Il corpo in mostra

Francesca Serra
26 Novembre 2021

Se qualcuno oggi vi proponesse di fare una mostra sul corpo e voi gli rispondeste: “La faccio volentieri, a patto di escludere tre cose: il sesso, i cyborg e troppi video”, credo che vi darebbero una bella stretta di mano liquidandovi in fretta. Eppure a Palazzo Reale di Milano, fino alla fine di gennaio, potrete vederne una fatta proprio così.

Fatta di opere concrete, materiali: in altre parole di oggetti. Molto poco tecnologica. E in un certo senso stranamente asessuata. La duplice mancanza del virtuale e del meccanico ci spinge a capire quanto noi stessi siamo già virtuali e meccanici. Senza bisogno di tante protesi o prolunghe. Perché dietro ogni corpo c’è sempre uno spettro, e dietro ogni essere vivente un manichino. La mancanza del sesso, d’altra parte, serve a non distrarci e a farci tornare all’essenza. Non che il sesso non lo sia, ma talvolta è utile cancellare qualcosa di troppo onnipresente per vedere meglio ciò che resta.

Curata da Francesca Alfano Miglietti e intitolata *Corpus Domini. Dal corpo glorioso alle rovine dell’anima*, la mostra ci accoglie con un’affiche bianca e nera, che espone le impronte digitali dei trentotto artisti e artiste le cui opere sono proposte in mostra. Un modo per coinvolgere fin da subito il loro corpo nella definizione del *corpus* di opere scelte. O piuttosto l’idea del loro corpo: un’allusione primitiva e insieme impalpabile. Ma anche di mettere radicalmente in discussione il concetto di firma dell’artista, che si dissolve o si evolve da un insieme sociale di lettere a un insieme genetico di linee.

Le impronte digitali sono tipicamente delle tracce. L’immagine di un passaggio, il calco di una materia assente. Il che preannuncia il paradossale centro vuoto a cui è dedicata la mostra, la presenza di un soggetto che diventa arte soltanto in sua

assenza. I corpi veri, che la body art degli anni Sessanta aveva rimesso sotto i nostri occhi attraverso il concetto di performance, nelle varie sale infatti non ci sono. Non c'è niente di vivo, non incontrerete nessun corpo in carne e ossa, se non quello che appartiene agli spettatori e le spettatrici come voi: esattamente come in una mostra "classica", dove ci si accontenta di fruire l'arte che si materializza davanti a noi in una serie di oggetti dipinti o scolpiti. Una certa impressione di classicità emana da questa scelta, e soprattutto dalla prevalenza del tipo di arte a cui Michelangelo attribuiva il primato, nella misura in cui permetteva di camminare intorno al soggetto per averne una veduta completa: la scultura. Anche se qui dobbiamo prepararci a trovarla in una forma che potremmo definire ulteriore, se non ultima. E perciò infinitamente perturbante.

Secondo Freud, uno dei massimi esempi di perturbante è quello che ci fa sobbalzare di fronte a qualcosa d'inanimato che all'improvviso dia paurosi segni di vita, muovendosi inaspettatamente. Ebbene questo è il brivido che prende scorgendo l'opera collocata ben in vista in fondo al corridoio delle prime sale, che ritrae un signore, in giacca, camicia e pantaloni, come fosse una statua di cera a grandezza naturale. Quel signore si muoverà e mi verrà incontro? Si tratta di una statua, oppure di uno spettatore della stessa mostra che anch'io sto visitando, il quale si è fermato un attimo a guardarmi dall'altro capo del corridoio chiedendosi la stessa cosa?

A parte il fatto che non si tratta di un signore qualunque ma di Ludwig Wittgenstein, ritratto dall'inglese Gavin Turk, avvicinandosi si può constatare che siamo davvero di fronte a una statua. Una statua di cera, la prima di una serie di straordinarie opere iperrealiste di vari artisti che ci faranno compagnia lungo tutta la mostra. Lo si constata con un misto di sollievo (non si muoverà, infine, alla faccia di Freud) e di paura (sono io che mi muovo e forse questo è il mio doppio). Insomma, arrivando in fondo al corridoio davanti a Wittgenstein si vive l'esperienza insieme grottesca e profondamente vera di quello che è a tutti gli effetti un simulacro.

Non solo, ma il simulacro ha un regalo per noi: con la mano destra ci porge qualcosa che all'inizio passa inosservato, intenti come siamo a sostenere l'inquietante stupore di un confronto ravvicinato con il simulacro. Ma poi finisce

per imporsi alla nostra attenzione: un uovo. Vale a dire l’oggetto più semplice e insieme enigmatico che esista sulla terra. Io non so cosa significhi per Gavin Turk quell’uovo. Tanto meno per Ludwig Wittgenstein. Come sfido chiunque a poter dare un solo, definitivo significato all’uovo più celebre della storia dell’arte occidentale, quello appeso al centro della Pala di Brera di Piero della Francesca, sulla cui interpretazione da secoli si versano fiumi d’inchiostro.

So soltanto che quell’uovo, custodito nella mano di uno dei massimi filosofi del Novecento, ci spinge a porci la seguente domanda: ma questo simulacro che ci aspetta in fondo al corridoio, come fosse un guardiano dell’aldilà, è nostro aiutante o un avversario? Se fosse un avversario, la sua enigmatica offerta potrebbe essere una trappola, che in virtù del magico passaggio dell’uovo da una mano all’altra ci immobilizzerebbe come una statua. Liberando il corpo di Wittgenstein dall’incantesimo in cui si trova imprigionato e costringendoci a prendere il suo posto. Se invece si tratta di un aiutante, allora quell’uovo, simbolo tra le molte cose della creazione e della vita, potrebbe essere un modo per dirci: io custodisco il segreto della vostra, grazie all’arte che rende eternamente vivi i corpi, fermandoli per sempre.

In ogni caso la statua iperrealista di Turk inizia a tirare un filo che rimarrà teso lungo l’intera mostra. Un filo mentale, eppure estremamente concreto, come tutto ciò che riguarda il corpo: l’iperrealismo di questa statua di cera, infatti, come quello di altre opere simili disseminate nella mostra raggiunge il suo voltaggio più alto grazie non solo o non tanto alla perfetta mimesi di un corpo. Ma ad alcuni segni tangibili della sua presenza, che hanno il potere di bucare la rappresentazione: mi riferisco soprattutto ai peli. Capelli, barba, peli veri e propri. Come nelle maschere rituali, che possono essere le più stilizzate e astratte, intagliate su un legno che nulla ha a che fare con la morbidezza della pelle. Ma diventano subito parte di noi, se soltanto un capello spunta a ricordarci qualcosa di molto umano.

Il pelo che non finisce mai di crescere. Anche quando non lo fa più, perché staccato da un essere vivente e attaccato a un pezzo di legno o di cera o di chissà quale altro materiale, continua a crescere nella nostra testa. Rimane attaccato nella nostra immaginazione alla pelle come un albero alla terra: la pelle, l’unica

cosa che ci tiene insieme, nel più effimero e stupefacente dei contenitori.

Una superficie che cambia continuamente, tra le più misteriose per colore, consistenza, forza e fragilità: come ben sapevano i pittori antichi, che sul vertiginoso problema della resa dell’incarnato discutevano tormentosamente. Oppure i costruttori di automi, che una volta creato il complesso meccanismo interno, si rompevano la testa su come riuscire a rivestirlo con un involucro credibile.

Dopo Wittgenstein, nella mostra si incontrano vari suoi fratelli e sorelle: un uomo seduto nella posa del pensatore, una ragazza nuda, due turisti obesi, un altro uomo disteso come una Venere mentre fa rimbalzare una pallina, un guerrigliero con la kefiah che guarda attraverso il buco di un muro, due nuotatrici, due poliziotti, uno seduto, uno in piedi, che si trovano nell’ultima sala della mostra. Quella dove si dà l’addio ai suoi fantasmi, sperando che non ci seguano fino a fuori. Alcune sono opere dell’iperrealismo storico, quello americano degli anni

Sessanta, altre più recenti evoluzioni dello stesso filone. I due turisti di Duane Hanson sembrano ormai davvero immortali, incarnando il simbolo di un secolo di massiccia americanizzazione. Anche se a noi italiani ricordano la mitica moglie di Alberto Sordi, scambiata per un'opera d'arte alla Biennale di Venezia nel film *Dove vai in vacanza?*.

L'impressione di umano troppo umano che si prova di fronte alla pelle, ma anche la repulsione che spesso provoca, hanno a che fare con il dolore. Il dolore provato oppure quello che prima o poi si proverà. La minaccia dell'apertura del corpo. Il senso della ferita, che impariamo fin da piccoli. Della contenzione così labile del sangue di cui siamo fatti. Per questo la pelle riprodotta iperrealisticamente con vari materiali genera una specie di tenerezza molesta in chi la guarda: intanto per la necessità della sua imperfezione. Se vuol essere realistica deve infatti farci vedere pori, brufoli, rossori, cicatrici, vene in rilievo. Poi per la sua finzione di mollezza, che restituisce al corpo tutto il senso della sua caducità, mescolando all'impressione di vita che vuole produrre la durezza irrimediabile del corpo morto. Così il formidabile e gigantesco tronco di un uomo attaccato a una flebo di Zharko Basheski, pare direttamente uscito da un quadro della deposizione del Cristo. Con il braccio destro che pende nella stessa posizione di quello del Marat di David, sospeso tra un ultimo palpito di vita e la pietrificazione.

Questi corpi sono terribilmente soli. Ci aspettano in un'aura livida di svuotamento e di assenza. La solitudine è uno dei grandi temi sotterranei della mostra: come nella fotografia di gruppo delle impronte digitali, dove ognuno se ne sta chiuso dentro il labirinto dei suoi polpastrelli, senza contatto con gli altri. La solitudine da una parte e l'ammucchiata dall'altra. Quella maestosamente funebre della montagna di vestiti di Christian Boltanski, che sembra la montagna del purgatorio sotto una luce fioca da fine dei tempi. Mentre in sottofondo risuona la *Risata continua - D'Io* di Gino de Dominicis, grottesca e insensata, come se discendesse da un luogo perfettamente amorale. Un non-luogo dove la solitudine e l'ammucchiata si sono fuse per sempre.

Dietro un involucro ce n'è sempre un altro. Per quello i vestiti e le scarpe sono i più commoventi oggetti a cui demandare il senso di euforia e lutto che circonda i corpi del mondo. Il freddo e il caldo che hanno patito, i chilometri di strada che

hanno percorso. Il muro di valigie che resta dopo di loro, nell’eccezionale opera di Fabio Mauri: *Il muro occidentale o del pianto*, che torreggia dall’alto dei suoi quattro metri. La valigia non è di per sé un oggetto commovente. Può essere bella, brutta. Può essere carica di ricordi o di curiosità. Ma come si trasforma in un veicolo emotivo di tale forza da mozzare il fiato? Per effetto sicuramente dell’ammucchiata: la quantità di valigie, che rimanda a un numero incalcolabile di vite passate. In analogia con l’immagine primaria dell’orrore che opprime la nostra memoria collettiva novecentesca: l’ammucchiata spaventosa e impensabile di corpi (e di oggetti rimasti al di là di quei corpi) che è stata la Shoah.

Ma anche perché simbolizza, forse meglio di ogni altro oggetto quotidiano, la moltiplicazione di involucri che il nostro involucro principale ha la vocazione di produrre intorno a sé. Prima di tutto i vestiti, che contengono il corpo, poi ciò che li contiene a loro volta. Quindi all’inizio c’è sempre un corpo, che riveste forse l’anima o chi per lei, e chiede di essere a sua volta rivestito. Ma se si vuole afferrare quell’anima, o meglio forse quelle rovine dell’anima a cui si riferisce il titolo della mostra, un mezzo paradossale eppure efficacissimo è quello di rovesciare l’ordine di necessità degli involucri e partire da ciò che rimane, laddove il corpo non ci sia più.

Come succede con le centinaia di scarpe di Chiharu Shiota, ognuna appesa a un filo rosso che discende da uno stesso punto di origine. Le scarpe indicano un cammino, a partire da un’unica origine: vanno tutte, infatti, nella stessa direzione. La tensione del filo appeso a ogni singola scarpa, la quale non avrebbe senso senza le altre intorno, racconta in una prodigiosa sintesi il corso di una vita in mezzo a tante altre vite. Senza che se ne possa capire il senso, ma soltanto nel suo puro e semplice dato di esistenza. Ogni filo è un cordone ombelicale attaccato allo stesso ventre, in attesa che una parca prima o poi lo tagli, lasciando dietro di sé un contenitore umile e vuoto come una scarpa usata. Il quale fa leva sul sentimento di toccante squallore che ci prende quando vediamo una scarpa abbandonata, per esempio, nel luogo di qualche incidente stradale. Più forte ancora della visione diretta del corpo a cui quella scarpa appartiene.

Il corpo lascia tracce, residui, involucri nella misura in cui migra continuamente. Attraverso il tempo o lo spazio. Le grandi migrazioni umane, che ci rendono piccoli come formiche alla mercé del piede di qualche gigante, diventano nelle videoinstallazioni dell'artista israeliana Michal Rovner dei magnifici disegni mobili a mezzo tra un campo di concentramento e un'epica fila di fuggiaschi nel deserto. La massa si declina qui in una linea ininterrotta di figurine microscopiche, assorte in un incessante va e vieni che le sgrana verso l'infinito. Questa massima miniaturizzazione del corpo umano, che ne esce talmente stilizzato da sfiorare la cancellazione, moltiplica il suo effetto grazie alla vicinanza nella stessa sala di due presenze dalla tridimensionalità dirompente: le gigantesche statue di nuotatrici iperrealiste di Carole A. Feuerman.

Il vertiginoso cambio di scala ci aiuta a sfuggire alla trappola letterale del corpo, per aprirci ai misteri della sua essenza metaforica e metamorfica. Che riguarda la sua apparizione e sparizione: ma anche, se non soprattutto, ciò che sta nel mezzo tra l'una e l'altra. Quella sua fondamentale inafferrabilità, dovuta al primitivo legame con la trasformazione di tutto ciò che è vivente. Come ci si rende conto guardando i video delle *Biografias* di Oscar Munôz, nei quali alcuni volti si formano, dipinti con una polvere di carbone sull'acqua di una catinella, per essere subito dopo disfatti e inghiottiti nel buco di uno scarico, con il rumore del risucchio che colpisce allo stomaco. Ma poi ricominciano piano piano a formarsi. Per disfarsi di nuovo, quando arrivano al culmine di precisione delle loro fattezze, e ricominciare. La vita ha un inizio, uno svolgimento e una fine: ogni biografia umana non può sfuggire a questo movimento di creazione e dissoluzione, che solo l'arte sembra poter riprodurre senza fine.

In prossimità dell'uscita i due poliziotti di Marc Sijan ci chiamano a un ultimo testa a testa con l'arcana ambiguità del simulacro. A grandezza naturale, né troppo grandi né troppo piccoli, ma fatti come noi. Uno seduto, vecchio, con la pelle macchiata e raggrinzita. L'altro più giovane, in piedi, con una camicia bianca a mezze maniche da cui sbucano un collo e delle braccia perfettamente resi in ogni dettaglio attraverso una laboriosa tecnica di strati di pittura a olio. Nella penombra si mescolano ai veri custodi della mostra, in piedi vicino alle soglie delle sale, con un effetto di scambio sconcertante. Mentre in lontananza si sente risuonare la voce di Lea Vergine, ispiratrice della mostra alla quale ha contribuito dalle prime fasi dell'ideazione.

L’immagine della grande storica dell’arte scomparsa l’anno scorso ci aveva accolti nella prima sala, con il video di una lunga intervista; solo la voce resta in fondo al percorso, quando l’ultima sala si avvicina alla prima, chiudendo il cerchio della mostra. E facendocela mentalmente ricominciare: a partire dall’uomo accartocciato in posizione fetale di Antony Gormley, che si trovava dopo l’intervista ma prima di tutto. A terra, come fosse uscito da un uovo appena rotto.

corpus_domini_2.jpeg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO