

LINDA GEZZI

### *Donne, arte, ferite: il corpo della contemporaneità*

Nasciamo “in getto di sangue e il sangue che sgorga è segno di vita, non di morte”<sup>1</sup>.

L’idea che la bellezza possa avere tra le sue origini la ferita credo sia il fondamento di gran parte dell’estetica e del gusto contemporaneo. Parlo di estetica e di gusto in generale – non di arte in particolare – perché la ferita pare essersi imposta, oggi più che mai, come una sorta di *leitmotiv* in grado di accomunare arte, letteratura, musica, sociologia, psicologia a conferma di una sua conclamata interdisciplinarietà che ha orientato il gusto in direzione della “necessità” di esibire la ferita, presente in ogni uomo, reale o simbolica che sia.

Ogni giorno veniamo bombardati da immagini che mostrano corpi “feriti”, immagini che provengono dal mondo del cinema, della televisione e, non in ultimo, dell’arte. A conferma di ciò Mario Rossi Monti e Alessandra D’Agostino, convalidando la tesi enunciata da Mark Seltzer, così si esprimono:

Nel 1998 Mark Seltzer scriveva che la cultura moderna è tutta incentrata sul *trauma*: una cultura dell’esibizione della crudeltà; una cultura dove la gente “indossa” le proprie ferite come distintivo d’identità o accessorio di moda; una cultura dove il sangue fa persino “audience”. [...] La ferita quindi non è più il segno distintivo del sacro o dell’eroico, ma un’icona, un’immagine talmente comune nella società da far pensare a una vera e propria *cultura della ferita*<sup>2</sup>.

Ciò avvalorava il fatto che gli individui siano sempre più orientati a mostrare la ferita. Basti pensare soprattutto ai giovani che ricorrono a pratiche lesive come *branding*, *cutting* e sovente abbelliscono il loro corpo mediante tatuaggi e piercing unitamente alla cosiddetta “estetica dello strappato” tanto in voga presso i punk. Questi, infatti, amano indossare magliette e pantaloni strappati sul modello dei protagonisti di alcuni gruppi musicali da loro amati che, nel corso di concerti, tagliano non solo i vestiti ma anche la pelle sfoggiando al pubblico le proprie ferite. Ecco perché in apertura di questo scritto affermo che la ferita è un qualcosa che caratterizza la vita in generale e il vivere quotidiano, imponendo un gusto estetico, ovvero una bellezza. Non dimentichiamo, poi, che «l’arte è da sempre un modo per comunicare emozioni e i giovani scelgono

---

<sup>1</sup> Questo è l’incipit con cui Marco Romani, richiamando Francesca Alfano Miglietti, introduce la mostra *Rosso vivo. Mutazione, trasfigurazione e sangue nell’arte contemporanea* tenutasi al PAC (Padiglione d’Arte Contemporanea) di Milano, 21 gennaio-21 marzo 1999, e curata dalla stessa Alfano Miglietti. Cf. ROMANI (1999).

<sup>2</sup> ROSSI MONTI-D’AGOSTINO (2009, 109). I due autori fanno qui riferimento ad un testo scritto da Mark Seltzer nel 1998 intitolato *Serial Killers. Death and Life in America’s Wound Culture* dove egli parla della realtà americana come di una cultura della ferita.

sempre di più il corpo come mezzo di comunicazione»<sup>3</sup>. Impossibile, a questo proposito, non ricordare Steve Haworth, artista statunitense noto per privilegiare un settore d'interesse connesso alla modificazione del corpo. Haworth propone ritratti che esibiscono ed ostentano perturbanti tecniche di abbellimento corporeo. Pensando al suo lavoro è importante sottolineare che

la modificazione del corpo, dal tatuaggio al piercing, dalla scarificazione agli impianti sottocutanei, è spesso considerata un veicolo di messaggi culturali. In chiave positiva evoca solidarietà e autonomia di pensiero, mentre una lettura negativa ne sottolinea i tratti più antagonisti o addirittura nichilistici<sup>4</sup>.

Imprescindibilmente connesso alla ferita è, dunque, quello che potremmo chiamare il “supporto” della ferita stessa, cioè il corpo. Il corpo è uno dei temi, forse il più caro, che l'arte – occidentale e non – ha sempre fatto suo e gli artisti, di conseguenza, si sono sempre avvalsi di esso sia come soggetto, sia – in tempi più recenti – come oggetto della rappresentazione. Il tema del corpo non conosce limiti temporali né geografici e investe tutto lo scibile umano dalla medicina alla psicologia, dall'arte alla musica, dallo spettacolo alla moda. Il corpo è sempre stato, e sempre più è, al centro dell'interesse di ognuno di noi, basti pensare al vorticoso incremento di un settore come la chirurgia estetica. Citare la chirurgia estetica non è di secondaria importanza all'interno di questo percorso in quanto ritengo possa essere a tutti gli effetti definita come «la ferita della contemporaneità»<sup>5</sup> e, psicologicamente parlando, altro non è se non una forma di «autolesionismo culturalmente approvato». Ecco perché Seltzer parla di «cultura della ferita» in riferimento alla società in cui viviamo, la società del trionfo del corpo a detta di Hervé Juvin<sup>6</sup>. Un tema scottante ed ampiamente dibattuto, dunque, quello del corpo, che tanta parte riveste nelle operazioni artistiche contemporanee.

Dalla relazione di due argomenti così ricchi di sollecitazioni, il corpo e la ferita, prende forma la tematica del corpo “ferito”, cui sono dedicate queste pagine centrate sulla lesione intesa come *fil rouge*, rosso vermiglio come il sangue, che accomuna – da un punto di vista storico-artistico – un cospicuo numero di opere. Si guarderà a quelle in cui il *soggetto*, prima, e l'*oggetto*, poi, è rappresentato dal corpo, lesa e offesa, a conferma del fatto che l'arte si sta pian piano allontanando

---

<sup>3</sup> MACCHIAVELLI (1999, 4).

<sup>4</sup> O'REILLY (2011, XVI).

<sup>5</sup> Attualmente stiamo assistendo ad una vorticoso impennata della chirurgia estetica: un numero elevatissimo di persone si rivolge ai chirurghi chiedendo loro di intervenire sul proprio corpo, ferendolo mediante il bisturi, tanto per fare un esempio, al fine di modificarlo. Così facendo i chirurghi contribuiscono al trionfo di “un'attualità ferita” ed è per questo motivo che parlo di chirurgia estetica come “ferita della contemporaneità”.

<sup>6</sup> Il saggista francese Hervé Juvin, autore di un testo dal titolo *Il trionfo del corpo*, ci spiega come il corpo si sia radicalmente modificato rispetto al passato a causa di una serie di motivazioni come l'aumento della durata della vita, che comporta inevitabilmente il cambiamento della vita stessa, l'aumento del benessere, fattore che rende libero e padrone di sé ogni uomo e, infine, lo stato di “pace” in cui noi abitanti dei cosiddetti paesi sviluppati viviamo. Si tratta di tre fattori, tra loro, indissolubili in quanto non potrebbero esistere l'uno senza l'altro e mediante i quali si registra un totale cambiamento del corpo, corpo che si impone come il vero protagonista dell'età odierna. È un testo che ben rappresenta il nostro tempo. Cf. JUVIN (2006).

dalla ricerca della bellezza nel senso “classico” del termine per avvicinarsi, invece, ad un “orrorifico” filone che impone una rilettura del concetto di bello. Bello è – nel mondo odierno soprattutto – ciò che suscita perversione, orrore, paura. Ce ne dà conferma Mario Perniola quando asserisce che «forte è la tentazione di fare del disgusto la categoria principale dell’estetica contemporanea»<sup>7</sup>. Come da qualcosa di disgustoso possa nascere un qualcosa di meraviglioso è un noto mito a spiegarcelo: quello di Venere, la dea della bellezza e dell’amore, la cui nascita è legata ad un atto di violenza rappresentato dall’evirazione di Urano da parte del figlio Cronos. Dal racconto<sup>8</sup> si evince l’ambivalenza della bellezza che da sempre si trova ad oscillare tra l’essere demoniaca e l’essere divina: «Dall’azzurro profondo tu vieni, o dall’abisso, Bellezza!»<sup>9</sup>, si interroga al principio di una sua nota poesia Charles Baudelaire. Un mito di rilevante pertinenza, in questa sede, perché da un lato narra come da un gesto violento (il taglio dei genitali) possa prendere vita qualcosa di bello (Venere) e poi perché indubbiamente è un classico esempio di corpo ferito. Non in ultima analisi va detto che una copiosa parte della produzione artistica contemporanea prende avvio da gesti di violenza estrema.

Prima di procedere ed entrare nel vivo della questione vorrei restringere ancora di più il campo circoscrivendo il tema del corpo ferito ad una produzione principalmente femminile. Non è una difesa di categoria, l’arte vale in quanto tale e non in virtù del genere sessuale di appartenenza di chi la produce. A questo proposito, proprio una grande donna, sicuramente una tra le più considerevoli artiste di oggi, così dichiara: «Se ti chiudi in un ghetto neghi il vero significato dell’arte. L’arte deve essere buona al di là del fatto che sia un uomo o una donna a farla»<sup>10</sup>. Ciò che, però, desidero sottolineare in questo scritto è che le donne non hanno paura di esporsi, né nella vita tantomeno nell’arte. Le donne rappresentano davvero il “sesso forte”, usano e abusano del proprio corpo, delle proprie “ferite” per raccontare al mondo ancora qualcosa.

Un’asserzione che non trova, e non ha trovato, sempre punti di convergenza, alimentando un ventaglio di opinioni e un acceso dibattito che ha preso forma fin da un passato prossimo.

Chi non conosce le accese prese di posizione del carismatico leader del Futurismo Filippo Tommaso Marinetti? Chi non ricorda le sue battaglie contro il passatismo, contro il chiaro di luna, contro la romantica Venezia, contro l’amore, contro ogni qualsivoglia situazione opposta ai dettami

---

<sup>7</sup> PERNIOLA (2000, 8).

<sup>8</sup> La vicenda si svolge in Mesopotamia, in quella valle disegnata dal percorso dei due fiumi Tigri ed Eufrate, e a narrarla è il poeta greco Esiodo. Egli racconta di un uovo di colomba che cade nell’Eufrate e che giunge al mare dove, davanti all’isola di Cipro, incontra degli spermatozoi appartenenti al dio Urano (l’episodio viene spiegato nel modo seguente: Cronos, figlio di Urano, evira il padre per punirlo dei continui tradimenti nei confronti della madre e getta in mare i suoi testicoli). Quando l’uovo si trova sopra agli spermatozoi da questi viene fecondato, si apre, diventa conchiglia, genera una perla e nasce Venere. Per la leggenda di Venere o Afrodite si veda la voce Afrodite in GRIMAL (1995, 19ss).

<sup>9</sup> La frase è ricavata dalla poesia intitolata *Inno alla Bellezza* del poeta francese Charles Baudelaire e contenuta nella raccolta *I fiori del male* pubblicata per la prima volta nel 1857 (PRETE 2003, 69).

<sup>10</sup> La frase riportata a firma di Marina Abramović è tratta da un’intervista tra l’artista stessa e il critico d’arte Katy Deepwell. Si veda DEEPWELL (2002, 97).

dell'avanguardia da lui fondata? Ebbene nel manifesto di fondazione del movimento proclamerà il suo assoluto disprezzo nei confronti della donna: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna»<sup>11</sup>. Egli ribadisce il concetto in *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* dove sentenzia «I nostri nervi esigono la guerra e disprezzano la donna, poiché noi temiamo che braccia supplici s'intreccino alle nostre ginocchia, la mattina della partenza!...»<sup>12</sup>.

Contro questo drastico disprezzo per la donna insorge Valentine de Saint-Point prendendo di mira in particolare il manifesto di fondazione del 1909. L'originalissima Valentine scrive, nel marzo del 1912, il suo *Manifesto della donna futurista* dove dichiara che

l'Umanità è mediocre. La maggioranza delle donne non è né superiore né inferiore alla maggioranza degli uomini. Sono uguali. Meritano lo stesso disprezzo. [...] **È assurdo dividere l'umanità in donne e uomini.** Essa è composta solo di **femminilità** e di **mascolinità**. Ogni superuomo, ogni eroe, per quanto epico, ogni genio, per quanto potente, è prodigiosa espressione della sua razza e della sua epoca solo perché è composto ad un tempo di elementi femminili e di elementi maschili, di femminilità e di mascolinità: ossia perché è un essere completo. Un individuo esclusivamente virile non è che un bruto; un individuo esclusivamente femminile non è che una femmina. [...] I periodi fecondi in cui, dal brodo di coltura in ebollizione, scaturiscono più eroi e più genî, sono periodi ricchi di mascolinità e di femminilità. I periodi che videro solo guerre scarsamente feconde di eroi rappresentativi, perché livellate dal turbine epico, furono periodi esclusivamente virili; quelli che rinnegarono l'istinto eroico e, volti verso il passato, si annichilarono in sogni di pace, furono periodi in cui dominò la femminilità. Noi viviamo alla fine di uno di questi periodi. **Ciò che più manca alle donne, come agli uomini, è la virilità**<sup>13</sup>.

Ancora, Marinetti, rincarando la dose, dirà nel manifesto steso nel 1915 e intitolato *Contro l'amore e il parlamentarismo*:

Quest'odio, appunto, contro la tirannia dell'amore, noi esprimeremo con una frase laconica: "il disprezzo della donna". Noi disprezziamo la donna, concepita come unico ideale, divino serbatoio d'amore, la donna veleno, la donna ninnolo tragico, la donna fragile, ossessionante e fatale, la cui voce greve di destino, e la cui chioma sognante si prolungano e continuano nei fogliami delle foreste bagnate di chiaro di luna. Noi disprezziamo l'orribile e pesante Amore che ostacola la marcia dell'uomo...<sup>14</sup>.

Tornando ancora più indietro nel tempo un indiscutibile elogio alla donna viene, invece, da Baudelaire che dopo aver in lei individuato la fonte dei piaceri più alti per l'uomo, dopo averla paragonata a Dio a causa della sua incomunicabilità, dopo averla identificata come la musa ispiratrice di artisti e poeti, dopo aver dichiarato che non rappresenta soltanto la femmina dell'uomo prosegue asserendo che:

---

<sup>11</sup> Riportato in DE MARIA (1977, 6).

<sup>12</sup> Riportato in DE MARIA (1977, 10).

<sup>13</sup> Cf. MOREL (2006, 7-9).

<sup>14</sup> Riportato in DE MARIA (1977, 42).

essa è piuttosto una divinità, un astro, che presiede a tutte le concezioni del cervello virile; uno scintillio di tutte le grazie della natura condensate in un unico essere, l'oggetto dell'ammirazione e della curiosità più acuta che l'affresco della vita possa offrire allo spettatore che contempla. È una specie di idolo, forse stupido, ma fascinante e stregato, che tiene sospesi ai suoi sguardi i destini e la volontà. [...] La donna è senza dubbio una luce, uno sguardo, un invito alla felicità [...]<sup>15</sup>.

Riprendendo il filo del nostro argomento non va dimenticato che la ferita, in un'accezione prettamente psicologica, è simbolo per eccellenza della donna. Secondo l'interpretazione di Tilde Giani Gallino<sup>16</sup> è, dunque, un archetipo femminile in quanto allude alla vagina mestruante ed alla sua capacità procreativa. Concorda con questa teoria anche Sara Ugolini affermando che «la ferita costituisce infatti un linguaggio alternativo e pregnante per riferirsi alla donna, in quanto connaturato al corpo e all'esperienza femminile»<sup>17</sup>. L'assimilazione di questa all'organo genitale femminile ci viene anche da Sigmund Freud, il padre per eccellenza della psicoanalisi, il quale racconta che i bambini piccoli quando – curiosi del loro corpo – incominciano a scoprire le proprie parti intime sono convinti che anche le bambine abbiano il pene come loro. Non vedendolo saranno, poi, portati a pensare che il membro sia ancora troppo piccolo per potersi vedere ma che a breve crescerà. Quando, infine, continuano a non vederlo giungono a pensare che il pene è presente anche nelle bambine ma che con ogni probabilità è stato evirato ed al suo posto non resta altro che una ferita<sup>18</sup>.

Prima di vedere come questo binomio – donna e ferita – si risolva in età contemporanea è utile servirsi di esempi che nel passato hanno costituito un pregresso per tale argomentazione.

Pensando al tema del corpo ferito è possibile riscontrare come nel patrimonio figurativo di secoli ormai trascorsi scene di decapitazione e di martirio fossero all'ordine del giorno. Ripensando ai miti, alle leggende, alla religione ricordiamo vari motivi ricorrenti come Davide che uccide Golia, Giuditta che decapita Oloferne, la testa mozza di Medusa, lo scorticamento di Marsia, il sacrificio di Isacco, il San Sebastiano trafitto dalle frecce, svariate scene della flagellazione, della pietà, del supplizio di Cristo. A partire dal Medioevo, il tema di Giuditta che decapita Oloferne è uno di quelli più riproposti. Prima dell'avvento di Caravaggio, che impone una svolta nell'iconografia di questo soggetto, le opere rappresentavano solitamente il momento antecedente o

---

<sup>15</sup> L'estratto riportato, intitolato *La donna*, fa parte dello scritto *Il pittore della vita moderna* di Charles Baudelaire, uscito per la prima volta nel 1863, a sua volta compreso nella raccolta *Scritti sull'arte* (GUGLIELMI-RAIMONDI 2004, 304).

<sup>16</sup> Tilde Giani Gallino porta avanti un discorso inerente il tema della ferita come archetipo femminile che trae origine dalla convinzione della superiorità della donna sull'uomo, superiorità riconducibile ad indiscusse caratteristiche fisiche. Si ricordi, a questo proposito, un importante testo della psicologa dal titolo *La ferita e il re: gli archetipi femminili della cultura maschile* edito da Cortina nel 1986.

<sup>17</sup> UGOLINI (2009, 21).

<sup>18</sup> La teoria di Sigmund Freud sopra esposta rientra in un suo noto saggio dell'aprile del 1910 intitolato *Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci* a sua volta contenuto nella raccolta *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio* (DANIELE-LUSERNA-MUSATTI et. al. 1991, 106s.).

successivo la decapitazione e l'immagine della Giuditta era sempre resa al pari dell'immagine di una donna per nulla preoccupata dell'atto che andava a compiere o che aveva appena compiuto. Poi con Caravaggio la svolta. Svolta in senso che da quel momento la scena raffigura l'atto stesso della decapitazione con tutto il seguito di crudeltà ed orrore che uno spettacolo come quello comporta. La scelta dell'artista di mostrare senza mezzi termini il momento più truculento e orrifico della vicenda è da intendersi come una risposta ad un'epoca che imponeva agli artisti di realizzare opere capaci di suscitare in chi le contemplava forti emozioni. Con un'artista come Artemisia Gentileschi<sup>19</sup> ci troviamo di fronte all'ennesima svolta<sup>20</sup>. Le rappresentazioni antecedenti l'artista romana altro non fanno se non illustrare un passo cruciale della vicenda biblica dove Giuditta impersona il bene vittorioso sul male. Con Artemisia la raffigurazione di Giuditta che, armata di spada, decolla Oloferne diventa metafora di una vicenda personale nonché scusa per parlare di sé<sup>21</sup>. Numerose sono a tutt'oggi le interpretazioni che identificano nella Giuditta l'artista stessa ed il suo immedesimarsi nel personaggio viene letto come conseguenza al tragico episodio che segna Artemisia alla tenera età di tredici anni quando, nell'anno 1610, viene violata da Agostino Tassi. Tale violenza è, dunque, da intendersi come una profonda ferita, intima, privata, sua e soltanto sua. Ecco allora che l'arte scaturisce da un dramma interiore, prende vita come elaborazione del trauma subito: «il termine *trauma* deriva dal greco e significa proprio “ferita”»<sup>22</sup>. La ferita è da intendersi, in questo scritto, principalmente come una lesione epidermica che offende e umilia il corpo ma anche, come il caso della Gentileschi attesta, al pari di una lesione psicologica. Le ferite, in quest'ultima accezione, sono quelle dell'anima «che ogni uomo ha dentro di sé, che ogni uomo preserva e dove ognuno si ritira quando vuole abbandonare questo mondo per ritrovare una solitudine temporanea ma profonda»<sup>23</sup>. Poc'anzi si è detto che una cospicua parte della critica riconosce in Giuditta l'autoritratto di Artemisia. L'intento dell'artista che si autoritrae – mediante un meccanismo che prende il nome di autoproiezione – nelle vesti dell'eroina biblica, generando così quello che Victor I. Stoichita definisce autoritratto mascherato<sup>24</sup>, è quello di voler raccontare

---

<sup>19</sup> Artemisia Gentileschi (Roma 1597-Napoli 1652 c.a.) è un'artista che pur recuperando, ma al tempo stesso modificando lo stile del padre – il noto Orazio Gentileschi – di cui è allieva, si distingue con una produzione caratterizzata da ruvidezze realistiche sovente calata in contesti drammatici aleggiati da un marcato chiaroscuro di ascendenza caravaggesca.

<sup>20</sup> Per una spiegazione esaustiva sulla trasformazione dell'iconografia di Giuditta e Oloferne dal Medioevo a Caravaggio ad Artemisia Gentileschi si veda MALAGUTI (2006-2007, 1ss.).

<sup>21</sup> Due sono le versioni che a questo soggetto – *Giuditta che decapita Oloferne* – dedica Artemisia Gentileschi: la prima, del 1612-1613, conservata al Museo Capodimonte di Napoli (Fig. 1) e la seconda, del 1620, conservata agli Uffizi di Firenze.

<sup>22</sup> ROSSI MONTI-D'AGOSTINO (2009, 74).

<sup>23</sup> La frase riportata, un estratto di un aforisma del poeta marocchino Tahar Ben Jelloun, è riportata in DORNA (1994, 25).

<sup>24</sup> «L'autore mascherato» è la modalità di autotematizzazione più diffusa nell'arte del basso Medio Evo e del Rinascimento. Il pittore “recita la parte” di un personaggio presente in una *historia* [...] l'“autore mascherato” si

una storia, la sua. È la volontà di condividere un dolore, di parlare di sé, d'altronde lo ricorda Stefano Ferrari che «l'autoritratto [...] costituisce una variante iconica di quel bisogno di autorappresentarsi di cui la scrittura autobiografica è una così eloquente testimonianza»<sup>25</sup>. La terribile esperienza dello stupro diventa motivo scatenante della creatività artistica di Gentileschi. Parlo di creatività artistica scaturita dal trauma o dalla ferita, che dir si voglia, perché di fronte ad un dolore si fa di tutto per superarlo e – in accordo con Ferrari – si è indotti a «scrivere, dunque, oppure dipingere, scolpire, danzare, ecc. per cercare di alleviare un dolore, di controllarlo, in una parola di elaborarlo»<sup>26</sup>. A proposito della ferita come miccia dell'arte si ricordino anche le parole di James Hillman, psicologo statunitense di ascendenza junghiana recentemente scomparso, che all'interno di un suo noto saggio dal titolo *Le ferite del Puer e la cicatrice di Ulisse* afferma che l'artista, al pari dell'eroe, è ferito per definizione e che la ferita è un fattore imprescindibile senza il quale non sarebbe possibile avere, e non si riuscirebbe a esternare, il talento<sup>27</sup>. Il processo di identificazione proiettiva che consente ad Artemisia di immedesimarsi in Giuditta determina la sua trasformazione da vittima a carnefice, quindi colei che ha subito una ferita diventa colei che procura una ferita.

L'iconografia del corpo ferito ritorna nella produzione artistica dell'emiliana Elisabetta Sirani<sup>28</sup>. Anch'ella è autrice di un'opera come la *Giuditta trionfante*, del 1658, dove si vede l'eroina biblica nell'atto di mostrare, trionfante, la testa di Oloferne al suo popolo. Anche in questo caso è possibile ipotizzare una identificazione di Elisabetta nel personaggio di Giuditta che nello stesso periodo compie il suo ingresso, trionfante, nella scena artistica bolognese. Ma l'opera che qui ci interessa prendere in considerazione è un olio su tela del 1664, ovvero *Porzia che si ferisce alla coscia* (Fig. 2). In esso Porzia è colta, appunto, nell'atto di ferirsi alla coscia con un pugnale, mentre sullo sfondo compaiono altri personaggi totalmente non curanti di quanto accade non lontano da loro. La vicenda è desunta dalla *Vita di Bruto* di Plutarco che ci narra come Porzia, figlia di Marco Porzio Catone e moglie di Marco Giunio Bruto, decida di compiere l'estremo gesto con il solo scopo di provare a Bruto di essere in grado di affiancarlo nelle scelte politiche che lui stesso aveva preso ma nelle quali non la rendeva partecipe. Alcune interpretazioni concordano nell'ipotizzare che nell'immagine di Porzia sia possibile rintracciare la stessa Sirani e, dunque, il dipinto sarebbe, in questo caso, da intendersi come metafora del desiderio da parte di un'artista donna di distinguersi

---

assegna il ruolo di uno dei suoi personaggi. Il procedimento dell'“autoritratto mascherato” [...] sopravviverà, sotto diversi aspetti, fino all'epoca contemporanea». Cf. STOICHITA (2007, 203s).

<sup>25</sup> FERRARI (2008, premessa).

<sup>26</sup> FERRARI (1999, 82).

<sup>27</sup> HILLMAN (1988).

<sup>28</sup> Elisabetta Sirani (Bologna 1628-ivi 1665) si afferma come una tra le più illustri artiste donne del periodo Barocco. Influenzata sia da Guido Reni che dallo stile dei Carracci, è autrice di scene di argomento sacro, biblico e letterario.

in un mondo in cui ogni decisione spetta agli uomini. Vale ricordare quanto affermato in proposito da Vera Fortunati:

Nel 1664 il suo capolavoro *Porzia che si ferisce alla coscia* [...], una iconografia inedita evidenziata per la prima volta da Ann Sutherland Harris, quasi ritratto della sua doppia identità. Nel primo piano la bellissima moglie di Bruto che si ferisce per dimostrare al marito di avere le virtù necessarie per dividerne le difficili scelte politiche, sembra alludere al sacrificio eroico di Elisabetta che si offre spettacolo al mondo per dare prova delle sue qualità di donna artista<sup>29</sup>.

Nel formulare quanto esposto la Fortunati non trascura quanto detto da Malvasia a proposito delle doti artistiche della pittrice ovvero «[...] che a prezzo di sangue, non che di sudori s'acquistò il sesso virile»<sup>30</sup>.

Stando a quest'ultima interpretazione si potrebbe azzardare che l'intento di Elisabetta Sirani sia quello di dimostrare attraverso la propria capacità di compiere gesti importanti, di essere artista al pari degli uomini. Conferma a tale ipotesi viene, ancora una volta, dalle parole di Hillman secondo il quale l'atto del sanguinare, rintracciabile nel nostro caso nella ferita aperta di Porzia-Elisabetta, è indice di attività, di operosità, di voglia di fare:

Per tornare al nostro tema del sanguinare, potremmo dire, [...] che questo motivo esprime il dinamismo effusivo del Puer. [...] Il suo sanguinare sembra soltanto un esibire, ma è invece una rappresentazione di quelle figure divine il cui sanguinare è emanazione della propria essenza, esteriorizzazione della vitalità creativa. [...] Un potere sovrumano emana dalla ferita aperta e dall'essere feriti<sup>31</sup>.

Dalla soglia del passato a quella della contemporaneità, il genere dell'autoritratto continua ad essere soggetto preferito per raccontare il proprio sé. Nella sua pratica si distingue Frida Kahlo<sup>32</sup>, artista che vive in Messico nella prima metà del Novecento, in un contesto che poco spazio riserva alle donne. Per Frida autoritrarsi è un modo per raccontare la sua vita, le sue opere sono portatrici di tutti gli eventi salienti del suo esistere. Un'autobiografia visiva raccontata da immagini che scandiscono momenti importanti di un cammino non facile. Sono in tal senso pertinenti le osservazioni di Ferrari innanzi riportate. L'autoritratto, per lo storico, è la variante iconica della scrittura autobiografica, tanto che – aggiunge Edoardo Testori – gli autoritratti parlano «per lei più di ogni ragionevole commento»<sup>33</sup>. Essi infatti raccontano tutto, dall'incidente in autobus che la segna alla giovane età di diciotto anni, al matrimonio con l'amato Diego, ai ripetuti aborti, ai traumi psicologici causati dai continui tradimenti del marito fino alla separazione da lui e alla rinnovata

---

<sup>29</sup> FORTUNATI (2004, 36).

<sup>30</sup> *Ibid.* 39.

<sup>31</sup> HILLMAN (1988, 36s).

<sup>32</sup> Frida Kahlo (Coyoacán 1907-ivi 1954) è autrice di una produzione artistica riconducibile ad un gusto surrealista. Si cimenta soprattutto nel genere dell'autoritratto grazie al quale racconta la sua travagliata vita, segnata, tra le altre cose, dal tormentato rapporto amoroso con Diego Rivera.

<sup>33</sup> TESTORI (2007, 30).

unione. Sembra proprio che la ferita si imponga come il filo conduttore nel privato di Frida come nella produzione artistica. Diverse sono le opere in cui l'artista rappresenta il suo corpo vessato: innanzitutto *La colonna spezzata* del 1944 e *Il cervo ferito* di due anni successivo al primo. Si tratta di due autoritratti che la mostrano come vittima sacrificale. Nella *colonna spezzata* (Fig. 3) ella si raffigura con il tronco squarciato in verticale ma "fasciato" da busto ortopedico e al posto della colonna vertebrale compare una colonna "monumentale" in diversi punti spezzata. Il corpo di Frida risulta "decorato" da chiodi letteralmente conficcati nella pelle. L'immagine riporta alla mente l'abitudine in voga oggi tra i giovani di "abbellirsi" il corpo con i piercing, pratica che comporta inevitabili lesioni sul tessuto epiteliale<sup>34</sup>. Il dipinto, con ogni probabilità, allude all'incidente stradale che le provoca la rottura della colonna vertebrale, lo schiacciamento del bacino e la frattura di un piede. Margaret Lindauer riferendosi all'interpretazione che del quadro offre Hayden Herrera ricorda come questa vedesse nell'opera rimandi al forte legame tra il sesso e il dolore, sottolineando come la colonna monumentale faccia riferimento all'asta che trafigge la sua vagina durante quel terribile infortunio. D'altronde Frida stessa afferma di aver perso la verginità durante l'incidente<sup>35</sup>.

L'incidente è, inoltre, la causa dei ripetuti aborti che Frida ha poi subito. Il trauma dell'impossibilità a diventare madre prende forma in *Ospedale Henry Ford (Il letto che vola)* opera del 1932 (Fig. 4) che ritrae l'artista adagiata su un letto d'ospedale con il ventre ancora gonfio da una gravidanza il cui sfortunato esito è reso dalle macchie di sangue che sporcano il lenzuolo bianco. Il corpo di Frida macchiato di sangue ritorna anche in altre opere come *Le due Frida* del 1939 e *l'Albero della speranza* del 1946. In entrambi i dipinti la sua immagine è sdoppiata ma il motivo della ferita sanguinante sembra non abbandonarla mai. Metafora di un'intera vita da "martire" è, infine, *Il cervo ferito* del 1946 (Fig. 5) dove l'artista nelle vesti di un cerbiatto è trafitta da svariate frecce ricalcando, così, la classica iconografia del San Sebastiano. Le ferite che marchiano il corpo nelle sue opere sono la perfetta trascrizione dei traumi fisici e psicologici che ha vissuto e, dunque, ancora una volta esse sono motivo scatenante della creatività artistica. A questo proposito Margaret Lindauer si sofferma a riflettere sulla possibilità che il dolore abbia ispirato la produzione creativa della Kahlo sostenendo che

le "malattie" della Kahlo sono state interpretate come una sorta di musa che la ispirava a dipingere, il processo di pittura è stato letto come la sua "terapia". Secondo la Herrera, dipingere era per la Kahlo un modo per alleviare il dolore<sup>36</sup>.

---

<sup>34</sup> Vorrei precisare che il piercing, così come il tatuaggio, rientra oggi, a pieno titolo, nell'ambito di quello che lo psichiatra Armando Favazza definisce autolesionismo "culturalmente approvato". Quest'ultimo, infatti (a differenza dell'autolesionismo "deviante", proprio di persone psicologicamente disturbate), è proprio di chi è sano ma ricorre a pratiche lesive al fine di giustificare determinati comportamenti sociali.

<sup>35</sup> LINDAUER (2004).

<sup>36</sup> *Ibid.* 130.

È una testimonianza che avvalorata l'idea delle pratiche creative come processi riparativi<sup>37</sup>.

Che la ferita non sia soltanto quella fisica ma anche quella psicologica (ricordiamo il trauma psicologico della Gentileschi) è un altro dipinto della Kahlo a confermarcelo. Nel 1935 dipinge *Qualche piccola punzecchiatura* che raffigura una donna riversa su di un letto, in un bagno di sangue, uccisa da un uomo che la osserva senza scomporsi minimamente. L'immagine della donna raffigurata non ricalca i tratti somatici della Kahlo. Pare, infatti, che l'artista si sia ispirata ad un fatto di cronaca per realizzare l'opera, ma non è escluso che quelle "punzecchiature" inferte dall'uomo possano alludere ai ripetuti tradimenti di Diego che tanto hanno turbato la sua quiete mentale<sup>38</sup>.

Nell'evoluzione dei linguaggi artistici della contemporaneità l'artificio della rappresentazione ha concesso spazio ad una realtà proposta senza mediazioni. Si tratta di affrontare quelle pratiche che abiurano dagli strumenti tradizionali del fare e prediligono "altri" mezzi comunicativi ovvero il corpo dell'artista, nel nostro caso, come soggetto e oggetto dell'opera d'arte<sup>39</sup>. Scrive, in proposito, Tracey Warr:

Fin dagli albori della storia gli artisti hanno ritratto, scolpito e dipinto la figura umana. Nel corso degli ultimi decenni, però, il loro modo di intendere e vedere il corpo si è allontanato sempre più dalle norme ormai consolidate che ne definivano ruolo e significato. Gli artisti hanno cominciato a considerarlo non più come mero 'contenuto' dell'opera, ma come vero e proprio strumento, alla stregua di una tela, di un pennello, di una cornice o di una superficie<sup>40</sup>.

Un corpo che, riallacciandoci al nostro tema, porta con sé il segno della lesione o dell'autolesione quali elementi di un nuovo linguaggio espressivo nonché riflesso, talvolta, della società. È – nota Perniola – «sugli aspetti più violenti e più crudi della realtà che si concentra l'attenzione degli artisti»<sup>41</sup>, inducendoci a riflettere su alcune storiche date del secolo breve segnate da rivoluzioni e proteste. Come non ricordare, infatti, il Sessantotto con i giovani schierati contro il ceto borghese, contro quella guerra del Vietnam divenuta simbolo dei conflitti moderni. Questo è il momento degli obiettori di coscienza, il tempo in cui i giovani sono "rapiti" da piaceri nuovi come la droga, il sesso libero, la scoperta dell'Oriente e da qui la nascita del fenomeno hippy e del movimento femminista. Di fronte a ciò l'arte non può stare in disparte ma

---

<sup>37</sup> L'arte può essere intesa come difesa nei confronti di un dolore e dunque un processo per elaborare e superare il trauma. Per approfondimenti al riguardo rimando a FERRARI (1999). Tale testo riprende un precedente saggio, intitolato *Scrittura come riparazione: saggio su letteratura e psicoanalisi* del 1994, nel quale l'autore tratta nello specifico della scrittura autobiografica come esercizio per elaborare un trauma.

<sup>38</sup> Per una approfondita spiegazione circa la possibilità di ricollegare il dipinto alle "ferite psicologiche" dell'autrice rimando a LINDAUER (2004).

<sup>39</sup> Fabriano Fabbri propone la metafora del corpo come readymade riferendosi a tutti quegli artisti che usano il proprio corpo a fini artistici. Cf. FABBRI (2006, 54).

<sup>40</sup> WARR (2006, 11).

<sup>41</sup> PERNIOLA (2000, 4).

sceglie di provocare. Attraverso la carne e la ferita. È l'inizio della *Body Art*. È una spietata e feroce irruzione della realtà nel mondo dell'arte che, da rarefatto e simbolico, si trasforma in *perturbante*<sup>42</sup>.

Fanno eco le parole di Massimo Recalcati che così commenta:

Nelle performance estreme della Body Art è *il taglio simbolico che si trasforma in taglio reale*. È la piega simbolica della sublimazione che si trasforma in piaga reale del corpo<sup>43</sup>.

Molti sono i nomi degli artisti che militano in questo movimento: da Vito Acconci a Chris Burden, a Gina Pane, a Marina Abramović e Ulay, a Carolee Schneemann, a Rebecca Horn, a VALIE EXPORT. Movimento che, nella stragrande maggioranza dei casi, si caratterizza proprio per un marcato attacco al corpo. Ma perché la scelta di martoriare il corpo, fino a porlo in condizioni di pericolo estremo? Perché questo “accanimento” verso se stessi? La risposta è semplice o, almeno, così pare. I body artists agiscono in tal modo sul proprio corpo al fine di riattivare i sensi attenuati a causa della logica dell'apparire che ha trionfato sulla logica dell'essere e, dunque, questi artisti, paladini di un'arte “ferita”, vogliono vincere una battaglia e sconfiggere la grande minaccia del tempo. Facendo nostre le parole di un grande interprete della musica attuale potremmo affermare «che l'unico pericolo che senti veramente è quello di non riuscire più a sentire niente»<sup>44</sup> vicino al pensiero di Cesare Pavese per il quale il vero dolore è quello che si avverte soltanto quando non lo si sente più. È per non incorrere in questo pericolo che martoriano il corpo, perché attraverso la ferita è possibile tornare a sentire emozioni e dunque potremmo impostare l'equazione secondo cui la ferita è il viatico alla sensorialità. Per comprendere come tutto questo possa accadere è utile riflettere su uno dei capisaldi della cinematografia britannica, ovvero il film *Tommy* di Ken Russell, dell'ormai lontano 1975. La trama narra di Tommy, un ragazzino che non vede, non sente e non parla. Blocco psicologico, dovuto ad un forte trauma, che solo mediante le torture che il cuginetto Kevin gli infligge, non appena soli, riesce a superare. E via quindi con la testa sott'acqua nella vasca da bagno, via con le bruciature di sigaretta sul braccio, via con i chiodi sulla sedia e gli spilli sotto le dita... Tutto ciò, spiega Fabriano Fabri rappresenta «un buon assaggio di supplizi concepiti con uno scopo ben preciso: restituire, riattivare, riparare la pienezza e l'autenticità delle sensazioni, bonificare i sensi dall'intasamento oggettuale»<sup>45</sup>. La “metafora” della ferita, di cui si nutre la Body Art, non è peraltro di pertinenza esclusiva del versante femminile, anche se restano le donne le protagoniste di questo scritto. Abbiamo citato Chris Burden e Vito Acconci artisti che hanno fatto dell'autolesione il fulcro delle loro performance. E cosa dire allora

---

<sup>42</sup> ROSSI MONTI-D'AGOSTINO (2009, 90).

<sup>43</sup> RECALCATI (2007, 71).

<sup>44</sup> Queste parole sono tratte da una canzone di Jovanotti, pseudonimo di Lorenzo Cherubini, dal titolo *Fango*, presente nell'album *Safari* del 2008.

<sup>45</sup> FABBRI (2006, 273).

delle tanto chiacchierate *Action pain*<sup>46</sup> di Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Muehl e Rudolf Schwarzkogler rappresentanti di prim'ordine del cruentissimo Wiener Aktionismus? Cosa dire dell'intera produzione artistica incentrata sul concetto di *Verletzung* (Ferita) da cui derivano gli inquietanti *Selbstverstümmelung*<sup>47</sup>, serie di bozzetti preparatori delle imminenti performance a firma di Brus che, dall'inequivocabile titolo *Automutilazione*, non lasciano dubbi sul tenore dello spettacolo a cui l'artista darà vita. Dare vita ad azioni di questo tipo, per Brus, significa dare vita nel senso letterale del termine in quanto ritengo che, nonostante abbiano in sé qualcosa di autodistruttivo, questo non va negato, siano mosse da un principio di vita e non di morte e questo lo penso anche relativamente alle performance delle artiste. Mi sostiene, in questa tesi, lo psichiatra Armando Favazza affermando che

l'automutilazione mira a recuperare una condizione di normalità. Il suicidio è un atto di fuga mentre l'automutilazione è un atto di rigenerazione. Una persona che tenta il suicidio vuole interrompere tutte le sensazioni, una persona che si ferisce cerca solo di sentirsi meglio<sup>48</sup>.

Sul concetto di ferita intesa come atto rigenerativo fa sentire la sua voce anche il padre delle crocifissioni: Nitsch. Non mancherà di commentare, come segue, una sua performance del 1965:

Smembrare la carne anale, sado-masochisticamente (azione di sventramento e lacerazione) per capire meglio le zone amorfe dell'essere<sup>49</sup>.

Indubbiamente Nitsch incarna, con le sue actions, la parte più molesta, sgradevole, inquietante e sadomasochista di tutto il filone artistico performativo raggiungendo vette invalicabili nel novero di quei performer che agiscono mossi dalla volontà di proporre una nuova estetica artistica: l'estetica dell'orrido e del macabro. Estetica contro cui si batte Jean Clair il quale afferma, in un suo noto testo, intitolato guarda caso *De immundo*, che il disgusto rappresenta la categoria fondante dell'arte del tempo presente chiedendosi se per caso l'orrore non sia da intendersi proprio come la nuova categoria distintiva del contemporaneo.

Ancora sangue, sperma e urina con gli azionisti viennesi. Saranno i primi, fin dall'inizio degli anni '60 del Novecento, a far uso di una violenza in atto, legata alla ferita e all'automutilazione. La si ritrova in Valie Export, in Orlan. Carni tumefatte, lacerate, spaccate, tagliate con il rasoio... Compiacimento anche a provocare e a mostrare l'esperienza del dolore, perfino il pericolo mortale, in Chris Burden. E, poi, il passaggio all'atto: se l'evirazione di Rudolf Schwarzkogler sembra dipendere da una leggenda tenace – ma le sue azioni, nel loro svolgimento e nel loro rituale, sembravano accreditarla –, molto reale è il suicidio nel 1969, sotto l'influenza, come egli aveva confidato, del "Teatro della crudeltà" di Antonin Artaud. [...] Mai l'opera d'arte è stata così cinica e ha così amato sfiorare la scatologia, la lordura e l'oscenità. E mai – fatto ancor più sconcertante – quest'opera è stata così prediletta dalle

---

<sup>46</sup> *Ibid.* 289.

<sup>47</sup> Per uno studio approfondito sull'argomento rimando a FABER (2003).

<sup>48</sup> Riportato in UGOLINI (2009, 18).

<sup>49</sup> Riportato in VERGINE (2000, 177).

istituzioni, come ai bei tempi dell'arte di regime. Più inquietante della loro realizzazione, è l'accoglienza riservata a tali opere. Direttori di musei, responsabili di grandi manifestazioni internazionali, critici di riviste e rotocalchi, tutto un *establishment* del gusto pare applaudire quest'arte dell'abiezione<sup>50</sup>.

«Dammi una lametta che mi taglio le vene»<sup>51</sup> potremmo cantare davanti alle performance di un'artista come Gina Pane<sup>52</sup>, per la quale il dolore risulta la componente imprescindibile, che si rivelano accomunate, spesso, dall'utilizzo delle citate lamette, vetro, spine e altri innumerevoli "strumenti di tortura". In proposito ella scrive: «Nel mio lavoro il dolore era quasi il messaggio stesso. Mi tagliavo, mi frustavo e il mio corpo non ce la faceva più»<sup>53</sup>. Numerose le azioni in cui si procura delle ferite a partire da *Escalade* del 1971, considerata la prima di un lungo percorso, passando per *Scala non-anestetizzata* dove sale una scala i cui pioli sono stati "decorati" da schegge di vetro che si conficcano nelle sue mani e nei suoi piedi ogni qual volta sale un gradino per arrivare in cima, fino alla fin troppo nota *Azione sentimentale* del 1973 (Fig. 6), performance «dedicata alle donne»<sup>54</sup> – a detta di Sophie Duplaix – dove lei di bianco vestita è accompagnata da due bouquet di rose, uno bianco e l'altro rosso, private dalle spine. Quest'immagine suscita in un primo momento una sensazione di calma, di tranquillità, di pace interiore: il bianco delle vesti rimanda alla purezza, purezza che è propria soltanto di una sposa. Questa scena idilliaca si trasforma di lì a poco in un perturbante spettacolo dove quelle spine precedentemente asportate si piantano nelle ferite che l'artista stessa si è inflitta nelle braccia lacerandole con una lametta. Come suggerisce Fabbri «la Pane svergina la pelle procurandosi altri pseudo-orifizi con una gilette, si prende cura del corpo risessualizzandone gran parte della superficie con tagli-vagine»<sup>55</sup> e, prosegue Lea Vergine, «la rosa rossa, fiore mistico, fiore erotico, tramutato in vagina da una ricostituzione nel suo stato più attuale: (quello) doloroso»<sup>56</sup>. La ferita è quindi connessa all'universo femminile e le parole stesse della Pane, femminista convinta, danno una definitiva conferma in questo senso:

La ferita [...] esprime anche il mio organo genitale, la fenditura sanguinante del mio sesso. Questa ferita ha natura femminile. L'apertura del mio corpo implica dolore e piacere in egual misura<sup>57</sup>.

---

<sup>50</sup> CLAIR (2005, 22s).

<sup>51</sup> «Dammi una lametta che mi taglio le vene» è il ritornello di una canzone di Donatella Rettore, del 1982, dal titolo *Lamette*.

<sup>52</sup> Gina Pane (Biarritz 1939-Parigi 1990) prima di approdare al linguaggio del corpo è stata anche pittrice, seguace, in quest'ambito, di una linea prevalentemente astratta. Quando decide di lavorare su se stessa lo fa senza mezzi termini mostrandoci un corpo offeso da tagli autoinflitti provocati da lamette o vetri rotti. La sua è un'arte che trae spesso linfa dalla religione a cui allude mediante il sangue che a sua volta rimanda all'universo femminile.

<sup>53</sup> Riportato in ALFANO MIGLIETTI (2008, 29).

<sup>54</sup> DUPLAIX (2012, 116).

<sup>55</sup> FABBRI (2006, 283).

<sup>56</sup> VERGINE (2000, 197).

<sup>57</sup> Riportato in DUPLAIX (2012, 109ss.).

Da segnalare, a questo proposito, la mostra “Autoportraits” in occasione della quale la Pane realizza una performance dove si sdraia su un letto metallico sotto il quale ardono delle candele accese e procede, poi, a tagliarsi la lingua con una lametta ed il sangue rosso che sgorga dalla sua bocca si stinge a contatto del bianco del latte con cui fa dei gargarismi. Esposti in questa circostanza sono, dunque, quelli che Paola Segra Serra Zanetti definisce «pannolini delle mestruazioni»<sup>58</sup> ovvero *Una settimana del mio sangue mestruale*, una specie di teca-reliquiario di plexiglas contenente sette pezzi di cotone bianco tinto (e non stinto questa volta) del rosso del suo sangue mestruale.

Questo bisogno di esternare al mondo l’essere donne anima, a pochi anni di distanza, le frizzantissime Kandeggina Gang, noto gruppo musicale punk formato da sole donne e guidato da Giovanna Coletti, più comunemente nota come Jo Squillo. La posizione femminista della band oltrepassa i limiti del “buon senso” in un giorno tutto femminile: l’8 marzo del 1980. Siamo a Milano e dal palco in piazza Duomo prende vita uno spettacolo che rimarrà inciso, come un taglio, nella memoria dei presenti. Un’immagine divenuta ormai storica e che nessuno potrà mai più dimenticare. Numerosi sono gli assorbenti – rigorosamente rossi – che vengono scaraventati contro gli spettatori e questo con l’intenzione di urlare al mondo il loro essere donne come a voler dimostrare a tutti che «oltre alle gambe c’è di più»<sup>59</sup>. Tutto ciò è dichiarato mediante un riferimento senza veli, alla loro ferita: la «vagina mestruante, segno manifesto della capacità procreativa femminile»<sup>60</sup>.

Vorrei porre ora l’attenzione su alcune parole che compongono il testo di una famosa canzone di Jo Squillo:

Violentami violentami piccolo, violentami violentami sul metrò, violentami violentami piccolo, violentami violentami sul metrò. Sono appena scappata di casa, voglio fare una storia un po’ strana, prendimi prendimi senza fretta, non ho nessuno che mi aspetta. Violentami violentami piccolo, violentami violentami sul metrò, violentami violentami piccolo, violentami violentami sul metrò. Sono nuda tu hai paura, sono nuda che hai paura?? Nuda nuda tu hai paura, sono nuda tu hai paura!!! Violentami violentami piccolo, violentami violentami sul metrò, violentami violentami piccolo, violentami violentami sul metrò<sup>61</sup> (Fig. 7).

Credo che questi versi racchiudano in sé lo spirito del femminismo, sono versi femministi per eccellenza. In sostanza quella della cantante è una sfida lanciata verso gli uomini. Nessun appello di essere aggredito è più forte ed esplicito di quello di essere violata e il fatto che la richiesta venga proprio da una donna conferma l’ipotesi di sfida sopra esposta. Dunque non è la donna ad avere paura ma è l’uomo che desiste e così facendo Jo Squillo butta all’aria l’ormai vecchio stereotipo

<sup>58</sup> SEGRA SERRA ZANETTI (1998, 15).

<sup>59</sup> L’espressione «oltre alle gambe c’è di più» è il ritornello della canzone intitolata *Siamo donne*, presentata al Festival di Sanremo del 1991, cantata da Sabrina Salerno e scritta da Jo Squillo.

<sup>60</sup> UGOLINI (2009, 12).

<sup>61</sup> Si tratta dell’estratto di una canzone di Jo Squillo del 1983 intitolata *Violentami sul metrò*. In quell’anno Jo Squillo presenta la sua canzone nell’ambito della trasmissione televisiva *Azzurro*.

della donna come sesso debole. La donna può tutto, quanto e forse più dell'uomo (come già Porzia-Elisabetta aveva capito), questo è quello che ritengo stia dietro a questa richiesta di violenza. La donna vuole scavalcare l'uomo, rivendicare il proprio ruolo e con ogni probabilità da carnefice trasformarlo in vittima un po' come aveva fatto Artemisia Gentileschi. In fondo la storia è sempre la stessa, le cose non sono cambiate poi così tanto con il passare del tempo. Preciso, al fine di non essere fraintesa, che quanto ho appena esposto non deve assolutamente essere inteso come un voler presentare il femminismo al pari di un movimento ispirato in via esclusiva alla violenza, bensì sottolineare ancora una volta, anche in modo insolito, mediante accostamenti talvolta bizzarri – perché no? – il talento artistico dell'universo femminile.

Tornando alla Pane, l'abito rigorosamente bianco torna, di nuovo, in *Latte caldo* del 1972 (Fig. 8) dove ad essere presa di mira questa volta è la schiena e il viso. Strumento di tortura: sempre loro, le "tanto amate lamette" delle quali ella non può fare a meno. Sono necessarie, per esserci, per sentire, per riaffermare la propria presenza nel mondo perché, come asserisce Didier Anzieu facendo sua una delle più grandi massime cartesiane, «soffro dunque sono»<sup>62</sup> ed inoltre, prosegue Anzieu citando Piera Aulagnier, «il corpo si procura mediante la sofferenza il proprio segno di oggetto reale»<sup>63</sup>. Anche Alessandra D'Agostino pare essere d'accordo con Anzieu quando, riferendosi alla Pane, afferma che «in lei [...] il dolore diventa linguaggio per comunicare, un modo per urlare di esserci»<sup>64</sup> e dunque la «ferita come testimonianza reale dell'essere-nel-mondo»<sup>65</sup>.

Di fronte agli spettacoli della Pane il pubblico «non può restare indifferente e se rimane indifferente non è lei»<sup>66</sup>, canterebbe Lucio Dalla, perché «l'esibizionismo dell'orrore rivela pienamente il suo tratto perverso: angosciare l'Altro, sconvolgere lo spettatore, catturarne lo sguardo»<sup>67</sup>. Recalcati intende spiegarci anche che

si tratta di un'esibizione dell'orrore del *corpo degradato a carne*, all'orrido, al brutto come manifestazione dell'essere che intende scompagnare le barriere del bello e del pudore<sup>68</sup>.

L'intento di sconvolgere lo spettatore è ben chiaro alla Pane fin dall'inizio delle sue performance e penso che forse, in un certo senso, sia proprio la consapevolezza che si andrà a sconvolgere in tale misura ad alimentarle. A tal riguardo leggiamo quanto segue a proposito di *Latte caldo*:

---

<sup>62</sup> ANZIEU (2005, 246).

<sup>63</sup> *Ibid.*

<sup>64</sup> D'AGOSTINO (2007, 112).

<sup>65</sup> ROSSI MONTI-D'AGOSTINO (2009, 66).

<sup>66</sup> Si tratta di un estratto di una canzone di Lucio Dalla dal titolo *Canzone* presente nell'album *Canzoni* del 1996.

<sup>67</sup> RECALCATI (2007, 108).

<sup>68</sup> *Ibid.* 106.

Vestita completamente di bianco, diede le spalle al pubblico e cominciò a incidersi la schiena con una lametta, lasciando che il sangue sgorgasse dalla sua camicia [...].“All’improvviso mi voltai verso il pubblico e avvicinai la lametta alla faccia. La tensione era palpabile ed esplose quando mi tagliai entrambe le guance. Tutti gridavano: ‘No, no, la faccia, no!’ [...]. La faccia è tabù, è il cuore dell’estetica umana [...]”. Dopo essersi tagliata il viso, Pane puntò la telecamera sul pubblico in modo che gli spettatori vedessero le proprie reazioni e ‘comunicassero con se stessi’<sup>69</sup>.

Che dire, poi, della lesione o, come VALIE EXPORT<sup>70</sup> la definisce, *Erosfione* (Fig. 9) provocata da lacerti di vetro che si conficcano nella sua pelle ogni qual volta ella decida di rotolarsi su di essi? Un corpo segnato da tagli che aprono quello stesso corpo per accedere all’intimità del medesimo. Le ferite che i performer si autoprocuroano penso possano essere intese, sovente, come mezzi per accedere al privato dell’artista, un modo che questi attua per far sì che lo spettatore sia sempre più coinvolto nel suo privato e che cosa c’è, dunque, di più privato dell’interno del proprio corpo? VALIE EXPORT a questo proposito, dirà:

Mi sono rotolata completamente nuda sulla lastra di vetro, poi sulle schegge di vetro e infine sul foglio di carta. I tagli sulla pelle causati dal vetro rotto sono aperture sull’intima (la parete interna delle vene), l’interno del corpo [...], le incisioni sono aperture sull’interno, aprono l’immagine, tagliano la superficie proiettata della rappresentazione, ovvero ‘il corpo’, sono tagli nell’immagine del ‘corpo’ [...]. La funzione simbolica del corpo viene lacerata, i segni si espandono e allo stesso tempo si frammentano per creare una catena di significati più ampia. Nel taglio stesso trasformazione e differenza si rendono visibili<sup>71</sup>.

Un meraviglioso taglio sanguinante, una stella illumina il ventre di colei che è stata recentemente definita *Lady performance*, la vera regina della performance, una delle più riconosciute internazionalmente. Un esempio straordinario di donna ferita, psicologicamente e fisicamente. Una donna – Marina Abramović<sup>72</sup> – seduttiva, avvolgente, coinvolgente, capace di “far piangere” il mondo con il solo potere dello sguardo<sup>73</sup>. Una donna che indaga i propri limiti, li sconfigge, li supera come ha fatto con quella tanto nota stella, quel meraviglioso taglio, fulcro di *Thomas Lips* (Fig. 10) la cui genesi ella stessa commenta così:

Mangio lentamente un chilo di miele con un cucchiaino d’argento. Bevo lentamente un litro di vino rosso da un bicchiere di cristallo. Rompo il bicchiere con la mano destra. Incido una stella

---

<sup>69</sup> WARR (2006, 121).

<sup>70</sup> VALIE EXPORT (Linz 1940) è un’artista attualmente attiva a Vienna la cui produzione annovera video, installazioni, performance, fotografia digitale, lungometraggi, film a carattere sperimentale. È, inoltre autrice di testi sulla storia dell’arte contemporanea e sul femminismo.

<sup>71</sup> WARR (2006, 116).

<sup>72</sup> Marina Abramović (Belgrado 1946) negli anni ha sempre portato avanti una ricerca volta a scoprire e sfidare i limiti psico-fisici del corpo, prima accanto al tedesco Ulay e poi da sola. Recentemente ha orientato il suo percorso in una dimensione maggiormente concettuale come attestano le ultimissime performance *The Artist is Present* tenutasi al Moma di New York nel 2010 e *The Abramović method* tenutasi al PAC (Padiglione d’Arte Contemporanea) di Milano nel 2012.

<sup>73</sup> Con l’espressione capace di “far piangere” il mondo con il solo potere dello sguardo mi riferisco alla performance *The Artist is Present*. In quell’occasione gli spettatori, che a turno si sedevano davanti a lei senza poter interagire tranne che con lo sguardo, sovente si commuovevano.

a cinque punte all'altezza del mio stomaco con la lametta di un rasoio. Mi frusto fino a quando non avverto più dolore. Mi corico su una croce fatta di blocchi di ghiaccio. Il calore di una stufetta elettrica sospesa e rivolta verso il mio stomaco fa sanguinare la stella. Il resto del mio corpo inizia a congelare. Rimango sulla croce di ghiaccio per trenta minuti fino a quando il pubblico interrompe la performance rimuovendo i blocchi di ghiaccio da sotto il mio corpo<sup>74</sup>.

Questa performance datata 1975 viene riproposta dall'artista stessa trenta anni dopo nell'ambito di *Seven Easy Pieces* del 2005, un omaggio reinterpreted in chiave personale rivolto a sette grandi performer e alle loro performance storiche. Ella stessa ne è protagonista con *Thomas Lips*, performance che, come asserisce Eugenio Viola, «unendo numerosi riferimenti provenienti dal vissuto dell'artista – dal comunismo alla chiesa ortodossa – già nasce autobiografica»<sup>75</sup>. Le performance di Marina parlano di lei, della sua storia e affondano spesso le sue radici nell'infanzia trascorsa in Serbia e, al pari di quelle di Gina Pane o di VALIE EXPORT, mostrano il corpo dell'artista ferito trovando una perfetta aderenza con il nostro tema. Una cosa però sembra distinguere Abramović dalle sue “compagne di viaggio”, in quell'universo ferito fatto di sangue: l'artista sembra delegare, sovente, non sempre, al pubblico il compito di decidere del suo destino. Un pubblico senza il quale, per sua stessa ammissione, non potrebbe lavorare.

La performance è una costruzione fisica e mentale, in cui io entro, di fronte a un pubblico, in uno specifico tempo e luogo. E poi la performance di fatto accade; si basa su valori energetici. È molto importante che sia presente un pubblico; non potrei lavorare da sola, non sarebbe una performance<sup>76</sup>.

Ebbene in più di un'occasione lo coinvolge facendolo diventare parte attiva del lavoro, affidandosi ad esso come vittima, vittima nelle mani di numerosi carnefici. Questo succede in parte già con *Thomas Lips* quando è il pubblico a decidere di interrompere l'azione rimuovendo i blocchi di ghiaccio da sotto il suo corpo. Chiediamoci allora cosa sarebbe accaduto se nessuno fosse intervenuto. Questo essere nelle mani del pubblico si estremizza in un'altra performance *Rhythm 0* sempre del 1975 (Fig. 11).

Io ero l'oggetto della performance. Ecco le istruzioni per il pubblico: sul tavolo ci sono settantadue oggetti che potete usare su di me come meglio credete. Io mi assumo la totale responsabilità per sei ore. Alcuni di questi oggetti danno piacere, altri dolore. La performance durerà dalle 8.00 di sera alle 2.00 del mattino. Sul tavolo c'erano persino una pistola caricata con una pallottola. Avrei potuto anche essere uccisa. L'idea era: fino a che punto si può essere vulnerabili, fino a che punto può spingersi il pubblico e cosa può fare con il tuo corpo? È stata un'esperienza a dir poco terrificante. Io ero soltanto una 'cosa' [...] Mi sono sentita davvero violata: mi hanno tagliato gli abiti, hanno conficcato spine di rosa nel mio stomaco, mi hanno tagliato la gola, bevuto il mio sangue, una persona mi ha puntato la pistola alla tempia, un'altra gliel'ha strappata di mano. Si era creata un'atmosfera decisamente aggressiva e carica di

---

<sup>74</sup> ABRAMOVIĆ (2004, 91).

<sup>75</sup> VIOLA (2012, 41).

<sup>76</sup> ABRAMOVIĆ (2012, 12).

tensione. [...] Da questa performance ho tratto un'importante lezione: come performer ci si può spingere molto in là, ma se si lascia decidere il pubblico si rischia di essere uccisi<sup>77</sup>.

Abramović si abbandona nelle mani del pubblico che inevitabilmente diventa “artefice del suo destino”, a lui si offre, nelle vesti di vittima sacrificale (come Frida in veste di cervo), ed è come se gli dicesse: “eccomi, prendimi, sono qua, fai di me ciò che vuoi” (come Jo Squillo in *Violentami sul metrò*).

La scelta di porsi in mani altrui governa il procedere artistico di un'altra grande donna: Orlan<sup>78</sup>. Il tema del corpo è sempre stato caro all'artista francese a partire dalla metà degli anni Sessanta fino ad oggi ed è sfociato, in maniera clamorosa, nelle sue performance chirurgiche datate anni Novanta, non a caso figlie del mondo globale, virtuale, tecnologico e – non in ultimo – chirurgico. Gli anni Novanta straripano, infatti, d'innovazioni, sia tecnologiche sia culturali – si affermano le biotecnologie, si impone un ricorso smodato alla chirurgia estetica – tali da indurre l'uomo a modificare la propria idea di sé, vacillando in balia di un'identità principalmente indefinita, basti riflettere sui quesiti che l'uomo, in questo momento, si pone (al fine, con ogni probabilità, di interrogare lo specchio in cui cerca e, forse, non trova la propria immagine): “io chi sono?” e ancora “che senso ha oggi il termine umano?”<sup>79</sup>. Domande, queste, atte ad aprire interrogativi a cui non è ancora stata data risposta. Ci addentriamo pian piano – ma, forse, neanche troppo piano – in una fase post-umana contraddistinta da una marcata interazione tra uomo e macchina volta a rappresentare un mondo in pieno cambiamento e trasformazione, nuovi padri – questi – della Post-modernità (l'invasione della tecnologia e, dunque, della macchina nell'uomo fa sì che questi diventi un essere ibrido in continua metamorfosi, non a caso ci stiamo dirigendo *verso nuovi modelli di esistenza*, questo l'incisivo sottotitolo del magistrale contributo di Roberto Marchesini *Post-human*<sup>80</sup>). Sempre più abitualmente le persone modificano il proprio aspetto esteriore cavalcando l'onda di una disintegrazione e ricostruzione della propria identità alla ricerca di nuove e sempre diverse forme di infiniti sé. Emblematica la retrospettiva curata, nel 1992, da Jeffrey Deitch e intitolata “Post-Human” tesa a mostrare le ricerche artistiche di quegli anni in relazione agli allora nascenti modelli tecnologici e sociali. Gli artisti non desiderano più sfidare i limiti psico-fisici del corpo, ma intendono alterarlo e contaminarlo con la tecnologia. Il post-human, così come lo intende Deitch, è una fase orientata alla ricostruzione totale di se stessi. In questa occasione infatti dirà:

---

<sup>77</sup> Questa testimonianza di Marina Abramović è riportata in SILEO-VIOLA (2012, 88).

<sup>78</sup> Orlan, pseudonimo di Mirelle Porte (Saint'Etienne 1947) è una tra le più rivoluzionarie e provocatorie artiste di tutti i tempi. La sua produzione artistica comprende pittura, scultura, poesia, recitazione, installazioni, video, fotografia. La sua ricerca è orientata alla modificazione del corpo mediante chirurgia estetica, procedere – quest'ultimo – reso noto dalle sue celebri performance chirurgiche.

<sup>79</sup> Per un'analisi più approfondita di queste considerazioni rimando a BERNARDELLI (2008, 654).

<sup>80</sup> Cf. MARCHESINI (2002).

Si sta diffondendo sempre più la sensazione che *dovremmo prendere il controllo del nostro corpo* e della nostra condizione sociale, piuttosto che rassegnarci solamente ad accettare ciò che abbiamo ereditato [...]. L'accettazione realistica del proprio 'naturale' aspetto e della propria 'naturale' personalità sta venendo sostituita dalla sempre maggiore impressione che *sia normale reinventare se stessi* [...]. C'è una nuova idea ora: *ognuno può semplicemente costruire il nuovo sé che vuole*, libero dalle costrizioni del proprio passato e da quelle del proprio codice genetico ereditato<sup>81</sup>.

Altrettanto determinanti e incisive le parole di Francesca Alfano Miglietti quando dichiara che

la mutazione è la nuova rivoluzione, è il linguaggio ribelle che ha dissolto l'identità in una moltitudine di schegge in accordo o in contrasto dei vari "io" che possono convivere all'interno di uno stesso soggetto<sup>82</sup>.

E, ancora, prosegue sempre Alfano Miglietti:

Bisognerebbe avere la possibilità di modificare il proprio corpo a seconda della moltitudine di identità che la mente produce, bisognerebbe avere la possibilità di non lasciarsi riconoscere, una Babele di volti cangianti, di esseri in continua metamorfosi<sup>83</sup>.

Entrambe le osservazioni, sia quelle di Deitch sia quelle di Alfano Miglietti, diventano premesse determinanti al fine di comprendere appieno Orlan che, dal 1990 al 1993, si sottopone liberamente a nove interventi chirurgici che modificano radicalmente il suo aspetto prendendo in prestito particolari di volti che tanta parte hanno avuto nel patrimonio figurativo passato. In questo modo, come suggerisce Anzieu, «il modello del corpo biologico tende a venir abbandonato in favore di un'anatomia fantastica»<sup>84</sup>. La scelta di Orlan è quella di creare e distruggere continuamente il suo aspetto offrendoci tanti e differenti autoritratti di sé. Parlo di autoritratto in senso tradizionale anche se realizzato mediante bisturi, strumento che consente di inscrivere le sue performance chirurgiche nell'ambito di quella che lei stessa definisce "Art Charnel". Quella di Orlan non è Body Art ma Carnal Art. Certo anche lei interviene sul suo corpo che diventa, al pari dei body artists, soggetto e oggetto dell'opera d'arte, ma il tutto avviene in modi e con intenzioni completamente diverse dai suoi "predecessori". Per prima cosa, cronologicamente parlando, siamo in un'altra cerchia d'anni e tutti sanno quanto determinante sia il periodo storico in cui un artista agisce<sup>85</sup>. Altra cosa da sottolineare è che nella Body Art gli artisti intervengono quasi sempre in prima persona sul proprio corpo (non sempre ma molto spesso è così), mentre Orlan affida sempre ai chirurghi il compito di intervenire sul suo corpo trasformando lei stessa in spett-attrice del suo

---

<sup>81</sup> Si tratta di un estratto di un testo scritto da Jeffrey Deitch in occasione della mostra ed è riportato in D'AGOSTINO (2007, 105).

<sup>82</sup> ALFANO MIGLIETTI (2008, 159).

<sup>83</sup> *Ibid.* 161.

<sup>84</sup> Cf. UGOLINI (2009, 3).

<sup>85</sup> Per l'importanza dell'arco temporale in cui un artista agisce rimando a BARILLI (2007), dove lo storico dell'arte formula il "concetto di generazione" in cui spiega quanto sia influente nella produzione di un artista il contesto storico in cui questa prende forma.

destino. Infine, e di importanza fondamentale, mentre i body artists improntano tutto il lavoro sulla ricerca del dolore, Orlan se ne allontana perché afferma (al secondo punto del manifesto della Carnal Art da lei stessa stilato) che oggi viviamo in un'epoca in cui, grazie agli sviluppi tecnologici, possiamo evitare di soffrire ricorrendo all'impiego di anestetici locali. «È questo un punto essenziale della nuova arte: negli interventi sul corpo Orlan si sottrae completamente al dolore»<sup>86</sup>.

Il motivo che spinge Orlan a modificare il suo aspetto è probabilmente quello di mettere in gioco il suo corpo, il suo sé, la sua identità ma ancora più importante è il desiderio di ricreare se stessa e quindi agisce, o meglio ordina ai chirurghi di agire, mossa dalla cosiddetta *fantasia di autocreazione*<sup>87</sup>. Il caso Orlan dimostra come il corpo non sia dipendente dalla natura ma nasce dal desiderio che ognuno ha di essere in un dato modo e dunque l'artista rifiuta la genitorialità per diventare «*artifex di sé*»<sup>88</sup>. Su questa linea di pensiero significative sono le parole di Roberto Marchesini secondo il quale «nell'idea postorganica vi sono il desiderio e la presunzione, nonché ovviamente l'assurda pretesa di trascendere dal biologico, di uscire dal corso dell'evoluzione per poter divenire artefici del proprio futuro»<sup>89</sup>. Non dimentichiamo che tutto questo è possibile grazie alla ferita, come attestano le performance chirurgiche a cui Orlan si sottopone che sono, infatti, da intendersi come una ferita mediante il bisturi al servizio della metamorfosi.

Le immagini della serie *Onnipresenza* la mostrano che ride sul tavolo operatorio e sorride di apparente piacere mentre il bisturi taglia via pezzi dal suo volto, lasciando lo spettatore angosciato e aggredito<sup>90</sup> (Fig. 12).

Con le sue performance chirurgiche Orlan anticipa – come solo gli artisti sanno fare – una pratica sociale molto in voga nel mondo odierno, ovvero il ricorso smodato alla chirurgia estetica, “la ferita della contemporaneità”, a cui molti fanno ricorso al fine di reinventare se stessi. Clamorosa è «la celebrazione postmoderna dei molteplici stati del sé o del corpo»<sup>91</sup> mediante programmi, serie televisive e film costruiti *ad hoc* per celebrare, appunto, il trionfo della chirurgia estetica dove i protagonisti di questa storia – i chirurghi – contribuiscono al trionfo di “un'attualità ferita”. A questo mi riferivo quando, in apertura di questo scritto, asserivo che oggi veniamo letteralmente bombardati da immagini, in televisione e al cinema, di corpi “feriti”. Penso alla serie televisiva *Nip/Tuch* (andata in onda per quattro stagioni, dal 2003 al 2006, per la regia di Ryan

---

<sup>86</sup> Cf. ALFANO MIGLIETTI (2008, 115).

<sup>87</sup> Il concetto *fantasia di autocreazione* è prettamente psicologico e indica la capacità e il desiderio da parte di chiunque ne sia soggetto di creare da sé il proprio corpo, diversamente da come mamma l'ha fatto. Per un'analisi più approfondita dell'argomento rimando a LEMMA (2011). Aggiungo che Orlan per sua stessa ammissione dichiara di aver avuto problemi con la madre e, per questo, sua volontà è allontanarsi il più possibile da lei: «Voglio cambiare da A a Z per assomigliare alla fine all'immagine che ho di me stessa. E rompere con l'immagine di mia madre e il nome di mio padre», riportato in ALFANO MIGLIETTI (2008, 72).

<sup>88</sup> Per il concetto dell'uomo *artifex di sé* rimando a REMOTTI (2005, 142).

<sup>89</sup> MARCHESINI (2002, 528).

<sup>90</sup> LEMMA (2011, 148).

<sup>91</sup> ORBACH (2010, 54).

Murphy) che catapulta lo spettatore in un universo chirurgico, a tratti macabro e grottesco a tratti caricaturale, mostrando nel loro compiersi veri e propri interventi chirurgici. Lo stesso dicasi per programmi, tra i tanti, come *Plastik Ultrabellezza* ed *Extreme Makeover*, quest'ultimo ispirato dalle performance chirurgiche di Orlan. Per non parlare del recentissimo film di Pedro Almodóvar, *La piel que habito*, che induce a riflettere sulle infinite possibilità di trasformazione (a cui il corpo umano è soggetto/oggetto) offerte dal tempo in cui viviamo. D'altronde come asserisce Hervé Juvin «la novità assoluta di questo inizio di XXI secolo è che ci troviamo a dover gestire un corpo divenuto un nostro prodotto»<sup>92</sup>. Come il corpo, ed in particolare quello delle donne, venga assimilato ad un prodotto e come questo venga presentato in televisione è Lorella Zanardo a spiegarcelo in un suo efficacissimo testo dal titolo *Il corpo delle donne*. Qui ricordandoci di un programma televisivo in cui, nel corso di una puntata, il conduttore e il medico discutevano sulla qualità di differenti tipi di protesi finalizzate al miglioramento di alcune parti del corpo femminile, Zanardo sottolinea come «i due uomini disquisiscono sui diversi materiali come se si trattasse di ricambi per auto»<sup>93</sup>. Il corpo viene sempre più spesso trattato al pari di una macchina, quando un pezzo non piace viene sostituito. Anche il sociologo Derrich de Kerckhove insiste sull'assimilazione del corpo ad un vero e proprio oggetto. È questa la filosofia che sta alla base della modificazione corporea imperante nel nostro Duemila ed è per mezzo della ferita, ancora una volta, che si rende possibile questa metamorfosi.

Il corpo ferito dalla malattia è, invece, quello che ci propongono gli autoritratti fotografici di Hannah Wilke<sup>94</sup>. L'artista nel 1993, ad un passo dalla morte, causata da un linfoma, decide di affidarsi all'arte e realizza *Intra-Venus* (Fig. 13), una serie di fotografie a colori e a grandezza naturale che mostra il suo corpo trasformato dalla chemioterapia che lo dilania, lo offende, lo modifica a conferma di quanto detto in apertura di questo scritto, ovvero che le donne possono tutto, non temono nulla, neanche la morte. Le loro ferite non sono simbolo di annientamento, bensì fucina di creatività e il sangue che sgorga da quelle lesioni è vivo più che mai.

Linda Gezzi

[linda@alexgezzi.net](mailto:linda@alexgezzi.net)

---

<sup>92</sup> JUVIN (2006, XV).

<sup>93</sup> ZANARDO (2010, 65).

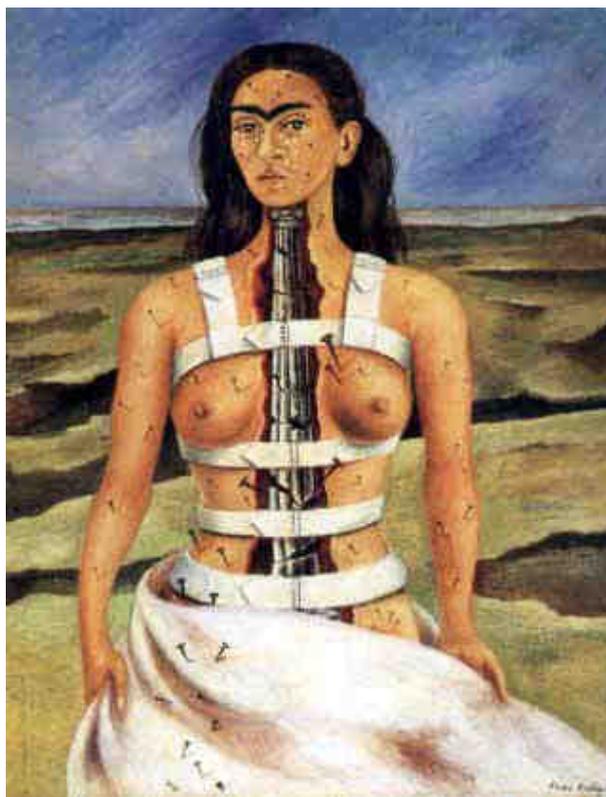
<sup>94</sup> Hannah Wilke, pseudonimo di Arlene Burro Hannah (New York 1940-ivi 1993) è un'artista cimentatasi in pittura, scultura, fotografia, video e performance. Ricordo, per una questione di pertinenza all'argomento trattato in questo scritto, che la Wilke, femminista convinta, nel 1960 realizza una serie di sculture in ceramica rappresentanti la ferita della donna, ovvero la vagina. Dal decennio successivo, invece, affidandosi al mezzo fotografico propone immagini di sé mediante un' «iconografia basata su un immaginario vaginale, utilizzando argilla, latex e chewing-gum per incentrare la propria opera sul suo corpo esibito in "autoritratti performatisti"». Cf. WARR (2006, 197). Esempio di tali autoritratti performatisti è dato dal lavoro *S.O.S. – Starification Object Series* del 1974 dove «Wilke fotografa se stessa nuda fino al busto mentre, con sgraziati bigodini sulla testa, alcuni pezzetti di chewing-gum a forma di vulva (che si plasma come il corpo e l'anima delle donne) le ricoprono l'ovale elegante del viso deturpandolo». Cf. MUZZARELLI (2007, 219).



**Fig. 1.** Artemisia Gentileschi, *Giuditta che decapita Oloferne*, 1612-1613.



**Fig. 2.** Elisabetta Sirani, *Porzia che si ferisce alla coscia*, 1664.



**Fig. 3.** Frida Kahlo, *La colonna spezzata*, 1944.



**Fig. 4.** Frida Kahlo, *Ospedale Henry Ford (Il letto che vola)*, 1932.



**Fig. 5.** Frida Kahlo, *Il cervo ferito*, 1946.



**Fig. 6.** Gina Pane, *Azione sentimentale*, 1973.



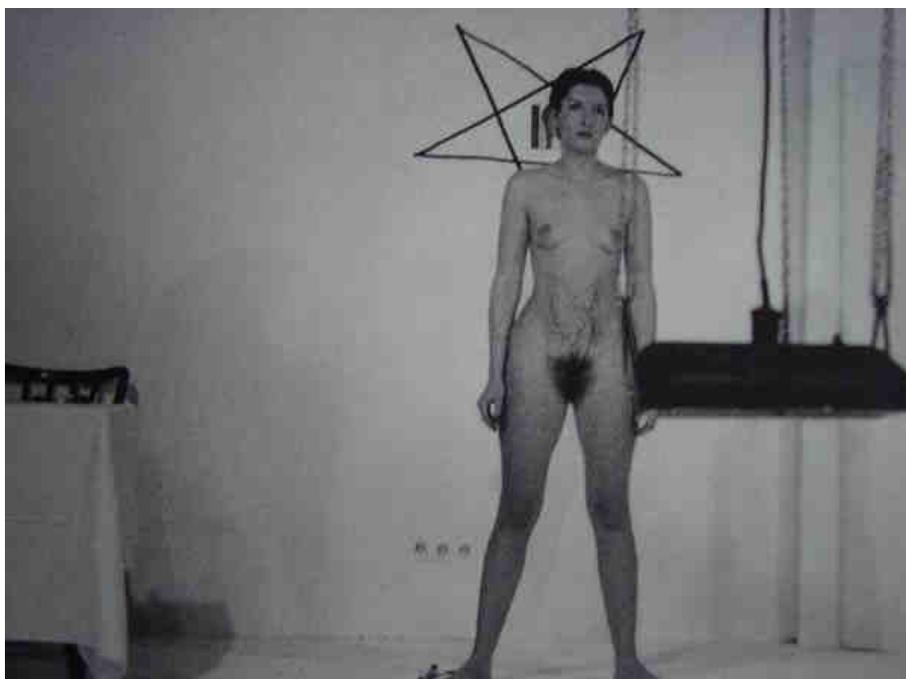
**Fig. 7.** Jo Squillo, sul palco di *Azzurro* mentre canta *Violentami sul metrò* nel 1983, frame da video.



**Fig. 8.** Gina Pane, *Latte caldo*, 1972.



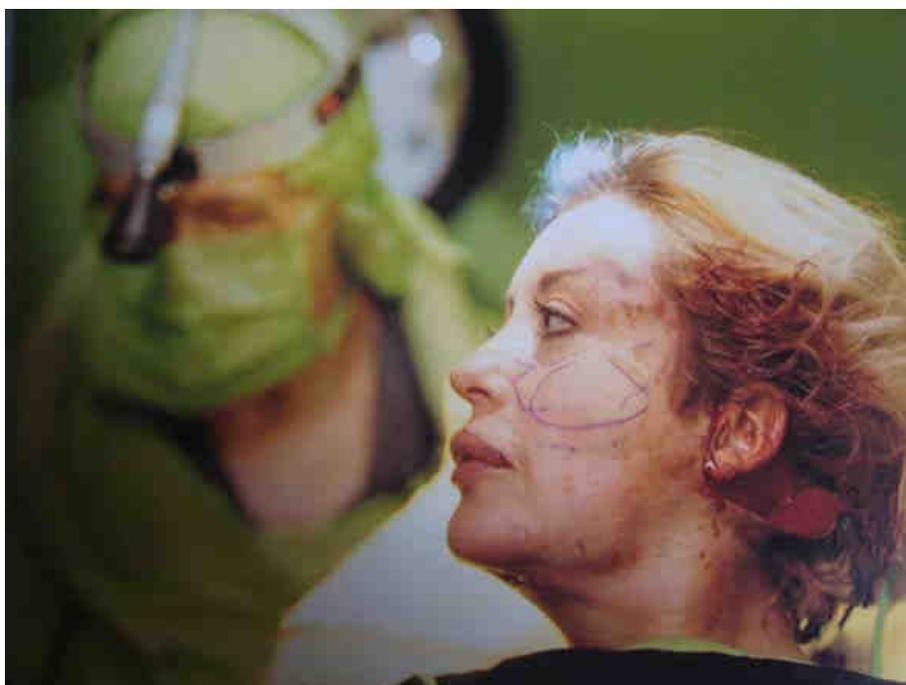
**Fig. 9.** VALIE EXPORT, *Erosione*, 1971.



**Fig. 10.** Marina Abramović, *Thomas Lips*, 1975.



**Fig. 11.** Marina Abramović, *Rhythm 0*, 1975.



**Fig. 12.** Orlan, *Omnipresence*, 1993.



**Fig. 13.** Hannah Wilke, *Intra-venus*, 1993.

## Riferimenti bibliografici

HEGYI-VIOLA 2007

L. Hegyi-E. Viola (a cura di), *Orlan. Le récit. The Narrative*, Catalogo della mostra (Francia, Musée d'art moderne de Saint-Étienne Métropole 26 maggio-26 agosto 2007), Milano, Charta.

ABRAMOVIĆ 2004

M. Abramović, *The Biography of Biographies*, trad. di S. Maiandi-M. Smits, Milano, Charta.

ABRAMOVIĆ 2012

M. Abramović, *Marina Abramović sulla performance art*, in D. Sileo-E. Viola (a cura di), *Marina Abramović. Italian works*, Catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea 21 marzo-10 giugno 2012), vol. I, Milano, 24 ORE Cultura, 12-3.

ALFANO MIGLIETTI 2008

F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, pres. di L. Vergine, postf. di F. Berardi Bifo, Milano, Mondadori.

ANZIEU 2005

D. Anzieu, *L'Io-pelle*, introduzione di R. Tagliacozzo, trad. e cura dell'ed. it. di A. Verdolin, Roma, Borla.

BARILLI 2007

R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Bononia University Press.

BERNARDELLI 2008

F. Bernardelli, *Panorama artistico internazionale*, in *Contemporanea. Arte dal 1950 a oggi*, Milano, Mondadori, 646-63.

CLAIR 2005

J. Clair, *De immundo*, trad. di P. Pagliano, Milano, Abscondita.

D'AGOSTINO 2007

A. D'Agostino, *Il corpo "in gioco": l'adolescente e l'artista tra de figurazione del reale e figurazione del possibile*, in S. Ferrari (a cura di), *Il corpo adolescente. Percorsi interdisciplinari tra arte e psicologia*, Bologna, Clueb, 105-28.

DANIELE-LUSERNA-MUSATTI et al. 1991

S. Daniele-E. Luserna-C.L. Musatti et. al. (trad. di), *Sigmund Freud. Un ricordo d'infanzia di Leonardo da Vinci*, in Id., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 73-158.

DE MARIA 1977

L. De Maria (a cura di), *Marinetti e il Futurismo*, Milano, Mondadori.

DEEPWELL 2002

K. Deepwell, *Ecco perché il corpo è una casa*, in E. De Cecco-G. Romano (a cura di), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*, Milano, postmediabooks, 91-8.

DORNA 1994

S. Dorna, *Che cos'È L'ARTE?*, Torino, Umberto Allemandi & C.

DUPLAIX 2012

S. Duplaix (éd.), *Gina Pane (1939-1990) "È per amore vostro: l'altro"*, Catalogo della mostra (Rovereto, Mart 17 marzo-8luglio 2012), Arles, Actes Sud.

FABBRI 2006

F. Fabbri, *Sessoarterock'n'roll. Tra readymade e performance*, Bologna, Atlante.

FABER 2003

M. Faber (Hrsg.), *Günter Brus. Werkumkreisung*, Catalogo della mostra. Köln. Albertina Wien, Klaus Albrecht Schröder, Verlag der Buchhandlung Walther König.

FERRARI 1999

S. Ferrari, *Lineamenti di una psicologia dell'arte. A partire da Freud*, Bologna, Clueb.

FERRARI 2008

S. Ferrari, *Lo specchio dell'Io. Autoritratto e psicologia*, Roma-Bari, Laterza.

FORTUNATI 2004

V. Fortunati, *Frammenti di un dialogo nel tempo: Elisabetta Sirani e le donne artiste*, in J. Bentini-V. Fortunati (a cura di), *Elisabetta Sirani "pittrice eroina" 1638-1665*, Catalogo della mostra (Bologna, Museo Civico Archeologico 4 dicembre 2004-27 febbraio 2005), Bologna, Editrice Compositori, 19-39.

GRIMAL 1995

P. Grimal, *Afrodite*, in *Enciclopedia dei miti*, pref. di C. Picard, trad. di P.A. Borgheggiani, ed. it. a cura di C. Cordié, Milano, Garzanti, 19-21.

GUGLIELMI-RAIMONDI 2004

G. Guglielmi-E. Raimondi (trad. di), *Charles Baudelaire. Il pittore della vita moderna*, in Id., *Scritti sull'arte*, pref. di E. Raimondi, Torino, Einaudi, 278-313.

HILLMAN 1988

J. Hillman, *Le ferite del Puer e la cicatrice di Ulisse*, in Id., *Saggi sul Puer*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 19-60.

JUVIN 2006

H. Juvin, *Il trionfo del corpo*, pref. di N. Aspesi, trad. di A. Bossi e S. Théodore, Milano, Egea.

LEMMA 2011

A. Lemma, *Sotto la pelle. Psicoanalisi delle modificazioni corporee*, pref. di V. Lingiardi e M. Luci, trad. di M. Luci, Milano, Raffaello Cortina Editore.

LINDAUER 2004

M.A. Lindauer, *Frida dal pennello coperto di sangue*, in A. Bonito Oliva-V. Sanfro (a cura di), *Frida Kahlo*, Catalogo della mostra (Milano, Museo della Permanente 9 ottobre 2003-8 febbraio 2004), Milano, Silvana, 129-73.

MACCHIAVELLI 1999

M. Macchiavelli, *Body art*, Milano, Fabbri Editori.

MALAGUTI 2006-2007

S. Malaguti, *Lettura psicoanalitica dell'iconografia artistica di Giuditta e Oloferne*, in [www.psicoart.unibo.it](http://www.psicoart.unibo.it) (visitato il 24/10/2012).

MARCHESINI 2002

R. Marchesini, *Post-human. Verso nuovi modelli di esistenza*, Torino, Bollati Boringhieri.

MOREL 2006

J.P. Morel, *Valentine de Saint-Point. Manifesto della Donna futurista*, in Id., *Manifesto della Donna futurista seguito da Manifesto futurista della Lussuria, Amore e Lussuria, Il Teatro della Donna, Il mio esordio coreografico, La Metacorà*, testi raccolti e annotati da J.P. Morel, postfaz. di J.P. Morel, trad. di A. Lo Monaco, Genova, il melangolo, 7-15.

MUZZARELLI 2007

F. Muzzarelli, *Corpi in frantumi. Gertrud Arndt*, in Id., *Il corpo e l'azione. Donne e fotografia tra otto e novecento*, Bologna, Atlante, 206-23.

O'REILLY 2011

S. O'Reilly, *Il corpo nell'arte contemporanea*, trad. di E. Sala, Torino, Einaudi.

ORBACH 2010

S. Orbach, *Corpi*, trad. di D. Fassio, Torino, Codice edizioni.

PERNIOLA 2000

M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Torino, Einaudi.

PRETE 2003

A. Prete (trad. e cura di), *Charles Baudelaire. Inno alla bellezza*, in Id., *I fiori del male*, Milano, Feltrinelli, 69.

RECALCATI 2007

M. Recalcati, *Il miracolo della forma. Per un'estetica psicoanalitica*, Milano, Mondadori.

REMOTTI 2005

F. Remotti, *Prima lezione di antropologia*, Roma-Bari, Laterza.

ROMANI 1999

M. Romani, *In mostra Vogliamoci male. Mutazioni di fine millennio raccontate da 25 artisti di tutto il mondo al Pac di Milano*, in <http://d.repubblica.it/dmemory/1999/01/26/rubriche/arte/036art13536.html> (visitato il 14/01/2013).

ROSSI MONTI-D'AGOSTINO 2009

M. Rossi Monti-A. D'Agostino, *L'autolesionismo*, Roma, Carocci.

SEGA SERRA ZANETTI 1998

P. Sega Serra Zanetti, "La Coscienza Luccicante" e la società tecnologica: come non perdere il contatto con la "bionda Margherita". *Videoarte e videocultura ovvero l'arte e la cultura video visiva*, in P. Sega Serra Zanetti-M.G. Tolomeo (a cura di), *La coscienza luccicante. Dalla videoarte all'arte interattiva*, Catalogo della mostra (Roma, Palazzo delle Esposizioni 16 settembre-10 ottobre 1998), Roma, Gangemi, 10-21.

SILEO-VIOLA 2012

D. Sileo-E. Viola (a cura di), *Marina Abramović. Italian works*, Catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea 21 marzo-10 giugno 2012), vol. I, Milano, 24 ORE Cultura.

STOICHITA 2007

V.I. Stoichita, *L'invenzione del quadro*, trad. di B. Sforza, Milano, il Saggiatore.

TESTORI 2007

E. Testori, *Sofonisba, Artemisia, Frida unite nell' "avventura più grande"*, in V. Sgarbi-H.A. Peters-B.F. Buscaroli (a cura di), *L'Arte delle Donne. Dal Rinascimento al Surrealismo*, Catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 5 dicembre 2007-9 marzo 2008), Milano, Federico Motta Editore, 23-31.

UGOLINI 2009

S. Ugolini, *Nel segno del corpo. Origini e forme del ritratto "ferito"*, Napoli, Liguori Editore.

VERGINE 2000

L. Vergine, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira.

VIOLA 2012

E. Viola, *Marina Abramović: the performance is present*, in D. Sileo-E. Viola (a cura di), *Marina Abramović. Italian works*, Catalogo della mostra (Milano, Padiglione d'Arte Contemporanea 21 marzo-10 giugno 2012), vol. I, Milano, 24 ORE Cultura, 34-51.

WARR 2006

T. Warr (ed.), *Il corpo dell'artista*, introd. di A. Jones, trad. di M. Mazzacurati e I. Torresi, Londra, Phaidon.

ZANARDO 2010

L. Zanardo, *Il corpo delle donne*, Milano, Feltrinelli.