

Valeria Maggiore

Il corpo come opera plastica:

Catherine Malabou e le metamorfosi del corporeo

1. I mutamenti corporei come *performance artistiche*

Nel suo libro *Su Nietzsche*, Bataille afferma emblematicamente che la comunicazione, qualunque sia il canale attraverso cui ha luogo (sia esso verbale o visivo), “non può avvenire da un essere pieno e intatto a un altro: essa vuole esseri in cui si trovi posto in gioco l’essere [...] al limite della morte, del nulla”¹. Essere e non essere; essere e subire una trasformazione tale da mettere in discussione se stessi, il proprio corpo e la propria identità: questa è la dicotomia che la filosofia, affascinata dagli enigmi del cambiamento, fin dalle sue origini si è proposta d’indagare, cercando di comprendere l’intimo significato delle modificazioni corporee e, soprattutto, di dirimere la questione metafisica relativa al persistere dell’identità nel mutamento.

Per secoli la filosofia ha difatti rintracciato la soluzione al tema della variazione formale nello schema argomentativo basato sull’opposizione tra *essenza* (εἶδος, la “realtà delle cose”) e *parvenza* (εἶδωλον, “ciò che delle cose si dà a vedere”, il *fenomeno*). Tale schema – esposto per la prima volta nel sistema filosofico di Parmenide – è stato codificato da Aristotele nella celebre distinzione fra sostanza (οὐσία) e accidente (συμβεβηκός), coppia concettuale che costituisce un imprescindibile presupposto teorico per la comprensione degli enigmi della *trasformazione* e che s’impose con forza nel pensiero filosofico. Ancor oggi il tema delle *metamorfosi corporee* non cessa d’interpellare il nostro pensiero, imponendoci di cercare “un approccio inedito al cambiamento”², un punto di vista che, come suggerisce Catherine Malabou – una delle voci più autorevoli del dibattito contemporaneo, allieva di Derrida e docente presso l’Université Paris-Ouest Nanterre e la Kingston University di Londra –, non può esimersi dal confronto con il tema della *plasticità organica*. Il riferimento a tale concetto si rivela difatti

¹ G. Bataille, *Su Nietzsche* (1973), trad. it. di A. Dionigi, Cappelli, Bologna 1980, p. 51.

² C. Malabou, *Le Change Heidegger. Du Fantastique en Philosophie*, Léo Scheer, Paris 2004, p. 1.

importante poiché ci consente di comprendere il modo in cui ciascuno di noi, in ogni istante della propria vita, si fa contemporaneamente scultore e opera del proprio corpo, realizzando a tutti gli effetti un'opera d'arte carnale.

Come cercheremo di evidenziare nella nostra trattazione, un approccio di tal tipo deve essere in grado di trarre nuova linfa e nuove prospettive di analisi dal confronto con altre discipline quali, ad esempio, l'arte, la letteratura e la biologia. Alla luce di tali premesse, un solido supporto alle tesi interpretative avanzate dalla pensatrice francese può essere rintracciato, a nostro parere, nelle pratiche performative, cioè in tutte quelle *performance* che, reinterpretando l'arte plastica nei termini di un'ermeneutica della forma organica, considerano il corpo umano come il principale mezzo di espressione artistica. Dagli anni Settanta a oggi tali pratiche si sono imposte con sempre maggiore forza nel dibattito contemporaneo, inaugurando nuovi stili estetici e nuovi campi teorici: dalla *body art* (in cui i movimenti corporei sono accompagnati da elementi scenografici, musica, danze e sequenze gestuali) al *body painting* o *dermocromia* (pratica nella quale il corpo stesso diventa la tela su cui dipingere l'opera d'arte), dalle *installazioni* alle *performance* che esaltano le moderne tecnologie e si propongono di creare degli ibridi uomo-macchina inserendo protesi e innesti cutanei nel corpo degli artisti³.

Lungi da noi, nella presente trattazione, esaminare il modo in cui la *performance art* si è imposta nel dibattito artistico contemporaneo, le caratteristiche peculiari delle sue correnti interne o il suo controverso rapporto con le arti della scena (teatro, danza, ecc.), in tal sede ci preme invece capire se e in che modo il concetto di *performance* può aiutarci a comprendere l'"arte della nostra stessa plasmazione", quella *scultura del sé*⁴ che si colloca al cuore del progetto d'indagine sulla *plasticità* e le *metamorfosi del corporeo* proposto da Malabou.

2. La Carnal art fra figurazione e defigurazione

Per avanzare nella nostra indagine può essere interessante il riferimento alle rivoluzionarie opere dell'artista francese Orlan⁵, che il 30 maggio

³ Cfr. L. Candy, E. Edmonds, *Explorations in art and technology*, Springer, London 2002; M. Smith (ed.), *Stelarc: The Monograph*, The MIT Press, Cambridge (Mass.) 2005; S. Broadhurst, J. Machon (eds.), *Identity, Performance and Technology. Practices of Empowerment, Embodiment and Technicity*, Palgrave Macmillan, London 2012; D. Herath, C. Kroos, Stelarc (eds.), *Robots and Art. Exploring an Unlikely Symbiosis*, Springer, Singapore 2016.

⁴ H.J. Silverman, *Malabou, Plasticity, and the Sculpturing of the Self*, "Concentric: Literary and Cultural Studies", 36, 2, 2010, p. 89.

⁵ Cfr. S. Donger, S. Shepherd, Orlan (eds.), *Orlan: a hybrid body of artworks*, Routledge, New York 2010.

1990 mise in scena *La Réincarnation de Sainte Orlan*, una *performance* destinata a suscitare notevole scalpore: come una martire, l'artista sceglieva di consacrare il proprio corpo all'arte sottoponendosi a un intervento di *chirurgia artistica*, un'installazione che trasformava "la sala operatoria in un carnevale"⁶, accompagnando un'operazione dal vivo di plastica ricostruttiva con musica, danze e poesie. Lo scopo di tale intervento era alterare i lineamenti della *performer* con l'aggiunta di protesi facciali, imitando nelle fattezze i soggetti di alcuni celebri dipinti del passato.



Figura 1. Orlan, *Omnipresence: Presentation by the Doctor of Blood Designs Made on the Yellow Sheet*, settima performance chirurgica, New York 21/11/1993. 165 × 110 cm. Fotografia di V. Sichov per Sipa Press. Copyright 2003, ARS, New York / ADAGP, Paris.

La *performance* in questione costituiva solo la prima di una serie di manipolazioni chirurgiche che avrebbero condotto Orlan a farsi promotrice di un'arte *carneale*: incorporando nel proprio aspetto i tratti somatici delle divinità greche dipinte da Botticelli, della Gioconda di Da Vinci, dell'Europa di Moreau e di altre celebri figure femminili immortalate dai grandi pittori del Rinascimento italiano e del Seicento francese, l'artista

⁶ C.J. O'Bryan, *Carnal art: Orlan's refacing*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 2005, p. 82.

si proponeva di dare materialità agli stilemi dell'iconografia occidentale e di reinterpretare i parametri dell'ideale artistico di bellezza femminile facendo del proprio volto un "autoritratto nel senso classico del termine"⁷, non realizzato però sulla tela bensì in *carne e ossa*.

Di fronte a quest'insolito capolavoro artistico – che oscilla fra l'assunzione e la perdita di forma, "fra la defigurazione e la figurazione"⁸ – l'interesse dello spettatore è rivolto non tanto al *risultato concreto* dell'intervento chirurgico, quanto al *processo* del divenire altro da sé, allo *spettacolo* "del corpo modificato che diviene luogo di pubblico dibattito"⁹ attuando uno "sconfinamento artistico": l'arte non si realizza più nell'*opera* ma nell'*evento* di cui l'artista è protagonista e che ha in sé le caratteristiche del *rito* e dell'*esibizione teatrale*. Tale *modus operandi* si rivela rivoluzionario e contribuisce alla ridefinizione di "due relazioni di fondamentale importanza per l'ermeneutica e la semiotica estetica: in primo luogo, la relazione fra soggetto e oggetto [...]; in secondo luogo, la relazione fra materialità e semiotica degli elementi della performance, tra significante e significato"¹⁰. Infatti, non ci troviamo di fronte a una dicotomia fra soggetto e oggetto, ma a un rapporto "oscillatorio" fra i due termini che non possono essere chiaramente distinti l'uno dall'altro; ne consegue che, in tale prospettiva, il corpo è considerato il protagonista assoluto della *performance* poiché si fa contemporaneamente attivo e passivo nell'azione artistica ed è esibito come "opera plastica". Il mutato nesso fra le due componenti è inoltre strettamente connesso alla seconda relazione citata, quella fra materialità e semiotica, poiché ogni dettaglio *materiale* (o nel caso del gesto artistico di Orlan *carnale*) deve essere interpretato come un segno visibile del peculiare rapporto che si genera fra azione, modificazione corporea ed esperienza estetica. Le opere di Orlan concernono difatti la *metamorfosi* del corpo, del sé, del volto¹¹: "questa è un'arte carnale, una metamorfosi cruda e crudele di se stessi"¹² e il corpo è direttamente coinvolto nella realizzazione della *performance* stessa, si fa "corpo dell'arte", elemento visibile e materico in cui si condensano e trovano espressione concreta gli ideali artistici del passato.

Alla base di tale concezione vi è un chiaro assunto fenomenologico: non ci limitiamo a *possedere un corpo* (*Körper*), ma *siamo il nostro corpo* (*Leib*), siamo la nostra opera d'arte. Un'opera che muta nel tempo, cre-

⁷ Orlan, *Carnal art Manifesto*, <https://www.slow-words.com/it/carnal-art-manifesto/>

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ E. Fischer-Lichte, *The transformative power of performance: a new aesthetics*, transl. by S. Jain, Routledge, London-New York 2008, p. 17.

¹¹ C. Buci-Glucksmann, *From Baroque to virtuality*, in S. Donger, S. Shepherd, Orlan (eds.), *Orlan: a hybrid body of artworks*, cit., p. 1.

¹² *Ivi*, p. 10.

sce, invecchia, subisce delle *metamorfosi* e si qualifica come il luogo della soggettività performativa, trascendendo gli ideali classici di capolavoro artistico (in particolare quelli legati al principio d'incorruttibilità e immutabilità dell'opera d'arte) e costringendo l'estetica a esplorare il tema della forma corporea e delle sue continue trasformazioni, mettendo in guardia dal pericolo di una *desoggettivazione* del soggetto; se difatti nelle *performances* artistiche soggetto e oggetto risultano inestricabilmente connessi, il corpo potrebbe essere alterato al punto di snaturarsi, trasformandosi in qualcos'altro, in un'opera che non coincide più con se stessa, che prende le distanze da sé.

Al fine di chiarire tale aspetto è opportuno confrontare il volto artificialmente alterato di Orlan col viso sfigurato di Antoni Casas Ros, autore del romanzo *Le théorème d'Almodovar*¹³, un'opera autobiografica in cui lo scrittore franco-catalano descrive l'incidente stradale che ha drammaticamente alterato i suoi connotati e profondamente trasformato la sua vita. Mentre era alla guida della sua automobile, un cervo sbucò all'improvviso sulla strada facendogli perdere il controllo della vettura: la sua compagna morì sul colpo; lui si salvò, ma il suo volto fu totalmente devastato. Una tragedia accidentale i cui segni profondi sono ancora visibili nello spirito e nel corpo e gli impediscono di condurre una vita normale. "All'inizio ho creduto ai medici", scrive l'autore, "ma la chirurgia ricostruttiva non è riuscita a cancellare lo stile cubista della mia faccia. Picasso mi avrebbe odiato perché rappresento la negazione della sua inventiva. Si potrebbe pensare che anche lui mi abbia incontrato alla stazione di Perpignan, il centro dell'universo secondo Dalí. Sono una fotografia sfocata che può far venire in mente un viso"¹⁴.

Anche qui abbiamo a che fare con un "ritratto carnale": Orlan ha alterato volontariamente i propri tratti somatici, Casas Ros ha subito tale modificazione a causa di un evento fortuito e avverso, ma in entrambi i casi sembra essere in gioco una *componente scultorea* che rintraccia nella carne un luogo di plasmazione. Prendendo le mosse da tale constatazione, lo studioso interessato a indagare i fenomeni di metamorfosi corporea non può però esimersi dal porsi alcune domande: la similitudine fra le due tipologie di modificazione citate è meramente superficiale o, di contro, è possibile individuare un legame più profondo fra esse? È in gioco una stessa forma di plasmazione artistica della materia? In altri termini: il caso, l'evento fortuito o l'*accidente* che ha determinato l'*incidente* di Casas Ros può aver operato sulla materia in termini figurativi creando un'*opera d'arte della distruzione*?

¹³ A. Casas Ros, *Il teorema di Almodovar* (2008), trad. it. di M. Uberti-Bona, Ugo Guanda, Parma 2009.

¹⁴ Ivi, p. 11.

3. La filosofia indaga le metamorfosi letterarie

Malabou ritiene che sinora i fenomeni di metamorfosi organica siano stati letti esclusivamente alla luce della prospettiva ontologica aristotelica: come evidenzia la pensatrice francese, nell'interpretazione tradizionale dei mutamenti biologici, le vite sono paragonate a dei fiumi che seguono placidamente il loro corso¹⁵ e ogni configurazione corporea appare come il segno o la piega di una realizzazione continua del soggetto, di un susseguirsi graduale e logico di stati che consentono di riaffermare il proprio essere nel costante avvicinarsi delle circostanze esterne. “Col tempo”, sostiene l'autrice, “si diviene finalmente ciò che si è, non si diviene nient'altro che ciò che si è”¹⁶, perché in una vita che segue tranquillamente il proprio cammino ogni attimo rappresenta l'affermazione del soggetto, quasi la *fissazione fisica e psicologica* di un'identità che non è mai sconvolta dai piccoli ostacoli quotidiani. “Le trasformazioni del corpo e dell'anima rinforzano la permanenza dell'identità, la caricaturizzano o la fissano, non la contraddicono mai. Non la sconvolgono mai”¹⁷, afferma sinteticamente l'autrice.

Per chiarire tale aspetto può essere utile dirigere lo sguardo verso un'altra pratica artistica, quella letteraria, rivolgendo la nostra attenzione ad alcuni esempi di letteratura fantastica in cui il contrasto fra cambiamento e permanenza è centrale e variamente declinato, mettendo sottilmente in luce interessanti caratteristiche delle metamorfosi organiche. Nell'incipit programmatico delle sue *Metamorfosi* Ovidio si propone infatti di “cantare il mutamento dei corpi in altri nuovi”¹⁸, trasformazione che costituisce, ad esempio, l'asse portante dell'*Asino d'oro* di Apuleio, opera in cui il protagonista si trasforma in ciuco sottoponendosi volontariamente a un rituale di magia¹⁹. Stessa sorte subisce Bottom nel *Sogno di una notte di mezz'estate* di Shakespeare²⁰, in cui l'ignaro cittadino ateniese è involontariamente trasformato in asino per uno scherzo del folletto Puck; anche il celebre burattino protagonista delle *Avventure di Pinocchio*²¹ di Collodi è costretto ad assumere tali sembianze: abbandonata la scuola per vivere di divertimenti nel Paese dei balocchi, si trasforma in un

¹⁵ C. Malabou, *Ontologia dell'accidente. Saggio sulla plasticità distruttrice* (2009), trad. it. di V. Maggiore, Meltemi, Milano 2019, p. 31.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, trad. it. di N. Scivoletto in *Opere*, UTET, Torino, vol. III, 2000, p. 43.

¹⁹ L. Apuleio, *Metamorfosi o Asino d'oro*, in *Opere. Vol. 1*, UTET, Torino 1980.

²⁰ W. Shakespeare, *Sogno di una notte di mezz'estate* (1595), in *Tutte le opere*, Sansoni, Milano 1993, pp. 360-411.

²¹ C. Collodi, *Le avventure di Pinocchio. Storia di un burattino* (1881), Mondadori, Milano 2000.

“somaro”, assumendo sembianze umane solo al termine di un percorso di maturazione spirituale. Ben peggiore è invece la trasformazione patita da Gregor Samsa, il commesso viaggiatore al centro delle vicende narrate ne *La metamorfosi* di Kafka²², che, dopo una notte tormentata, si risveglia con le sembianze di un orribile insetto, senza che nel corso del racconto si dia chiaramente ragione del perché di tale improvvisa mutazione.

I casi letterari citati, il cui elenco potrebbe facilmente essere ampliato, si contraddistinguono per un elemento comune: “la metamorfosi è raramente presentata come una reale e totale deviazione dell’essere”²³ perché, evidenzia l’autrice, “qualunque siano le sue bizzarrie [...], le forme che essa crea e i risultati delle trasmutazioni degli sfortunati che ne sono vittima restano, se c’è consentito dirlo, nell’ordine delle cose”²⁴. Seguendo lo schema aristotelico, nelle metamorfosi descritte da poeti e letterati, la sostanza dell’essere permane invariata e soltanto il suo apparire (la forma esteriore) muta. Nel contesto immaginario e fiabesco degli esempi citati possiamo infatti rintracciare *costanti materiali* e *vincoli spirituali* che soggiacciono alle modificazioni corporee²⁵: il soggetto che subisce una metamorfosi mantiene inalterate le proprie facoltà raziocinanti e si trasforma in un essere vivente che è simbolo di un’attività che era solito compiere in vita (si pensi ad Aracne, l’abile tessitrice di Colofone che osò sfidare al telaio Atena e, per la sua tracotanza, fu trasformata in un ragno destinato a tessere per l’eternità) o di un sentimento negativo (ira, paura, ecc.) provato in maniera eccessiva²⁶.

Particolarmente interessante si rivela a tal proposito la narrazione ovidiana degli eventi metamorfici del tiranno greco Licaone il quale, per dimostrare al popolo la cattiva fede di un viandante che chiedeva rifugio nella sua reggia sostenendo di essere un dio disceso dall’Olimpo, ebbe l’audacia di servire un banchetto a base di carne umana, cibo espressamente vietato dagli dei. Sfortunatamente però lo straniero era Zeus in visita sulla Terra²⁷: il dio, iracundo per natura, non poté tollerare l’empio gesto di Licaone che non soltanto aveva dubitato della sua onestà, ma si era anche macchiato di un terribile atto di *hybris*, esercitando pratiche espressamente vietate dagli dei (il sacrificio umano e il cannibalismo). Ovidio racconta che il tiranno, temendo la collera divina, “fugge atterrito

²² F. Kafka, *Le Metamorfosi* (1915), in Id., *Racconti*, a cura di E. Pocar, Mondadori, Milano 1970.

²³ C. Malabou, *Ontologia dell’incidente*, cit., p. 37.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Cfr. E. Guglielminetti, *Metamorfosi nell’immobilità*, Jaca Book, Milano 2000, p. 23 ss.; L.K. Ščeglov, *Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio*, in R. Faccani, U. Eco (a cura di), *I sistemi due segni e lo strutturalismo sovietico*, Bompiani, Milano 1969, p. 45 ss.

²⁶ L.K. Ščeglov, *Alcuni tratti strutturali delle Metamorfosi di Ovidio*, cit., p. 150.

²⁷ P. Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, cit., p. 163 ss.

e raggiunta la campagna silenziosa comincia a ululare e invano cerca di parlare [...]. La veste si muta in un vello, le braccia in zampe, diventa lupo e mantiene le tracce dell'antico aspetto; identico il colore grigiastro, identica la ferocia del volto, guizzano minacciosi gli stessi occhi, immutata l'aria di crudeltà"²⁸. La vicenda di Licaone e della sua trasformazione in lupo è emblematica perché nel racconto la metamorfosi altera le vestigia del protagonista ma, allo stesso tempo, ne esplicita l'essenza più intima: il lupo è ancora "uomo nell'anima" e il suo nuovo aspetto diviene allegoria della sua natura più profonda, malvagia e disumana, che si rende ora visibile anche a livello estetico-percettivo.

Tale considerazione potrebbe facilmente essere applicata a tutte le trasformazioni narrate da Ovidio. Malabou rilegge ad esempio il mito di Dafne, la ninfa che, per sfuggire alle attenzioni di Apollo, chiese dalla dea Gea di essere trasformata in un albero: anche in questo caso si realizza solo in apparenza una deviazione totale dell'essere perché la metamorfosi della naiade è circoscritta al piano fisiologico e determina una giustapposizione fra il sé originario (psicologicamente integro) e la sua nuova identità di albero, alterata nella materia e nella forma²⁹.

Pur metamorfosata, quindi, "una forma può restare uguale a se stessa"³⁰ poiché soggiace alla trasformazione, ma mantiene la "mente di prima"³¹. Come rileva Malabou, tale esempio testimonia che "l'essere dimora invariato in seno al cambiamento stesso" e per questo "il presupposto sostanzialista è il compagno di viaggio della metamorfosi occidentale. La forma si trasforma, la sostanza permane"³²: la *performance* del cambiamento coinvolge il soggetto solo a un livello di superficie, esterno e non invasivo della sua personalità.

Nelle metamorfosi letterarie analizzate è perciò in gioco solo una certa forma di *plasticità*³³, lemma chiave del dizionario artistico occidentale che si è imposto nel dibattito filosofico proprio grazie alle riflessioni di Malabou e la cui analisi si rivela di particolare importanza per la comprensione dei temi in tal sede trattati.

²⁸ Ivi, pp. 232-239.

²⁹ C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 40 ss.

³⁰ E. Guglielminetti, *Metamorfosi nell'immobilità*, cit., p. 25.

³¹ Ivi, p. 29.

³² C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 37.

³³ Cfr. T. Giesbers, *Plasticity*, in R. Braidotti, M. Hlavajova (eds.), *Posthuman Glossary*, Bloomsbury, London-New York, p. 320-323; B. Bhandar, J. Goldberg-Hiller (eds.), *Plastic Materialities. Politics, Legality and Metamorphosis in the Work of Catherine Malabou*, Duke University Press, Durham-London 2015; A. Hope, *The Future is Plastic: Refiguring Malabou's Plasticity*, "Journal for Cultural Research", 18, 2014, pp. 329-349; J.-P. Martinon, *On Futurity. Malabou, Nancy and Derrida*, Palgrave MacMillan, New York 2007; T. Wormald, I. Dahms (eds.), *Thinking Catherine Malabou: Passionate Detachments*, Rowman & Littlefield International, London 2018.

4. Ripensare filosoficamente la plasticità

Il concetto di plasticità rappresenta il *leit motiv* dell'intera narrazione della pensatrice francese che lo considera un "motivo d'interpretazione formale dominante" e lo "strumento esegetico ed euristico più produttivo di tutti i tempi"³⁴: a suo parere esso è uno *schema ermeneutico motore* che consente di rintracciare il legame fra le "immagini fluttuanti, che costituiscono, allo stesso tempo vagamente e sicuramente, una specie di 'aria delle cose' o di *Stimmung*³⁵", la caratteristica di un'epoca, il suo stile. Coniugando "il modellamento di sé con quello della transdifferenziazione"³⁶ la plasticità consente difatti di spiegare il fragile legame fra *cambiamento* e *permanenza*, concetti fondamentali per la comprensione della vita degli organismi e delle idee stesse³⁷. È tuttavia sufficiente una breve analisi del termine "plastico" per comprenderne la natura contraddittoria e polivalente.

In primo luogo *essere plastico* significa "essere suscettibile di ricevere una forma": il termine deriva infatti dall'espressione greca *πλαστική τέχνη* e indica l'*arte di manipolare e modellare* una sostanza duttile (cera, argilla, ecc.) affinché riceva una forma. Non a caso, con l'ampliamento delle conoscenze in ambito fisico-chimico sono stati definiti "plastici" i materiali che, pur essendo caratterizzati da una certa solidità, in determinate fasi della loro fabbricazione si rivelano abbastanza duttili da poter essere sagomati sfruttando l'effetto della temperatura o della pressione (come il PVC o la gomma); per tale ragione, rileva Roland Barthes, saggista francese e riferimento filosofico di Malabou, la stessa parola "plastica" (utilizzata nel linguaggio colloquiale per riferirsi a tali materiali) sottintende l'idea di un'attitudine della materia alla "trasformazione infinita; essa è, come il suo nome comune indica, l'ubiquità resa visibile; è [...] traccia del movimento. [...] È, insomma, uno spettacolo da decifrare: lo spettacolo dei suoi risultati"³⁸.

È però opportuno precisare che, pur riferendosi a tale matrice greca, il termine plasticità fa il suo ingresso nelle lingue moderne solo all'epoca di Goethe³⁹. Il celebre poeta tedesco è infatti tradizionalmente considerato uno dei padri della morfologia moderna e i suoi rivoluzionari studi sulla

³⁴ C. Malabou, *La plasticité au soir de l'écriture. Dialectique, destruction, déconstruction*, Léo Scheer, Paris 2004, p. 33.

³⁵ Ivi, p. 34.

³⁶ C. Malabou, *Cosa fare del nostro cervello?* (2004), trad. it. di E. Lattavo, Armando, Roma 2007, p. 106.

³⁷ Cfr. M.-W. Debono, *Le concept de plasticité: un nouveau concept épistémologique*, "DOGMA", 2, 2005.

³⁸ R. Barthes, *La plastique*, in *Mythologies*, Éditions du Seuil, Paris 1957, p. 160.

³⁹ Cfr. C. Malabou, *Le Vœu de plasticité*, in *Plasticité*, Léo Scheer, Paris 2000, p. 5 ss.

metamorfosi delle piante favorirono l'interesse di studiosi e letterati sul problema della forma e delle sue alterazioni. La Natura, afferma difatti Goethe, "crea forme eternamente nuove; ciò che esiste non è mai stato; ciò che fu non ritorna – tutto è nuovo, eppur sempre antico"⁴⁰ perché l'incessante divenire delle configurazioni viventi è generato da una legge eterna che "crea le forme più diverse per metamorfosi dello stesso organo"⁴¹. Nel mondo naturale dunque nulla permane invariato: il mutamento è ovunque e, sebbene sia possibile individuare dei nessi di continuità fra le singole specie (ad esempio, limitandoci all'analisi del mondo vegetale, il comune originarsi di tutte le foglie da una *foglia-tipo*), la metamorfosi "è la chiave per tutti i segni della Natura"⁴².

Il poeta ritiene quindi che lo studioso delle forme debba porsi come principale obiettivo quello di conoscere le leggi che inducono i corpi non solo a *subire una modificazione plastica*, ma anche a *metterla dinamicamente in atto*: la plasticità non è difatti solo la proprietà di ciò che è in grado di ricevere passivamente una forma ma è anche, allo stesso tempo, il carattere peculiare di ciò che *dà forma* al reale.

L'estetica si è interessata al concetto di plasticità perlopiù in riferimento a tale definizione, considerandola come la capacità di un ente di dare forma alla materia al fine di realizzare un'opera d'arte o un modello preparatorio tridimensionale. Tale concezione – fulcro di un testo cardine della riflessione estetica settecentesca, la *Plastik* di Herder⁴³ – è alla base anche delle pratiche performative da noi analizzate: a partire dagli anni Settanta del Novecento il termine ha difatti assunto nuovi significati ed, esulando dall'ambito specialistico della pratica artistica, è passato da indicare la branca della chirurgia che si occupa della ricostruzione dei tegumenti e delle strutture immediatamente sottostanti, eseguita per motivi terapeutici (chirurgia ricostruttiva), per la correzione d'inetestismi (chirurgia estetica) o, nel caso di Orlan, per la realizzazione di una *performance* artistica. Nell'ultimo decennio, infine, il concetto di *plasticità cerebrale* è divenuto centrale nell'ambito delle neuroscienze, indicando la capacità delle sinapsi di modificare la propria efficacia per effetto dell'apprendimento, dell'abitudine e delle influenze ambientali⁴⁴.

⁴⁰ J.W. Goethe *La metamorfosi delle piante e altri scritti sulla scienza della natura*, trad. it. di S. Zecchi, Guanda, Parma 2008, p. 154-155.

⁴¹ Ivi, p. 55.

⁴² Id., *Gli scritti scientifici. Morfologia III: Per una scienza del vivente*, Il Capitello del Sole, Bologna 2009, p. 115.

⁴³ J.G. Herder, *Plastica* (1778), trad. it. di D. Di Maio, S. Tedesco, Aesthetica Edizioni, Palermo 2010.

⁴⁴ Cfr. C. Malabou, *Souffrance cérébrale, souffrance psychique et plasticité*, "Études", 4, 2011, pp. 487-498.

Da tale breve analisi si evince quindi che il termine “plasticità” può essere utilizzato per indicare tanto *ciò che è formato* (in greco il *πλάσμα*) quanto *l’attività formatrice* (*πλαστική*), tanto la *passività* di ciò che è malleabile quanto *l’attività* creativa che caratterizza gli esseri umani.

La capacità di riunire sotto un unico ombrello concettuale passività e attività rischia però di indurci a credere che la plasticità escluda la *rigidità* e possa essere interpretata come un semplice sinonimo di *flessibilità* ed *elasticità*; tuttavia, se tale concezione fosse corretta, l’ente plastico dovrebbe rinunciare a ogni possibilità di fissazione, ricadendo nel pericolo di una trasformazione continua e priva di logica. “L’idea della metamorfosi è un dono che viene dall’alto, molto solenne, ma al tempo stesso molto pericoloso”, scriveva a riguardo Goethe nel saggio *Probleme*: “essa conduce all’assenza di forma (*Formlose*)” perché “è simile alla *vis centrifuga* e si perderebbe nell’infinito se non avesse un contrappeso, [...] la tenace capacità di persistere (*Beharrlichkeitsvermögen*) di ciò che una volta è divenuto realtà”⁴⁵. Già da un semplice sguardo alla realtà circostante siamo difatti indotti ad affermare che la plasticità è in grado di accogliere la *fissità* come suo momento interno: come suggerisce l’estetologo francese Didi-Huberman, perché si possa avere una forma o, in altri termini, “perché in generale un’individuazione possa aver luogo, è necessario che una materia possa offrire tale sottile qualità di non essere né troppo secca né troppo liquida, né troppo dura né troppo molle”⁴⁶. La plasticità è quindi, ancora una volta, un fenomeno contraddittorio che associa la modificabilità alla fissazione della forma al punto che *plastificare* un documento (ad esempio la carta d’identità) è l’operazione che ci permette di fissare una sagoma⁴⁷.

In questo “paradosso della consistenza”⁴⁸ è quindi definito “plastico” tutto ciò che è in grado di subire l’azione di modellamento e, allo stesso tempo, di costituire il motore di tale azione, in un gioco costante fra creazione di novità formali e annientamento delle configurazioni esistenti⁴⁹ che renda ragione della capacità di un ente di modificare se stesso e di negoziare la propria distruzione. La portata filosofica di tale termine è infatti colta con estrema chiarezza da Nietzsche (cui, a nostro parere, Malabou si rifà implicitamente) che in un passaggio della seconda delle sue *Considerazioni inattuali* definisce la plasticità come “quella forza di crescere a modo

⁴⁵ J. W. Goethe, *La metamorfosi delle piante*, cit., p. 144.

⁴⁶ G. Didi-Huberman, *La Matière Inquiète (Plasticité, Viscosité, Étrangeté)*, “Lignes”, 1, 2000, p. 231.

⁴⁷ Cfr. E. Combet, *Du concept de la plasticité a la plasticité du concept*, “Plastir”, 14, 2009, pp. 206-223.

⁴⁸ G. Didi-Huberman, *La Matière Inquiète*, cit., p. 231.

⁴⁹ C. Malabou, *La plasticité au soir de l’écriture*, cit., p. 57.

proprio su se stessi, di *trasformare e incorporare cose passate ed estranee*, di sanare ferite, di sostituire parti perdute, di *riplasmare in sé forme spezzate*⁵⁰ forgiando la propria identità nel confronto con qualcosa di esterno.

In questa peculiare associazione dei contrari (passività e attività del plasmare, fluidità del cambiamento e rigidità della plastificazione) sembra essere in questione soprattutto la *formazione* dell'ente e la plasticità sembra collocarsi unilateralmente sul versante della *creazione formale*. Così come concepita da Orlan, la "nozione di metamorfosi plastica è governata da un assioma barocco [...]: si devono produrre effetti per generare affetti, e questi effetti creano esseri"⁵¹: la performer francese *plasma* il suo volto perché lo *ricrea* e dà vita a una configurazione che, sebbene artificiale, si rivela nuova e creatrice pur non invadendo la soggettività dell'artista. La sua performance è quindi uno "spogliarsi del sé"⁵² in cui la forma "è presentata come una pelle, un vestito, un ornamento che possiamo sempre toglierci di dosso senza che l'essenziale sia alterato"⁵³.

Non a caso Malabou definisce tale modo della plasticità *positivo* poiché esso rende ragione del "normale scorrere del fiume della vita" e ben si armonizza con la tradizionale concezione metafisica della sostanza, substrato che, come abbiamo messo in luce analizzando le metamorfosi fantastiche narrate in alcune note opere letterarie, permane immutato e consente d'integrare nelle vicende biografiche del soggetto tutte le alterazioni fisiche e psichiche che hanno luogo nel tempo, contribuendo a rafforzare i pilastri dell'identità personale.

Nel saggio *Que faire de notre cerveau?* in cui si confronta con i più recenti risultati delle neuroscienze, Malabou sottopone a un'ulteriore analisi tale concetto portando avanti un discorso che, pur riferendosi esplicitamente alla plasticità cerebrale, può facilmente essere esteso a ogni ambito della trattazione biologica. La pensatrice francese precisa infatti che la plasticità positiva può essere ulteriormente articolata in tre livelli, distinti sul piano teorico ma strettamente interconnessi: il primo è rappresentato della cosiddetta *plasticità di sviluppo*, la capacità del nostro cervello di ricevere forma tramite il determinismo genetico e di dare forma a se stesso grazie alla creazione di sempre nuove connessioni sinaptiche; il secondo, presenta la plasticità come una *capacità di modulazione* poiché essa "è sotto l'influsso dell'esperienza strettamente individuale che l'efficacia sinaptica aumenta o

⁵⁰ F. Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita. Considerazioni inattuali*, II (1874), trad. it. di S. Giametta, in id., *La nascita della tragedia. Considerazioni inattuali*, I-III, in *Opere di Friedrich Nietzsche*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Adelphi, Milano, vol. III, tomo I, 1972, p. 265.

⁵¹ C. Buci-Glucksmann, *The triumph of the folds*, in S. Donger, S. Shepherd, Orlan (eds.), *Orlan: a hybrid body of artworks*, cit., p. 1.

⁵² C.J. O'Bryan, *Carnal art*, cit., p. 86.

⁵³ C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 45.

diminuisce”⁵⁴: non soltanto creiamo sempre nuove connessioni, ma anche quelle già esistenti si riorganizzano in funzione delle sollecitazioni esterne, permettendo al cervello d’individualizzarsi ed evolvere. Infine, la plasticità può essere *post lesionale* poiché l’encefalo è in grado di riparare se stesso dopo una lesione di lieve entità o di compensare (fino ad un certo punto) le funzioni psichiche di un’area compromessa.

Che cosa accade però in tutti quei casi in cui l’essere non è in grado di “riparare se stesso”? Cosa succede se, come testimonia il volto di Casas Ros, la vita irrompe con prepotenza e un incidente/accidente arresta la storia naturale dell’individuo per dare inizio a un nuovo corso degli eventi? Il fortuito apre uno squarcio vitale nella nostra esistenza e dà origine a una nuova identità, ma possiamo ancora parlare di un mutamento plastico o la trasformazione cede il passo alla sostituzione?

5. Le metamorfosi traumatiche e la plasticità distruttrice

Talvolta, afferma Malabou, le vite non scorrono tranquille come un fiume che segue il proprio corso, ma “abbandonano il proprio letto senza alcun motivo geologico, senza che alcun tracciato sotterraneo consenta di spiegare tale inondazione o straripamento”⁵⁵: può aver luogo un evento accidentale che, come direbbe Foucault, esula dall’*ordine del discorso*⁵⁶ e ha un forte impatto sulla nostra vita, sconvolgendo la nostra identità. La psicologia parla in tal caso di *traumi* (incidenti automobilistici, lutti, licenziamenti o eventi che solo in apparenza sembrano di lieve portata), “trasformazioni che si rivelano attentati”⁵⁷ perché determinano cambiamenti improvvisi e brutali che biforcano il fiume della nostra esistenza portando al sorgere di un nuovo individuo. Se ha luogo un evento di tale portata, infatti, i tratti fisici del soggetto possono essere irrimediabilmente deformati o, in caso di eventi infausti meno evidenti sul piano morfologico-percettivo ma non per questo meno invasivi, gli aspetti caratteriali dell’individuo possono essere riconfigurati, costringendolo a venire a patti con un’identità senza precedenti che non rappresenta il previsto esito della nostra storia personale ma “un’improvvisazione esistenziale assoluta”⁵⁸. In alcun modo avremmo potuto anticipare quell’evento, né le sue conseguenze: l’individuo che “viene all’essere” è del tutto inaspettato, nato da un accidente/

⁵⁴ C. Malabou, *Cosa fare del nostro cervello?*, p. 15.

⁵⁵ Eadem, *Ontologia dell’incidente*, cit., p. 32.

⁵⁶ M. Foucault, *L’ordine del discorso. I meccanismi sociali di controllo e di esclusione della parola* (1971), trad. di A. Fontana, Torino, Einaudi 1972.

⁵⁷ C. Malabou, *Ontologia dell’incidente*, cit., p. 32.

⁵⁸ Ivi, p. 31.

incidente che, contraddicendo il postulato ontologico di Aristotele, si fa sostanziale poiché altera l'essenza stessa del soggetto denaturandolo.

Al fine di comprendere pienamente l'ambivalenza insita nel concetto stesso di plasticità e di trattare il tema della *scultura di sé* in tutte le sue sfaccettature, Malabou rileva quindi la necessità di accostare all'accezione *positiva* del concetto anche un significato *negativo*, contrappunto e specificazione del precedente. “Quest'inclinazione esistenziale e biologica progressiva, che non fa che trasformare il soggetto in se stesso, non dovrebbe farci dimenticare il potere della deflagrazione plastica di tale identità, potere che trova rifugio sotto la sua apparente levigatezza, come una riserva di dinamite nascosta”⁵⁹: un potenziale di trasformazione improvviso ed esplosivo di cui dà testimonianza la stessa lingua francese utilizzando il termine *plastiquage* per riferirsi a una *bomba al plastico*, un ordigno a base di nitroglicerina capace di suscitare violente detonazioni, generando la lacerazione delle forme e il loro disfacimento nell'informe.

Come abbiamo tentato di mettere in luce nel corso della nostra argomentazione, nelle *performance* di artisti come Orlan abbiamo a che fare con una *plasticità creatrice* che è “concepita come una sorta di opera di scultura naturale che forma la nostra identità, la quale a sua volta si modella con l'esperienza e fa di noi i soggetti di una narrazione, di una storia singolare, riconoscibile, identificabile con i suoi avvenimenti, con i suoi vuoti, con il suo futuro”⁶⁰. Quella realizzata dalla *performer* francese è indubbiamente una modificazione “indotta” che porta alla creazione di una forma nuova realizzata “aggiungendo” qualcosa al sostrato materico (protesi, carne, ecc.) e mantenendo inalterato il pensiero dell'artista, la sua intima protesta contro i prototipi di bellezza femminile, le sue convinzioni; anche il volto di Casas Ros è un'opera di scultura naturale, un “corpo dell'arte”, esito però di una *performance* che non crea nuove forme per “apposizione”, ma per *distruzione* e *sottrazione*. Il viso dello scrittore francese condivide con quello di Orlan il fatto di “oscillare fra la defigurazione e la figurazione”⁶¹, ma è l'esito di una plasticità che agisce più come un *atto di terrorismo* che come un artista.

Il significato del termine plasticità è quindi ulteriormente ampliato dalla nostra autrice e, accanto ai tre livelli di significazione indicati nel precedente paragrafo, necessita dell'articolazione di un quarto livello, quello della *plasticità distruttiva* che annienta la forma esistente ma, allo stesso tempo, configura perché “una faccia spaccata è ancora un volto, un moncone è pur sempre una forma, una psiche traumatizzata resta una psiche”⁶².

⁵⁹ *Ibidem*.

⁶⁰ Ivi, pp. 32-33.

⁶¹ Orlan, *Carnal art Manifesto*, cit.

⁶² C. Malabou, *Ontologia dell'accidente*, cit., p. 33.

6. Conclusioni

Alla luce di quanto emerso nella presente argomentazione possiamo affermare che la *body art* di cui Orlan e altri noti artisti contemporanei si fanno interpreti illumina solo uno degli aspetti della plasticità descritti da Malabou: essa ci permette di chiarire i meccanismi della plasticità positiva, di quel gioco che s'instaura fra dare e ricevere forma in cui il negativo non erompe però con la sua brutalità. La riflessione proposta dalla pensatrice francese sul problema della costruzione e della decostruzione dell'identità individuale offre invece una prospettiva originale sulla relazione fra sostanza e accidente e apre, di conseguenza, a una nuova interpretazione della relazione fra *corpo visibile* ed *esperienza vissuta*, in un dialogo costante fra tesi fenomenologiche, arte e letteratura. Indagare l'Io come qualcosa di fundamentalmente plastico, non solo in termini positivi, ma anche nella sua complessa negatività è quindi essenziale per giungere a un'autentica comprensione della mutabilità corporea; di tutti i corpi, anche di quelli che a causa di alcuni "accidenti biografici" hanno assunto una forma del tutto diversa da quella mostrata in precedenza. La distruzione si rivela difatti più inventiva dalla creatività artistica, dando origine a forme che l'estro degli artisti non è ancora riuscito a eguagliare, neppure nelle *performances* più estreme della *body art*.

The Body as a Plastic Work: Catherine Malabou and the Metamorphosis of the Body

Performance art (like Orlan's "Carnal Art") involves artist body in the performance itself and it is based on a clear phenomenological assumption: we "do not have" a body, but we "are" our body, we are our "sculpture". Fascinated by the enigmas of change, Aesthetics has sought to address the metaphysical question concerning metamorphosis and the problem of identity persistence in change; the solution has been found for centuries in the opposition between essence and appearance: as highlighted by fantastic literature (Ovid, Apuleius, Kafka), in metamorphosis the "substance" remains unchanged and only appearance (or accident) changes. However, the reflection carried out by Catherine Malabou on the problem of construction and deconstruction of individual identity offers an original perspective on the relationship between form and accident, starting from a new interpretation of the concept of "plasticity". In this article we propose to investigate the relationship between "visible body" and "lived experience" in a constant dialogue between phenomenological theses, art and literature.

KEYWORDS: Catherine Malabou, Orlan, performative art, plasticity, metamorphosis.