to classic pervery - making the ordinary extraordinary*, in “Art Review”, n. 65, gennaio-febbraio 2013, pp. 68-73; https://www.gladstonegallery.com/sites/default/files/SL_ArtReview_Jan13_2.pdf [ultimo accesso 07 gennaio 2022]

Chin Daryl, *Models of Fashion*, in “PAJ: A Journal of Performance and Art”, vol. 20, n. 3, settembre 1998, pp. 22-25, JSTOR; <https://doi.org/10.2307/3245945> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Cindy Sherman, catalogo della mostra a cura di M. Meneguzzo (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea, 04 ottobre - 04 novembre 1990), Milano, Mazzotta, 1990

Cindy Sherman. Photographic Work, 1975-1995, catalogo della mostra a cura di Z. Felix, M. Schwander (Hamburg, Deichtorhallen, 25 maggio - 30 luglio 1995; Malmö, Konsthall, 26 agosto - 22 ottobre 1995; Lucerne, Kunstmuseum, 08 dicembre 1995 - 11 febbraio 1996), London-München, Schirmer Art Books, 1995

Cindy Sherman. Retrospective (1997), catalogo della mostra a cura di A. Cruz, E.A.T. Smith, A. Jones (Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 02 novembre 1997 - 01 febbraio 1998; Chicago, Museum of Contemporary Art, 21 febbraio - 31 maggio 1998; ...; Toronto, Art Gallery of Ontario, 01 ottobre 1999 - 02 gennaio 2000), London, Thames & Hudson, 2006

Cindy Sherman—Untitled Horrors, catalogo della mostra a cura di L. Essling (Oslo, Astrup Fearnley Museet, 04 maggio - 22 settembre 2013; Stockholm, Moderna Museet, 19 ottobre 2013 - 19 gennaio 2014; Zürich, Kunsthaus Zürich, 06 giugno - 14 settembre 2014), Ostfildern, Hatje Kantz, 2013

Clair Jean, *Hybris: La fabbrica del mostro nell'arte moderna. Omuncoli, giganti e acefali* (2012), trad. it. di R. Rizzo, Monza, Johan & Levi, 2015

Conte Pietro, *In carne e cera. Estetica e fenomenologia dell'iperrealismo*, Macerata, Quodlibet Studio, 2014

Cooke Lynne, *Charles Ray. New York and Los Angeles*, in "The Burlington Magazine", vol. 140, n. 1147, ottobre 1998, pp. 714-715, JSTOR; <http://www.jstor.org/stable/888201> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Corgnati Martina, Poli Francesco (a cura di), *Dizionario dell'arte del Novecento. Movimenti, artisti, opere, tecniche e luoghi*, Milano, Bruno Mondadori, 2001

Cotton Charlotte, *State of Fashion*, in "Aperture", n. 216, autunno 2014, ("Fashion"), pp. 44-51, JSTOR; <http://www.jstor.org/stable/24475220> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Crosby Eric, *Wild Life*, in *The Parade. Nathalie Djurberg with Music by Hans Berg*, catalogo della mostra a cura di E. Crosby, D. Otto (Minneapolis, Walker Art Center, 08 settembre - 31 dicembre 2011; New York, New Museum, 11 maggio - 08 luglio 2012; San Francisco, Yerba Buena Center for the Arts, 13 ottobre 2012 - 27 gennaio 2013), Minneapolis, Walker Art Center, 2011, pp. 161-187

De Cecco Emanuela, Romano Gianni (a cura di), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi* (2000), Milano, postmediabooks, 2002

De Waal Malefijt Annemarie, *Homo Monstrosus*, in “Scientific American”, vol. 219, n. 4, ottobre 1968, pp. 112-119, JSTOR; www.jstor.org/stable/24927541 [ultimo accesso 16 giugno 2021]

Dickerson Paul, *Charles Ray*, in “BOMB”, estate 1995, pp. 42-47; https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/1995-summer_Bomb-Paul-Dickerson_Charles-Ray.pdf [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Djurberg Nathalie, *Jag sysslar givetvis med trolleri*, trad. en./nl. di D. Abbeel, S. Pepe, in “GAGARIN”, n. 15, 2007, pp. 58-72

Dorfles Gillo, *Il feticcio quotidiano*, Milano, Feltrinelli, 1988

Earnest Jarrett, *Robert Gober*, in “The Brooklyn Rail”, dicembre 2014 - gennaio 2015; <https://brooklynrail.org/2014/12/art/robert-gober-with-jarrett-earnest> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Edemariam Aida, *The Saturday interview: Sarah Lucas*, in “The Guardian”, 27 maggio 2011; <https://www.theguardian.com/theguardian/2011/may/27/the-saturday-interview-sarah-lucas> [ultimo accesso 05 gennaio 2022]

Elderton Louisa, *The Delights of Undirected Minds. Nathalie Djurberg and Hans Berg*, in “Elephant”, n. 33, inverno 2017-2018, (*How Art Got a Sense of Humour*), pp. 164-173; https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/body/19039/Nathalie_Djurberg_Hans_Berg_Press_Pack.pdf [ultimo accesso 30 dicembre 2021]

Farquharson Alex, *The Uncanny*, in “Frieze”, n. 83, maggio 2004; <https://www.frieze.com/article/uncanny> [ultimo accesso 09 agosto 2021]

Fiedler A. Leslie, *Freaks. Miti e immagini dell'io segreto* (1978), trad. it. di E. Capriolo, Milano, Garzanti, 1981

Fisher Mark, *Realismo capitalista* (2009), trad. it. di V. Mattioli, Roma, NERO, 2018

Fitzpatrick Daphne, Smith Allison, *Robert Gober - Interview*, in “IndexArticles”, 2001; <https://indexarticles.com/arts/interview/robert-gober/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Fonio Giorgio, *Apollo e la sua ombra. Il corpo e la sua raffigurazione*, Milano, Costa & Nolan, 2007

Foster Hal, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento* (1996), trad. it. di B. Carneglia, Milano, postmediabooks, 2006

Fox Charlie, *This Young Monster*, London, Fitzcarraldo Editions, 2017

Frailey Stephen, *Genuine Imitation*, in “Art on Paper”, vol. 3, n. 3, gennaio-febbraio 1999, (*Rethinking Genres in Contemporary Photography*), pp. 35-38, JSTOR; <http://www.jstor.org/stable/24557771> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Frankel David (a cura di), *Cindy Sherman. The Complete Untitled Film Stills*, New York, The Museum of Modern Art, 2003

Freud Sigmund, *Il perturbante* (1919), trad. it. di S. Daniele, in *Opere 1917-1923. L'io e l'es e altri scritti*, a cura di C.L. Musatti, 12 voll., Torino, Bollati Boringhieri, 1977, vol. IX, pp. 77-118

Gentili Augusto, *Giorgione* (1999), Firenze-Milano, Giunti, 2017, inserto redazionale allegato a, “Art e Dossier”, n. 148, settembre 1999

Gholson Craig, *Robert Gober*, in “BOMB”, n. 29, autunno 1989; <http://bombmagazine.org/articles/robert-gober/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Gioni Massimiliano, *Fantasia*, in M. Gioni (a cura di), *A chi serve la luna? Le mostre della Fondazione Nicola Trussardi*, Ostfildern, Hatje Cantz, 2010, pp. 183-188

Gioni Massimiliano, *HIC SUNT LEONES. Notes in the Margins of Nathalie Djurberg's Empire*, in “Parkett”, n. 90, 2012, pp. 76-83; <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea7febf1abfc66c9af78683/1588068051411/Parkett+90+Djurberg+Nathalie.pdf> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Gioni Massimiliano, Kontova Helena, *Vanessa Beecroft*, trad. en. di R. McKisack, in “Flash Art International”, 29 novembre 2016; <https://flash---art.com/article/vanessa-beecroft/> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Gioni Massimiliano, Marta Karen (a cura di), *Urs Fischer. 2000 Words*, Athens, DESTE Foundation, 2013

Gioni Massimiliano, Marta Karen (a cura di), *Robert Gober. 2000 Words*, Athens, DESTE Foundation, 2016

Gober Robert, *Cumulus from America*, in “Parkett”, n. 19, 1989, pp. 169-171

Gober Robert, *Interview. Robert Gober in conversation with Vija Celmins*, in L. Relyea, R. Gober, B. Fer (a cura di), *Vija Celmins*, London, Phaidon, 2004, pp. 6-38

Goldberg RoseLee, *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979), London, Thames and Hudson, 2011

Grau Donatien, *Inez & Vinoodh: The Art of Transformation*, in “Aperture”, n. 216, autunno 2014, (“*Fashion*”), pp. 29-37, JSTOR; <http://www.jstor.org/stable/24475218> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Grayling A.C., *An uncooked perspective on the nature of sex. Sarah Lucas*, in “Tate Etc.”, n. 5, 01 settembre 2015; <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-5-autumn-2005/uncooked-perspective-on-nature-sex> [ultimo accesso 05 gennaio 2022]

Griffin Jonathan, *Rudely transgressing the boundaries between the elevated and the profane. Etc. Essay: The grotesque*, in “Tate Etc.”, n. 26, 01 ottobre 2012; <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-26-autumn-2012/rudely-transgressing-boundaries-between-elevated-and-profane> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Haidu Rachel, *Not Only The Heart Is Not A Metaphor*, “Texte zur Kunst”, n. 97, marzo 2015, pp. 216-220; <https://mmg.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/online/robert-gober/Robert-Gober-Press-Packet.pdf> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Hainley Bruce, *Reviews: Vanessa Beecroft*, in “Artforum”, vol. 39, n. 10, estate 2001, pp. 189-190; <https://www.artforum.com/print/reviews/200106/vanessa-beecroft-48549> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Han Byung-Chul, *La salvezza del bello* (2015), trad. it. di V. Tamaro, Milano, nottetempo, 2019

Helfenstein Josef, *The Power of Intimacy*, trad. en. di D. Britt, in “Parkett”, n. 27, 1994, pp. 33-37

Hofleitner Johanna, *LAX*, in “Artforum”, vol. 31, n. 10, estate 1993; <https://www.artforum.com/print/reviews/199306/lax-56037> [ultimo accesso 12 luglio 2021]

Huisman Sanneke, *The sweet and the gruesome. Interview with Nathalie Djurberg & Hans Berg*, in “Metropolis M”, 15 marzo 2011; http://www.metropolism.com/en/features/22583_the_sweet_and_the_grotesque [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Häusle Thomas, *Nathalie Djurberg & Hans Berg in a conversation with Thomas Häusle*, in “Kunstraum Dornbirn”, 2016; <https://www.kunstraumdornbirn.at/en/exhibition/nathalie-djurberg-hans-berg> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Iagnemma Karl, *Plastic People. Recent developments in humanoid robot technology*, in “Frieze”, n. 126, ottobre 2009; <https://www.frieze.com/article/plastic-people-0> [ultimo accesso 04 agosto 2021]

Inez & Vinoodh, *The Icons. Notes and selection by Inez & Vinoodh*, in “Aperture”, n. 216, autunno 2014, (“Fashion”), pp. 90-105, JSTOR; <http://www.jstor.org/stable/24475226> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Inez van Lamsweerde & Vinoodh Matadin. Photographs, catalogo della mostra a cura di F. Bonami (Firenze, Stazione Leopolda, 21 giugno - 21 luglio 2001), Firenze, Pitti Immagine, e München, Schirmer/Mosel, 2001

Into the Trees. Sonsbeek 93, in “Freeze”, n. 12, 05 settembre 1993, <https://www.frieze.com/article/trees> [ultimo accesso 04 agosto 2021]

Israel Alex, *Charles Ray*, in “Purple Fashion magazine”, vol. 3, n. 15, primavera-estate 2011, pp. 168-175; https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/Charles_Ray_by_Israel.pdf [ultimo accesso 17 novembre 2021].

Janus Elisabeth, *Post Human. FAE Musée d'Art Contemporain*, in “Artforum”, vol. 31, n. 3, novembre 1992; <https://www.artforum.com/print/reviews/199209/post-human-57436> [ultimo accesso 07 marzo 2021]

Janus Elisabeth, *Openings: Vanessa Beecroft*, in “Artforum”, vol. 33, n. 9, maggio 1995; <https://www.artforum.com/print/199505/openings-vanessa-beecroft-33180> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Jauregui Gabriela, *Sarah Lucas*, in “Frieze”, n. 149, settembre 2012; <https://www.frieze.com/article/sarah-lucas-3> [ultimo accesso 07 gennaio 2022]

Jelenski Constantin, (*à propos de la Poupée*), in “Obliques: littérature - théâtre”, 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), p. 92

Jentsch Ernst, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in “Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift”, n. 22-23, 1906; <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/19552> [ultimo accesso 05 aprile 2021]

Johnstone Nick, *Dare to bare*, in “The Guardian”, 13 marzo 2005; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2005/mar/13/art> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Jones Amelia, Warr Tracey (a cura di), *The Artist's Body* (2000), London, Phaidon, 2002

Judah Hettie, *Once upon a bondage crocodile*, in “The Guardian”, 29 marzo 2017; https://lisson-art.s3.amazonaws.com/uploads/attachment/file/body/19039/Nathalie_Djurberg__Hans_Berg_Press_Pack.pdf [ultimo accesso 30 dicembre 2021]

Kelley Mike, Sconce Jeffrey, *I've got this strange feeling... The Uncanny*, in “Tate Etc.”, n. 1, estate 2004; <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-1-summer-2004/ive-got-strange-feeling> [ultimo accesso 05 agosto 2021]

Koester Teresa, *Music Goes Directly into Your Mind with No Filter*, in “Schirn Mag”, 22 maggio 2019; https://www.schirn.de/en/magazine/interviews/2019_interview/interview_hans_berg_sound_artist_producer_djurberg_berg/ [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Krauss Rosalind, *Cindy Sherman: senza titolo*, in *Celibi* (1999), trad. it. di E. Volpato, Torino, Codice, 2004, pp. 105-168

Kurjaković Daniel, *Turn Up the Volume—A Conversation with Urs Fischer*, in *Album—On and Around Urs Fischer; Yves Netzhammer; Ugo Rondinone, and Christine Streuli, Participating at the 52nd Venice Biennale 2007*, catalogo della mostra a cura di D. Kurjaković (Venezia, Padiglione della Svizzera, 52. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 10 giugno - 21 novembre 2007), Berne, Swiss Federal Office of Culture, e Zürich, JRP|Ringier, 2007, pp. 45-71

Lacarbonara Roberto, *Lettera agli artisti*, in *Nathalie Djurberg & Hans Berg. Premio Pino Pascali 2012: 15. edizione*, catalogo della mostra a cura di R. Branà, R. Lacarbonara, M. Spinelli (Polignano a Mare (BA), Fondazione Museo Pino Pascali - Museo di Arte Contemporanea, 07 dicembre 2012 - 27 gennaio 2013), Polignano a Mare (BA), Fondazione Museo Pino Pascali - Museo di Arte Contemporanea, 2012

Larsson Åsa Bharathi, *To Entertain, to Enlighten, and to Instruct. Colonial Visual Cultures in late 19th century Sweden*, in *Swedish Art History. A Selection of Introductory Texts*, a cura di L. Qvarnström, vol. 18, Lund, Lund Studies in Art and Cultural Sciences, pp. 207-227

Lippard R. Lucy, Chandler John, *The Dematerialization of Art*, in “Art International”, vol. 12, n. 2, febbraio 1968, pp. 31-36, ora in A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body*, cit., pp. 203-205

Lippard R. Lucy (a cura di), *Six Years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972: a cross-reference book of information on some esthetic boundaries*, New York, Praeger, 1973

Lesser Casey, *Journey to Mexico with Sarah Lucas, Through the Eyes of Collaborator and Partner Julian Simmons*, in “Artsy”, 24 febbraio 2015; <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-a-journey-to-mexico-with-sarah-lucas-through> [ultimo accesso 07 gennaio 2022]

Lotman M. Jurij, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Roma-Bari, Laterza, 1980

Lotman M. Jurij, *Il girotondo delle Muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*, a cura di S. Burini, trad. it. di S. Burini, A. Niero, Bergamo, Moretti & Vitali, 1998

Lotman M. Jurij, *La caccia alle streghe. Semiotica della paura*, a cura di S. Burini, in “E/C”, 10 luglio 2008; <http://www.ec-aiss.it/archivio/tematico/conflitti/conflitti.php> [ultimo accesso 02 marzo 2021]

Mack Joshua, *Robert Gober. The Heart Is Not a Metaphor*, in “ArtReview”, 19 maggio 2015; <https://artreview.com/march-2015-review-robert-gober/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Macrì Teresa, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*, Genova, Costa & Nolan, 1997

Marchesini Roberto, *Post-Human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002

Marchesini Roberto, *Estetica postumanista*, Milano, Meltemi, 2019

Marchesini Roberto, Andersen Karin, *Estetica dell'infezione: dal cyborg al teriomorfo*, in “Venezia Arti”, vol. 29, dicembre 2020, pp. 151-168; <https://edizionicafoscari.unive.it/media/pdf/article/veneziana-arti/2020/1/art-10.14277-VA-2385-2720-2020-01-009.pdf> [ultimo accesso 12 marzo 2021]

McEvelley Tom, *Art in the Dark*, in “Artforum”, vol. 21, n. 10, estate 1983; <https://www.artforum.com/print/198306/art-in-the-dark-35485> [ultimo accesso 22 febbraio 2021]

Mocellin Manuela (a cura di), *Eventi 2012. Mostre, workshop, convegni, conferenze*, in *Annuario Accademia di Belle Arti di Venezia. 2012*, a cura di A.G. Cassani, Padova, Il Poligrafo, 2013, (*Che cos'è la scenografia? Lo spazio dello sguardo dal teatro alla città*), pp. 569-645

Mori Masahiro, *The Uncanny Valley* (1970), trad. en. di K.F. MacDorman, N. Kageki, in “IEEE Robotics & Automation Magazine”, giugno 2012, pp. 98-100; <https://ieeexplore.ieee.org/stamp/stamp.jsp?tp=&arnumber=6213238> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

Morton Tom, *The Shape of Things*, in “Frieze”, n. 111, novembre-dicembre 2007, pp. 120-127; https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/_2007-11_Frieze_Tom-Morton_lowres.pdf [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Mu Chiara, Martore Paolo (a cura di), *Performance art. Traiettorie ed esperienze internazionali*, Roma, Lit, 2018

Nancy Jean-Luc, *L'intruso* (2000), a cura di V. Piazza, Napoli, Cronopio, 2006

NAOSHIMA NOTE, trad. en. di S. Yamakawa, C.M. Elder, K.S. Kumano, n. 24, maggio 2017, (*Miyamura Gallery 6. Artist at Gallery 6 2016*); <https://benesse-artsite.jp/en/about/ebook/201705/index.html> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

Nathalie Djurberg. Turn into Me, catalogo della mostra a cura di G. Celant (Milano, Fondazione Prada, 19 aprile - 01 giugno 2008), Milano, Progetto Prada Arte, 2008

Nittve Lars, *Sunshine & Noir*, trad. en. di K. Board, in *Sunshine & Noir. Art in L.A. 1960-1997*, catalogo della mostra a cura di L. Nittve, H. Crenzien (Humblebaek, Louisiana Museum of Modern Art, estate 1997; Wolfsburg, Kunstmuseum Wolfsburg, autunno 1997; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, primavera 1998; Los Angeles, UCLA, Armand Hammer Museum of Art and Cultural Center, autunno 1998), Humlebaeck, Louisiana Museum of Modern Art, 1997

Nesmer Cindy, *Subject-Object: Body Art*, in "Arts", vol. 46, n. 1, settembre-ottobre 1971, pp. 38-42, ora in A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body* (2000), London, Phaidon, 2002, pp. 233-235

Noel Bernard, *La langue du corps*, in "Obliques: littérature - théâtre", 1975, (*Numéro Spécial: Bellmer*), pp. 31-38

Norden Linda, *Robert Gober: Schaulager, Basil*, in "Artforum", vol. 46, n. 4, dicembre 2007, pp. 344-347; <https://www.artforum.com/print/200710/linda-norden-42241> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Ogura Junko, Lo Andrea, *Sewn limbs and surreal backdrops in the art of Mari Katayama*, in "CNN Style", 03 marzo 2020; <https://edition.cnn.com/style/article/mari-katayama-self-portrait/index.html> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

O'Hagan Sean, *Cindy Sherman: 'I enjoy doing the really difficult things that people can't buy'*, in "The Guardian", 08 giugno 2019; <https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/jun/08/cindy-sherman-interview-exhibition-national-portrait-gallery> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Olsina Coline, *Paris Photo 2019: Mari Katayama in all her glory*, in "Blind Magazine", 10 novembre 2019; <https://www.blind-magazine.com/en/news/2305-paris-photo-2019-mari-katayama-in-all-her-glory-en> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

O'Reilly Sally, *Il corpo nell'arte contemporanea* (2009), trad. it. di E. Sala, Torino, Einaudi, 2011

Ovidio, *Libro decimo*, in *Metamorfosi* (1979), a cura di P. Bernardini Marzolla, Torino, Einaudi, 2015, pp. 385-423

Paparoni Demetrio, *Inez van Lamsweerde*, in *Il corpo parlante dell'arte. La nuova scena internazionale: linguaggi, esperienze, artisti*, Roma, Castelvechi, 1997, pp. 168-174

Pluchart François, *Notes sur l'art corporel* (1973), in "ArTitudes International", n. 12/14, 1974, pp. 46-66

Pluchart François, *L'art corporel*, Paris, Éditions Rodolphe Stadler, 1975

Pluchart François, *Risk as the Practice of Thought*, in “Flash Art International”, n. 80/81, febbraio-aprile 1978, pp. 39-40, ora in A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body* (2000), London, Phaidon, 2002, pp. 219-221

Poli Francesco (a cura di), *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi* (2003), Milano, Electa, 2016

Politi Giancarlo, Kontova Helena, *L'arte può ancora cambiare il mondo? Una conversazione con Jeffrey Deitch su 'Post Human'*, in “Flash Art”, n. 170, ottobre-novembre 1992; <https://flash---art.it/article/jeffrey-deitch/> [ultimo accesso 12 marzo 2021]

Post Human, catalogo della mostra a cura di J. Deitch (Pully/Lausanne, FAE Musée d'Art Contemporain, 14 giugno - 13 settembre 1992; Rivoli-Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 01 ottobre - 22 novembre 1992; Athens, Deste Foundation for Contemporary Art, 03 dicembre 1992 - 14 febbraio 1993; Hamburg, Deichtorhallen Hamburg, 12 marzo - 09 maggio 1993), Amsterdam, Idea Books, 1992

Půtová Barbora, *Freak Shows. Otherness of the Human Body as a Form of Public Presentation*, in “Anthropologie”, vol. 56, n. 2, 2018, (*Special Issue: Papers dedicated to the memory of Eugen Strouhal Part 1*), pp. 91-102, JSTOR; www.jstor.org/stable/26476304 [ultimo accesso 30 marzo 2021]

Ray Charles, Gioni Massimiliano, *Charles Ray. A Geological Take on Time*, trad. fr. di L. Perez, in “Artpress”, n. 458, settembre 2018, pp. 33-41; <https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/rXaYM70sSFuxMt0vkGL0Bw.pdf> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Reines Ariana, *Whose Name Was Writ in Water*, in “Art in America”, 27 febbraio 2015, pp. 97-107; <https://www.artnews.com/art-in-america/features/whose-name-was-writ-in-water-63064/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Richardson Brenda, *Once Upon a Time*, in *A Robert Gober Lexicon. Volume I*, catalogo della mostra (New York, Matthew Marks Gallery, 05 marzo - 23 aprile 2005), Göttingen, Steidl, 2005, pp. 9-13

Robert Gober, catalogo della mostra a cura di K. Marta (New York, Dia Center for the Arts - Dia Chelsea, 24 settembre 1992 - 20 giugno 1993), New York, Dia Art Foundation, 1993

Robert Gober. The United States Pavilion: 49th Venice Biennale, catalogo della mostra a cura di J. Rondeau, O.M. Viso (Venezia, Padiglione degli Stati Uniti d'America, 49. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia, 10 giugno - 04 novembre 2001), The Art Institute of Chicago, Smithsonian Institute, 2001

Rosenblum Robert, *Popisms. Post Human*, in “Artforum”, ottobre 2004; <https://www.artforum.com/print/200408/post-human-7615> [ultimo accesso 07 marzo 2021]

Ruf Beatrix, ‘*wanted to turn the music on but it was already playing*’, trad. en. di C. Schelbert, in “Parkett”, n. 72, 2004, pp. 76-81; <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea2bccc6542966aa176a1d1/1587723479816/Parkett+72+Fischer+Urs.pdf> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Saltz Jerry, *She Gives as Good as She Gets*, in “Parkett”, n. 45, 1995, pp. 76-81; <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea059642a0c5e24236dcb45/1587566958170/Parkett+45+Lucas+Sarah.pdf> [ultimo accesso 08 gennaio 2022]

Sanders Mark, Poynter Phil, Derrick Robin (a cura di), *The Impossible Image. Fashion Photography in the Digital Age*, London, Phaidon Press Limited, 2000

Schimmel Paul, *Beside One's Self*, in *Charles Ray*, catalogo della mostra a cura di P. Schimmel, L. Phillips (Los Angeles, MOCA - The Museum of Contemporary Art, 15 novembre - 14 marzo 1998; Chicago, MCA - Museum of Contemporary Art, 19 giugno - 12 settembre 1999) Zürich, Scalo, 1998, pp. 59-90

Schjeldahl Peter, *Ray's Tack*, in “Parkett”, n. 37, 1993, pp. 16-21; <https://static1.squarespace.com/static/5e614fa6565bfc04478be7be/t/5ea044cfdaa0f10e57aba123/1587561686508/Parkett+37+Ray+Charles.pdf> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Searle Adrian, *Inside the Mind of an Insane Collector*, in ‘The Guardian’, 24 febbraio 2004; <https://www.theguardian.com/culture/2004/feb/24/1> [ultimo accesso 04 agosto 2021]

Sharp Willoughby, *Body Works: A Pre-Critical, Non-definitive Survey of Very Recent Works Using the Human Body or Parts Thereof*, in “Avalanche”, n. 1, autunno 1970, pp. 14-17, ora in A. Jones, T. Warr (a cura di), *The Artist's Body*, (2000), London, Phaidon, 2002, pp. 231-233

Sherman Cindy, Frascella Larry, *Cindy Sherman's Tales of Terror*, in “Aperture”, n. 103, estate 1986, (*Fiction and Metaphor*), pp. 48-53; <https://www.jstor.org/stable/24471935> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Sherman Cindy, Goldsmith David, *Cindy Sherman*, in “Aperture”, n. 133, autunno 1993, (*On Location*), pp. 34-43; <https://www.jstor.org/stable/24471695> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Silent Partners. Artist and Mannequin from Function to Fetish, catalogo della mostra a cura di J. Munro (Cambridge, The Fitzwilliam Museum, 14 ottobre 2014 - 25

gennaio 2015; Paris, Musée Bourdelle, 31 marzo - 12 luglio 2015), New Haven-London, Yale University Press, 2014

Simmons William J., *Cindy Sherman: Goodbye, Little Yellow Bird; or, a Cage of Gold*, in "Flash Art", n. 351, vol. 53, inverno 2020-2021, pp. 64-80

Smith Roberta, *Sarah Lucas, Unmasked: From Perverse to Profound*, in "The New York Times", 05 settembre 2018; <https://www.nytimes.com/2018/09/05/arts/design/sarah-lucas-new-museum.html> [ultimo accesso 05 gennaio 2022]

Smith Valerie, *Something I've Wanted to Do But Nobody Would Let Me: Mike Kelley's 'The Uncanny'*, in "Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry", n. 34, autunno-inverno 2013, pp. 16-27, JSTOR; www.jstor.org/stable/10.1086/674184 [ultimo accesso 04 agosto 2021]

Solari Mattia, *Nathalie Djurberg & Hans Berg Mart / Rovereto*, in "Flash Art", 16 gennaio 2019; <https://flash---art.it/2019/01/nathalie-djuberg-hans-berg-mart-rovereto/> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Sontag Susan, *Happenings: An Art of Radical Juxtaposition* (1962), in "TEXT Revue", n. 7, 2009, (*Pathos der Moderne*), p. 67-73; <http://www.text-revue.net/revue/heft-7/happenings-an-art-of-radical-juxtaposition/text> [ultimo accesso 24 maggio 2021]

Spector Nancy, *Robert Gober: Homeward-Bound*, in "Parkett", n. 27, 1994, pp. 80-84

Stein Sadie, *My Fair Lady*, in "The Paris Review", 17 febbraio 2015; <https://www.theparisreview.org/blog/2015/02/17/my-fair-lady/> [ultimo accesso 12 agosto 2021]

Steinmetz Julia, Cassils Heather, Leary Clover, *Behind Enemy Lines: Toxic Titties Infiltrate Vanessa Beecroft*, in "Signs: Journal of Women in Culture and Society", vol. 31, n. 3, primavera 2006, (*New Feminist Theories of Visual Culture*), pp. 753-783; <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdf/10.1086/499083> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Sterling Ruby, *Sarah Lucas's Pauline Bunny. Tate Etc. at Tate Britain / Artists' Perspectives*, in "Tate Etc.", n. 29, 23 novembre 2013; <https://www.tate.org.uk/tate-etc/issue-29-autumn-2013/sarah-lucass-pauline-bunny> [ultimo accesso 05 gennaio 2022]

Subotnick Ali, *Nathalie Djurberg*, in "Flash Art International", 21 dicembre 2016, <https://flash---art.com/article/nathalie-djurberg/> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Sussler Betsy, *Cindy Sherman*, in "BOMB", n. 12, 01 aprile 1985; <http://bombmagazine.org/articles/cindy-sherman/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Szeemann Harald, *The Fount of Youth. Goyer la Bourgeoisie!*, trad. en. di C. Schelbert, in "Parkett", n. 27, 1994, pp. 74-76

Tan Ken, *The Bewildering Lexicon of Robert Goyer*, in "Hyperallergic", 17 aprile 2018; https://mmg.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/online/robert-goyer-tick-tock-02-2018/2018-04-17_Hyperallergic.pdf [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Terrosi Roberto, *La filosofia del postumano*, Genova, Costa & Nolan, 1997

The Setouchi Triennale 2016 and People's Involvements, trad. en. di S. Yamakawa, C.M. Elder, in "NAOSHIMA NOTE", n. 22, ottobre 2016, (*The Setouchi Triennale 2016 and People's Involvements*), p. 2; <https://benesse-artsite.jp/en/about/ebook/201610/index.html> [ultimo accesso 13 dicembre 2021]

The Uncanny, catalogo della mostra a cura di M. Kelley (Liverpool, Tate, 20 febbraio - 03 maggio 2004; Wien, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, 15 luglio - 31 ottobre 2004), Köln, Verl. der Buchhandlung Walther König, 2004

Tomkins Calvin, *Meaning Machines. The sculptures of Charles Ray*, in "The New Yorker", 11 maggio 2015, pp. 54-63; https://charlesraysculpture-media-w2.s3-us-west-2.amazonaws.com/files/2015-05-11_TheNewYorker_MeaningMachines_LR.pdf [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Urs Fischer. Kir Royal, catalogo della mostra a cura di M. Varadinis (Zürich, Kunsthaus Zürich, 09 luglio - 26 settembre 2004), Zürich, Kunsthaus Zürich e JRP|Ringier, 2004

Urs Fischer. Shovel In a Hole, catalogo della mostra *Urs Fischer: Marguerite de Ponty* a cura di M. Gioni (New York, New Museum, 28 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010), Zürich, JRP|Ringier, 2009

Urs Fischer. Madame Fisscher, catalogo della mostra a cura di C. Bourgeois (Venezia, Palazzo Grassi, 15 aprile - 15 luglio 2012), Kiito-San, 2012

Van Lamsweerde Inez, Matadin Vinoodh, *Pretty Much Everything. Vol. 1 / Vol. 2*, Köln, Taschen, 2011

Van Lamsweerde Inez, Matadin Vinoodh, *A Reader for Pretty Much Everything*, trad. fr. di J. Bossier, trad. de. di M. Müller, Köln, Taschen, 2011

Vanessa Beecroft. Disegni e Pitture 1993-2007, catalogo della mostra a cura di G. Di Pietrantonio (Bergamo, GAMeC - Galleria D'Arte Moderna e Contemporanea, 09 maggio - 29 luglio 2007), Milano, Electa, 2007

Vanessa Beecroft Performances 1993-2003, catalogo della mostra a cura di M. Beccaria (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli, Museo d'Arte Contemporanea, 08

ottobre 2003 - 25 gennaio 2004; Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld, 09 maggio 2004 - 29 agosto 2004), Milano, Skira, 2003

Vergine Lea, *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano, Skira, 1996

Vergine Lea, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio* (1974), Ginevra-Milano, Skira, 2000

Vergine Lea, *Ininterrotti transiti. Arte di fine secolo*, Milano, Rizzoli, 2001

Vergine Lea, *Parole sull'arte. 1965-2007*, a cura di A. Pino, Milano, Il Saggiatore, 2008

Wakefield Neville, *Vanessa Beecroft*, in "Flash Art International", 21 dicembre 2016; <https://flash---art.com/article/vanessa-beecroft-2/> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Westcott James, *VB54 Black Tie vs. Black Face*, in "TDR", vol. 49, n. 1, 2005, (*Franklin Furnace*), pp. 114-18, JSTOR; <http://www.jstor.org/stable/4488626> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Wilson Sue, *Tristan Tzara, Cabaret Voltaire and Dada: A Theatrical Avant-Garde, 1916-1924*, in "The Yearbook of English Studies", vol. 50, 2020, (*Back to the Twenties: Modernism Then and Now*), pp. 44-60, JSTOR; www.jstor.org/stable/10.5699/yearenglstud.50.2020.0044 [ultimo accesso 14 febbraio 2021]

Wittkower Rudolf, *Marvels of the East. A Study in the History of Monsters*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. 5, 1942, pp. 159-197, JSTOR; www.jstor.org/stable/750452 [ultimo accesso 18 giugno 2021]

Zahm Olivier, *Vanessa Beecroft. In the skin of the artist*, in "Purple Fashion magazine", vol. 3, n. 27, primavera-estate 2017; <https://purple.fr/magazine/ss-2017-issue-27/vanessa-beecroft-2/> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Zambon Francesco, *Fantastico e allegoria nei bestiari del Medioevo*, in *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*, catalogo della mostra a cura di L. Vergine, G. Verzotti (Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 11 dicembre 2004 - 08 maggio 2005), Ginevra-Milano, Skira, 2004, pp. 37-41

SITOGRAFIA

AES+F, Projects, *Inverso Mundus*: https://aesf.art/projects/inverso_mundus [ultimo accesso 01 marzo 2021]

Akio Nagasawa Gallery - Ginza, Current Exhibition, *leave-taking* - Mari Katayama: <https://www.akionagasawa.com/en/exhibition/mari-katayama-leave-taking/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

Astrup Fearnley Museet, Cindy Sherman - *Untitled Horrors*: <https://www.afmuseet.no/en/exhibition/cindy-sherman-untitled-horrors/> [ultimo accesso 13 gennaio 2022]

Atelier Shell Kashime, Mari Katayama: <http://shell-kashime.com> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

Brooklyn Rail, Robert Gober - *In the Dancehall of the Dead*, Dave Hickey: <https://brooklynrail.org/content/pdf/DiaDaveHickey.pdf> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org> [ultimo accesso 06 dicembre 2022]

Castello di Rivoli, Vanessa Beecroft: <https://www.castellodirivoli.org/artista/vanessa-beecroft/> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

CHAOS, Urs Fischer: <https://chaosoahchaos.com> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Charles Ray: <https://www.charlesraysculpture.com> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Charles Ray, About, Texts: <https://www.charlesraysculpture.com/texts/> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

DESTE Foundation, Past Exhibitions, *Post Human*: <https://deste.gr/exhibition/post-human/> [ultimo accesso 07 marzo 2021]

Duden, Wörterbuch: <https://www.duden.de/rechtschreibung> [ultimo accesso 07 aprile 2021]

Fortunati Leopoldina, *Mostro*, Universo del corpo (2000): [https://www.treccani.it/enciclopedia/mostro_\(Universo-del-Corpo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/mostro_(Universo-del-Corpo)/) [ultimo accesso 26 marzo 2021]

Gió Marconi, Artists, Nathalie Djurberg & Hans Berg: <https://www.giomarconi.com/en/artist/nathalie-djurberg-and-hans-berg> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Gladstone Gallery, Artists, Sarah Lucas: <https://www.gladstonegallery.com/artist/sarah-lucas/works> [ultimo accesso 08 gennaio 2022]

Inez & Vinoodh: <https://www.inezandvinoodh.com> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Inez & Vinoodh, Press, Fantastic Man: <https://www.inezandvinoodh.com/texts/press/fantastic-man/> [ultimo accesso 10 febbraio 2022]

Inez & Vinoodh, Press, Gentlewoman: <https://www.inezandvinoodh.com/texts/press/gentlewoman/> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Instagram, @cindysherman: <https://www.instagram.com/cindysherman/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Instagram, @chaosursfischer: <https://www.instagram.com/chaosursfischer/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Instagram, @hans_berg: https://www.instagram.com/hans_berg/ [ultimo accesso 30 dicembre 2021]

Instagram, @inezandvinoodh: <https://www.instagram.com/inezandvinoodh/> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Instagram, @katayamari: <https://www.instagram.com/katayamari/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

JSTOR: <https://www.jstor.org> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Kiito-san: <http://www.kiito-san.com> [recentemente riattivato, ultimo accesso 19 febbraio 2022]

Lisson Gallery, Artists, Nathalie Djurberg & Hans Berg: <https://www.lissongallery.com/artists/nathalie-djurberg-hans-berg> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Matthew Marks Gallery, Artists, Robert Gober: <https://matthewmarks.com/artists/robert-gober> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Matthew Marks Gallery, Exhibitions, *ROBERT GOBER*: <https://matthewmarks.com/exhibitions/robert-gober-03-2005> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Matthew Marks Gallery, Exhibitions, *ROBERT GOBER. Sculpture, Photographs, and Works on Paper*, Online Exhibition: <https://matthewmarks.com/online/gober-1976-2019> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Metro Pictures, Artists, Cindy Sherman: <https://www.metropictures.com/artists/cindy-sherman> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Metro Pictures, Cindy Sherman, Museum Exhibitions, *Untitled Horrors*: <https://www.metropictures.com/museum-exhibitions/untitled-horrors?view=slider> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Miyako Yoshinaga Gallery, TELLING EVENING, *ALONE WITH MATERIALS. Vol. 06 MARI KATAYAMA at her studio in Gunma, Japan*, July 10, 2020: <http://projects.miyakoyoshinaga.com/telling-evening/alone-with-materials-mari-katayama> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

Merriam-Webster, Dictionary: <https://www.merriam-webster.com/dictionary> [ultimo accesso 02 agosto 2021]

Moderna Museet, Exhibitions, *Cindy Sherman. Untitled Horrors*: <https://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/cindy-sherman/> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

MoMA, About us, MoMA PS1: <https://assets.moma.org/about/momaps1-mission> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

MoMA, MoMA PS1: <https://www.moma.org/ps1> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

Museo di Antropologia Criminale Cesare Lombroso, Università di Torino: <https://www.museolombroso.unito.it> [ultimo accesso 30 marzo 2021]

ORLAN, *Carnal Art / L'Art Charnel*: <http://www.orlan.eu/bibliography/carnal-art/> [ultimo accesso 06 marzo 2021]

Pinault Collection, Bourse de Commerce, *Timelapse de la fonte de l'œuvre d'Urs Fischer*, 16 décembre 2021: <https://www.pinaultcollection.com/fr/boursedecommerce/timelapse-de-la-fonte-de-loeuvre-durs-fischer> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

PONS, Dizionario online: <https://it.pons.com/traduzione/tedesco-italiano> [ultimo accesso 07 aprile 2021]

Sadie Coles HQ, Artists, Sarah Lucas: <https://www.sadiecoles.com/artists/27-sarah-lucas/> [ultimo accesso 08 gennaio 2022]

Sadie Coles HQ, Artists, Sarah Lucas, SCHQ Exhibitions: <https://www.sadiecoles.com/artists/27-sarah-lucas/exhibitions/2022/> [ultimo accesso 19 febbraio 2022]

SAGE Paris, PARIS PHOTO 2019: <http://www.sageparis.com/artfairs/paris-photo-2019/installation-views?view=slider> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

Setouchi Triennale 2022: <https://setouchi-artfest.jp/en/> [ultimo accesso 13 dicembre 2021]

Setouchi Triennale 2022, Past Setouchi Triennales, *Women Breathe Life into Bunraku Puppets*, 26 ottobre 2018: <https://setouchi-artfest.jp/en/blog/detail140.html> [ultimo accesso 13 dicembre 2021]

Sonsbeek 20-24, Previous Editions, Sonsbeek 1993: <https://www.sonsbeek20-24.org/en/previous-editions/sonsbeek-1993> [ultimo accesso 21 aprile 2021]

Spotify, Hans Berg: <https://open.spotify.com/artist/3HtBPJEDYVtAbTGSpaJ3Hk?si=DZ5gTh34R-CjYLHDqHpzKg> [ultimo accesso 30 dicembre 2021]

Stelarc, Miss M, *An Interview with Stelarc*, 1995: <http://www.t0.or.at/stelarc/interview01.htm> [ultimo accesso 06 marzo 2021]

Stelarc, *Earlier Statements*: <http://stelarc.org/?catID=20317> [ultimo accesso 26 febbraio 2021]

Stelarc, *Stomach Sculpture*: <http://stelarc.org/?catID=20349> [ultimo accesso 06 marzo 2021]

Tanya Bonakdar Gallery, Artists, Nathalie Djurberg & Hans Berg: <https://www.tanyabonakdargallery.com/artists/35-nathalie-djurberg-%26-hans-berg/> [ultimo accesso 04 gennaio 2022]

Tate, Art & artists, Art Terms: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms> [ultimo accesso 03 febbraio 2022]

Tate, Art & Artists, Sarah Lucas, *NUD CYCLADIC 3*: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-nud-cycladic-3-t13451> [ultimo accesso 07 gennaio 2022]

Tate, Art & Artists, Sarah Lucas, *Pauline Bunny*: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lucas-pauline-bunny-t07437> [ultimo accesso 06 gennaio 2022]

TEDx Talks, *My way of conveying feelings beyond words | Mari KATAYAMA | TEDxKobe*, 10 luglio 2015: <https://www.youtube.com/watch?v=sESC5HKI4w4> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

Treccani: <https://www.treccani.it> [ultimo accesso 04 giugno 2021]

Tumblr, Inez & Vinoodh: <https://inezandvinoodh.tumblr.com> [ultimo accesso 17 novembre 2021]

UnDo.Net, Magazines, Virus (1994-1998), Numero 6 ottobre 95, *Conversazione tra FAM e ORLAN*: <http://1995-2015.undo.net/it/magazines/933692063> [ultimo accesso 09 febbraio 2022]

Urs Fischer: <https://ursfischer.com/images> [ultimo accesso 05 febbraio 2022]

Vanessa Beecroft: <https://vanessabeecroft.com> [recentemente riattivato, ultimo accesso 11 febbraio 2022]

White Rainbow, Projects, Mari Katayama - *Broken Heart*: <https://www.white-rainbow.art/exhibitions/mari-katayama/> [ultimo accesso 19 dicembre 2021]

FILMOGRAFIA

Metropolis (F. Lang, 1927)

Blade Runner (R. Scott, 1982)

Crash (D. Cronenberg, 1996)

Det här är himlen (A. Guillou, 2020)

OPERE VIDEO

Jag sysslar givetvis med trolleri (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2007)

It's the Mother (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2008)

One Need Not Be a House, The Brain Has Corridors (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2018)

Damaged Goods (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2019)

How to Slay a Demon (Nathalie Djurberg & Hans Berg, 2019)

INDICE DELLE IMMAGINI

Vanessa Beecroft

FIGURA 1

Vanessa Beecroft, *VB35 - Show*,
28 aprile 1998
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York
Vista della performance, fotografia
Foto di: Mario Sorrenti
Fonte: vanessabeecroft.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 1.1

Vanessa Beecroft, *VB35 - Show*,
28 aprile 1998
Solomon R. Guggenheim Museum,
New York
Vista della performance, istantanea
Foto di: Annika Larsson
Fonte: phillips.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 2

Vanessa Beecroft, *VB40*, 04 agosto 1999
Vanessa Beecroft. A. John Kaldor
Art Project, Museum of Contemporary
Art, Sydney
Vista della performance, polaroid
Foto di: Vanessa Beecroft
Fonte: vanessabeecroft.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 2.1

Vanessa Beecroft, *VB40*, 04 agosto 1999
Vanessa Beecroft. A. John Kaldor
Art Project,
Museum of Contemporary
Art, Sydney
Vista della performance, polaroid
Foto di: Vanessa Beecroft
Fonte: vanessabeecroft.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 3

Vanessa Beecroft, *VB45*, 16 febbraio 2001
VB45. Vanessa Beecroft,
Kunsthalle Wien, Vienna
Vista della performance, istantanea
Foto di: Armin Linke
Fonte: nytimes.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 3.1

Vanessa Beecroft, *VB45*, 16 febbraio 2001
VB45. Vanessa Beecroft,
Kunsthalle Wien, Vienna
Vista della performance, istantanea
(dettaglio)
Foto di: Armin Linke
© Vanessa Beecroft

FIGURA 4

Vanessa Beecroft, *VB04 - Nicht versöhnt*,
19 aprile 1994
Prima linea. La nuova arte italiana, Trevi
Flash Art Museum, Trevi
Vista della performance, istantanea
Foto di: Vanessa Beecroft
Fonte: flash---art.it
© Vanessa Beecroft

FIGURA 5

Vanessa Beecroft, *VB08 - Lotte im Kampf*
mit den Bergen, 10 ottobre 1994
Winter of Love, P.S.1 Museum, Long Island
City, New York
Vista della performance, istantanea
Foto di: Vanessa Beecroft
Fonte: mutualart.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 6

Vanessa Beecroft, *VB09 - Ein blonder*
Traum, 11 novembre 1994
Vanessa Beecroft, Galerie Schipper &
Krone, Köln
Vista della performance, istantanea
Foto di: Vanessa Beecroft
Fonte: numero.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 7

Vanessa Beecroft, *VB06 - R. und auch P.*,
23 giugno 1994
Soggetto Soggetto. Una nuova relazione
nell'arte di oggi, Castello di Rivoli,
Museo d'Arte Contemporanea,
Rivoli-Torino
Vista della performance, polaroid

Foto di: Vanessa Beecroft
Fonte: vanessabeecroft.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 8
Vanessa Beecroft, *VB02 - Jane bleibt Jane*,
08 febbraio 1994
Vanessa Beecroft, Galleria Fac-simile,
Milano
Vista della performance, polaroid
Foto di: Vanessa Beecroft
Fonte: vanessabeecroft.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 9
Vanessa Beecroft, *VB.D.III.079.94*,
da *Libro del cibo III*, 1994
360 disegni
Matita e acquerello su carta
Dimensioni varie
Fonte: artforum.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 10
Vanessa Beecroft, *VB.LD.009.99*, 1999
Acrilico su tela
350 x 200 cm
Fonte: artribune.com
© Vanessa Beecroft/Galleria Lia Rumma

FIGURA 11
Vanessa Beecroft, *VB25*, 15 dicembre 1996
*ID. An International Survey on the Notion
of Identity in Contemporary Art*,
Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven
Vista della performance, polaroid
Fonte: vanessabeecroft.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 12
Vanessa Beecroft, *VB.P.051.96*, 1996
Olio su tela
85 x 85 cm
Collezione Canavese
Fonte: domusweb.it
© Vanessa Beecroft

Inez & Vinoodh

FIGURA 17
Inez & Vinoodh, *Thank You Thighmaster -
Britt*, 1993
C-Print
Fonte: 032c.com/magazine

FIGURA 13
Vanessa Beecroft, *VB39*, 05 giugno 1999
US Navy: Vanessa Beecroft, Museum of
Contemporary Art, San Diego
Vista della performance, fotografia
Foto di: Todd Eberle
Fonte: vanessabeecroft.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 14
Vanessa Beecroft, *VB42 - Intrepid. The
Silent Service*, 21 aprile 2000
Whitney Biennial 2000 Exhibition,
Intrepid Sea Air Space Museum, New York
Vista della performance, fotografia
Foto di: Todd Eberle
Fonte: artnet.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 15
Vanessa Beecroft, *VB46*, 17 marzo 2001
Vanessa Beecroft. VB46, Gagosian Gallery,
Los Angeles
Vista della performance, fotografia
Foto di: Dusan Reljin
Fonte: vanessabeecroft.com
© Vanessa Beecroft

FIGURA 16
Vanessa Beecroft, *VB54*, 2004
Terminal Five, JFK International Airport,
New York
Vista della performance, fotografia
(dettaglio)
Fonte: opl.it
© Vanessa Beecroft

© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin/The Ravestijn Gallery

FIGURA 18
Inez & Vinoodh, *The Forest - Andy*, 1995
Inkjet print
Fonte: 032c.com/magazine
© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin/The Ravestijn Gallery

FIGURA 19
Inez & Vinoodh, *Kirsten*, 1996
C-print
Fonte: vogue.it
© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin

FIGURA 20
Inez & Vinoodh, *My Mother? I'll Tell You About My Mother... - The Face*, 1994
C-print
Fonte: inezandvinoodh.com
© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin

FIGURA 21
Inez & Vinoodh, *Go Cindy Go Cindy - The Face*, 1994
C-print
Fonte: inezandvinoodh.com
© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin

FIGURA 22
Inez & Vinoodh, *Well Basically Basuco is Coke Mixed with Kerosine... - The Face*, 1994
C-print

Charles Ray

FIGURA 27
Charles Ray, *Self-Portrait*, 1990
Tecnica mista
191 x 66 x 51 cm
Fonte: charlesraysculpture.com
© Charles Ray

FIGURA 28
Charles Ray, *Male Mannequin*, 1990
Tecnica mista
187 x 38 x 36 cm
Fonte: charlesraysculpture.com
© Charles Ray

FIGURA 29
Charles Ray, *Fall '91*, 1992

Fonte: inezandvinoodh.com
© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin

FIGURA 23
Inez & Vinoodh, *Nikki Taylor in Stephen Sprouse*, 1995
C-print
© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin

FIGURA 24
Inez & Vinoodh, *Sasja 90 - 60 - 90*, 1992
Pigment print
Fonte: christies.com
© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin

FIGURA 25
Inez & Vinoodh, *Fur - Kym*, 1994
C-Print
Fonte: vogue.it
© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin

FIGURA 26
Inez & Vinoodh, *Joanna - Hervé Léger campaign*, 1995 (dettaglio)
C-print
Fonte: inezandvinoodh.tumblr.com
© Inez van Lamsweerde & Vinoodh
Matadin

Tecnica mista
244 x 66 x 91 cm
Fonte: charlesraysculpture.com
© Charles Ray

FIGURA 30
Charles Ray, *Boy*, 1992
Vetroresina dipinta, acciaio, tessuto
182 x 69 x 86 cm
Fonte: charlesraysculpture.com
© Charles Ray

FIGURA 31
Charles Ray, *Oh! Charley, Charley, Charley...*, 1993
Tecnica mista

183 x 457 x 457 cm
Fonte: charlesraysculpture.com
© Charles Ray

FIGURA 32
Charles Ray, *Family Romance*, 1993
Tecnica mista

Hans Bellmer

FIGURA 33
Hans Bellmer, *Poupée. Variations sur le montage d'une mineure articulée*, 1935
Le Minotaure, n. 6, inverno 1935
Fonte: gallica.bnf.fr

FIGURA 34
Hans Bellmer, *The Doll*, ca. 1934
George Eastman Museum,
Rochester, New York
Fonte: <https://www.jstor.org/site/artstor/>

Mari Katayama

FIGURA 36
Mari Katayama, *beast*, 2016
C-print, autoritratto
Fotogramma originale
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 37
Mari Katayama, *bystander #015*, 2016
C-print, autoritratto
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 38
Mari Katayama, *bystander #014*, 2016
C-print, autoritratto
Fotogramma originale
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 39
Mari Katayama, *bystander #001*, 2016
C-print, autoritratto
Fotogramma originale
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

135 x 244 x 61 cm
Fonte: charlesraysculpture.com
© Charles Ray

FIGURA 35
Hans Bellmer, *La Poupée. Seconde Partie*, 1936
Nationalgalerie, Staatliche
Museen zu Berlin,
Collezione Scharf-Gerstenberg
Fonte: <https://www.jstor.org/site/artstor/>

FIGURA 40
Mari Katayama, *bystander #008*, 2016
C-print, autoritratto
Fotogramma originale
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 41
Mari Katayama, *bystander*, 2016
C-print
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 42
Mari Katayama, *bystander*, 2016 (dettaglio)
C-print
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 43
Mari Katayama, *bystander*, 2016 (dettaglio)
C-print
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 44
Mari Katayama, *white legs #001*, 2009
C-Print, autoritratto
Fotogramma originale
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 45
Mari Katayama, *pink legs*, 2008 (dettaglio)
Oggetti cuciti a mano, vestiti usati,
pizzo, filo
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 46
Mari Katayama, *on the way home #008*,
2016
C-print, autoritratto
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

FIGURA 47
Mari Katayama, *shadow puppet #013*, 2016
C-print, autoritratto
Fonte: shell-kashime.com
© Mari Katayama

Nathalie Djurberg & Hans Berg

FIGURE 48 e 48.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg,
Jag sysslar givetvis med trolleri, 2007
Animazione con disegni a carboncino,
video, musica di Hans Berg (still da video)
5:36 min
Edizione di 4, 2AP
Fonte: zachfeuer.com
© Nathalie Djurberg & Hans Berg/
Zach Feuer Gallery

FIGURE 49 e 49.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg,
*One Need Not Be a House, The Brain
Has Corridors*, 2018
Animazione stop-motion, video, musica di
Hans Berg (still da video)
8:18 min
Fonte: artribune.com; sverigesradio.se
© Nathalie Djurberg & Hans Berg/
Bildupphovsrätt 2018

FIGURE 50 e 50.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg,
How to Slay a Demon, 2019
Animazione stop-motion, video, musica
di Hans Berg (still da video)
6:20 min
Edizione di 5, 3AP

Fonte: voguescandinavia.com
© Nathalie Djurberg & Hans Berg/
Lisson Gallery

FIGURE 51 e 51.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg,
It's the Mother, 2008
Animazione stop-motion, video, musica
di Hans Berg (still da video)
6:00 min
Edizione di 4, 2AP
Fonte: hammer.ucla.edu
© Nathalie Djurberg & Hans Berg/Zach
Feuer Gallery e Gió Marconi

FIGURE 52 e 52.1
Nathalie Djurberg & Hans Berg,
Damaged Goods, 2019
Animazione stop-motion, video, musica
di Hans Berg (still da video)
6:28 min
Edizione 2 di 5, 3AP
Fonte: tanyabonakdargallery.com; artsy.net
© Nathalie Djurberg & Hans Berg/Tanya
Bonakdar Gallery

Sarah Lucas

FIGURA 53
Sarah Lucas, *Bunny Gets
Snookered #8*, 1997
Collant blu, calze blu, sedia,

morsetto, kapok, fil di ferro
99 x 87 x 79 cm
Collezione Margaret and
Daniel Loeb, New York

Foto di: John e Anne Abbott
Fonte: sadiccoles.com
© Sarah Lucas/Sadie Coles HQ

FIGURA 53.1
Sarah Lucas, *Pauline Bunny*, 1997
Collant marrone chiaro, calze nere, sedia,
morsetto, kapok, fil di ferro
103 x 89 x 79 cm
Tate, London
Fonte: sadiccoles.com
© Sarah Lucas/Sadie Coles HQ e
Tate, London

FIGURA 53.2
Sarah Lucas, *Bunny Gets Snookered*, 1997
Sadie Coles HQ, Londra
(12 maggio - 20 giugno 1997)
Vista dell'installazione
Foto di: Jordi Nieva, Barcelona
Fonte: sadiccoles.com
© Sarah Lucas/Sadie Coles HQ

FIGURA 54
Sarah Lucas, *Two Fried Eggs
and a Kebab*, 1992
Tavolo, uova fritte, kebab, fotografia
151 x 89.5 x 102 cm
Murderme e Tate, London
Fonte: dazeddigital.com
© Sarah Lucas/Sadie Coles HQ

FIGURA 55
Sarah Lucas, *Au Naturel*, 1994
Materasso, meloni, arance, cetriolo, secchio
84 x 167.6 x 144.8
Murderme, London

Cindy Sherman

FIGURA 59
Cindy Sherman, *Untitled #167*, 1986
C-print, autoscatto
150 x 225 cm
Edizione di 6
Astrup Fearnley Collection
Fonte: metropictures.com
© Cindy Sherman/Metro Pictures

FIGURA 60
Cindy Sherman, *Untitled #175*, 1987
C-print, autoscatto
120,7 x 181,6 cm

Fonte: www.bbc.co.uk
© Sarah Lucas/Sadie Coles HQ

FIGURA 56
Sarah Lucas, *NUDS CYCLADIC 14*, 2010
Collant, lanugine, fil di ferro
42 x 50 x 61 cm
(Piedistallo: 100 x 43 x 43 cm —
MDF: 80 x 43 x 43 cm / Quattro mattoni in
cemento, ciascuno: 20 x 43 x 43 cm)
Fonte: sadiccoles.com
© Sarah Lucas/Sadie Coles HQ

FIGURA 57
Sarah Lucas, *NUD CYCLADIC 9*, 2010
collant, lanugine, fil di ferro
45x 40 x 38 cm
(Piedistallo: 100 x 43 x 43 cm —
MDF: 80 x 43 x 43 cm / Quattro mattoni in
cemento, ciascuno: 20 x 43 x 43 cm)
Fonte: gladstonegallery.com
© Sarah Lucas/Gladstone Gallery

FIGURA 58
Sarah Lucas, *Hoolian*, 2012
Collant, lanugine, fil di ferro, adobe bricks
47 x 62 x 58 cm
Fonte: sadiccoles.com
© Sarah Lucas/Sadie Coles HQ

Fonte: metropictures.com
© Cindy Sherman/Metro Pictures

FIGURA 61
Cindy Sherman, *Untitled #153*, 1985
C-print, autoscatto
170,8 x 125,7 cm
Fonte: metropictures.com
© Cindy Sherman/Metro Pictures

FIGURA 62
Cindy Sherman, *Untitled #168*, 1987
C-print

215,9 x 152,4 cm
Fonte: Metro Pictures
© Cindy Sherman/Metro Pictures

FIGURA 63
Cindy Sherman, *Untitled #237*,
1987-1991 (dettaglio)
C-print
228,6 x 152,4 cm
Edizione di 6
Collezione privata
Fonte: metropictures.com
© Cindy Sherman/Metro Pictures

FIGURA 64
Cindy Sherman, *Untitled #250*, 1992
C-print
127 x 190,5 cm
Fonte: metropictures.com
© Cindy Sherman/Metro Pictures

Robert Gober

FIGURA 67
Robert Gober, *Untitled Leg*, 1989-1990
Cera d'api, cotone, legno, pelle, peli umani
29 x 20 x 51 cm
Fonte: matthewmarks.com
© Robert Gober/Matthew Marks Gallery

FIGURA 68
Robert Gober, *Untitled*, 1991-1993
Legno, cera d'api, peli umani, tessuto,
pittura, scarpe
22,9 x 41,9 x 114, 3 cm
Foto di: Andrew Moore
Fonte: artblart.com
© Robert Gober

FIGURA 69
Robert Gober, *Untitled*, 2004-2005
(dettaglio)
Tecnica mista
244 x 357 x 159 cm
Fonte: matthewmarks.com
© Robert Gober/Matthew Marks Gallery

FIGURA 70
Robert Gober, *Slides of a Changing
Painting*, 1982-1983
serie di 89 immagini
Fonte: newyorker.com
© Robert Gober/Matthew Marks Gallery/
Metropolitan Museum of Art

FIGURA 65
Cindy Sherman, *Untitled #150*, 1985
C-print, autoscatto
121 x 163,8 cm
Edizione di 6
Collezione Cynthia e Abe Steinberger
Fonte: metropictures.com
© Cindy Sherman/Metro Pictures

FIGURA 66
Cindy Sherman, *Untitled #188*, 1989
C-print
113 x 170,5 cm
Edizione di 6 + 1AP
Fonte: christies.com
© Cindy Sherman/Christie's

FIGURA 71
Robert Gober, *Untitled*, 2003-2005
(dettaglio)
Bronzo, cera d'api, peli umani,
pigmento, calzino, scarpa
62 x 102 x 86 cm
Fonte: matthewmarks.com
© Robert Gober/Matthew Marks Gallery

FIGURA 72
Robert Gober, *Untitled*, 1992
Dia Center for the Arts, New York (24
settembre 1992 - 20 giugno 1993)
Vista dell'installazione, tecnica mista
1300 x 923 x 450 cm
Fonte: matthewmarks.com
© Robert Gober/Matthew Marks Gallery

FIGURA 73
Robert Gober, *Untitled (functioning sinks)*,
1992 (dettaglio)
Dia Center for the Arts, New York (24
settembre 1992 - 20 giugno 1993)
Vista dell'installazione, tecnica mista
Fonte: sfmoma.org
© Robert Gober/Matthew Marks Gallery

FIGURA 74
Robert Gober, *The Ascending Sink*, 1985
Studio di Gober, Mulberry Street,
New York
Vista dell'installazione, tecnica mista
Due elementi, ciascuno:
76,2 x 83,8 x 68,6 cm
Collezione Thea Westreich Wagner e
Ethan Wagner, New York
Foto di: John Kramer
Fonte: artblart.com
© Robert Gober

Urs Fischer

FIGURA 76
Urs Fischer, *Gänseeier Eclipse*, 2001-2002
Due uova di anatra o gallina, filo di
nylon, colla, riflettore
Dimensioni variabili
Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

FIGURA 77
Urs Fischer, "Mr. Watson---come here---
I want to see you.", 2005
Motore elettrico, unità di controllo, cavi
elettrici, fibra di vetro, lampadina e
altri materiali
Dimensioni variabili
Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

FIGURA 78
Urs Fischer, *Horses Dream of Horses*, 2004
Portrait of a Single Raindrop, 2003
Urs Fischer, The Museum of Contemporary
Art, Los Angeles
(21 aprile – 19 agosto 2013)
Vista dell'installazione
Foto di: Stefan Altenburger
Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

FIGURA 79
Urs Fischer, *September Song*, 2002
Polistirolo, colla, pittura, fil di ferro, vite
23 x 60 x 10 cm
Fonte: ursfischer.com
Foto: Stefan Altenburger

FIGURA 75
Robert Gober, *Untitled*, 1998–2004
Peltro fuso
7 x 7 x 3 cm
Fonte: matthewmarks.com
© Robert Gober/Matthew Marks Gallery

© Urs Fischer

FIGURA 80
Urs Fischer, *Untitled (Holes)*, 2006
Poliuretano intagliato, intonaco, pittura
acrilica, viti, fil di ferro
15 x 33 x 14 cm
Foto di: Stefan Altenburger
Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

FIGURA 81
Urs Fischer, *Untitled (Holes)*, 2006
Poliuretano intagliato, intonaco, pittura
acrilica, viti, fil di ferro
13 x 34 x 9 cm
Foto di: Stefan Altenburger
Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

FIGURA 82
Urs Fischer, *What if the Phone Rings*, 2003
Cera, pigmento, stoppino
106 x 142 x 46 cm
Foto: Stefan Altenburger
Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

FIGURA 83
Urs Fischer, *What if the Phone Rings*, 2003
Cera, pigmento, stoppino
94 x 99 x 54 cm
Foto: Stefan Altenburger
Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

FIGURA 84
Urs Fischer, *Untitled*, 2011 (dettaglio)
Miscela di cera e paraffina,
pigmento, acciaio, stoppini
136,8 x 117,7 x 191,3 cm
Foto di: Fulvio Orsenigo
Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

FIGURA 85
Urs Fischer, *Untitled*, 2011 (dettaglio)
Miscela di cera e paraffina, pigmento,
acciaio, stoppini
136,8 x 117,7 x 191,3 cm
Foto di: Fulvio Orsenigo

Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

FIGURA 86
Urs Fischer, *Untitled*, 2011 (dettaglio)
ILLUMInazioni / ILLUMInations, 54.
Biennale di Venezia
(04 giugno - 27 novembre 2011)
Vista dell'installazione
Cera, pigmenti, stoppini, acciaio
630 x 147 x 147 cm
Foto di: Stefan Altenburger
Fonte: ursfischer.com
© Urs Fischer

Il formato originale delle immagini inserite nell'elaborato e riportate nell'Indice è stato liberamente adattato.