

GAIA BOBÒ

Università degli Studi di Roma Tor Vergata

L'autodistruzione come pratica di affermazione identitaria. Sovversioni del corpo femminile nelle arti visive dagli anni Sessanta a oggi: uno studio su Chiara Fumai

SOMMARIO

1. Introduzione; 2. L'autodistruzione nell'arte contemporanea; 3. Autodistruzione e corpo femminile, un discorso performativo; 4. Un caso di studio: Chiara Fumai; 5. Conclusioni; Bibliografia.

1. Introduzione

Il presente contributo è volto a evidenziare come i processi autodistruttivi, intesi come espressione della volontà dell'artista di attentare alla propria integrità fisica e a quella della propria opera, abbiano acquisito una crescente rilevanza nel contesto delle arti visive a partire dagli anni Sessanta, per confluire nelle più recenti sperimentazioni artistiche. Si vuole così sostenere come, in un apparente paradosso, i processi distruttivi siano arrivati a costituire per gli artisti e per le artiste inedite pratiche di affermazione identitaria. Più precisamente, lo scopo è quello di dimostrare come la fenomenologia distruttiva, perno di quella che chiameremo *Destruction Art* (Stiles, 1992), sia stata storicamente in grado di esprimere un'esigenza profonda di obliterazione del sé in un contesto storico di sovrapproduzione tecnologica, segnato dalla necessità di mettere in discussione le forme canoniche della propria identità. L'articolo si soffermerà sulle artiste che hanno proposto un riposizionamento identitario attraverso pratiche pionieristiche di sovversione del corpo. L'obiettivo è quello di

sistematizzare le riflessioni esistenti sull'argomento per esplorarne l'attualità attraverso un caso di studio: l'opera dell'artista italiana Chiara Fumai (1978-2017).

2. L'autodistruzione nell'arte contemporanea

Il *topos* dell'autodistruzione assume una rilevanza particolare nelle arti visive in ambito occidentale soprattutto a partire dal secondo dopoguerra, facendo eco alle istanze dell'estetica Dada, che rivendicava il processo distruttivo come suo fondamento essenziale (Rasula, 2015). A partire dagli anni Sessanta, infatti, gli artisti e le artiste hanno avviato un'esplorazione sistematica delle prassi distruttive, indagandone le implicazioni plastiche. Un esempio centrale di questo approccio è *Homage to New York* di Jean Tinguely, macchinario autodistruttivo presentato al Museum of Modern Art di New York nel 1960. Parallelamente, nel Regno Unito, l'Auto-Destructive Art teorizzata da Gustav Metzger prendeva forma: il suo intento programmatico è stato delineato in cinque manifesti pubblicati a partire dal 1959, talvolta accompagnati da "dimostrazioni" che costituiscono l'origine di una ricerca che l'artista svilupperà instancabilmente nel corso della sua vita. Indubbiamente, questo atteggiamento trova le sue radici nella profonda crisi esistenziale globale che ha seguito la Seconda Guerra Mondiale e il bombardamento atomico di Hiroshima e Nagasaki. L'attitudine distruttiva sembra, in questo momento storico, adatta a esprimere un nuovo paradigma "post-atomico", basato sulla coscienza della precarietà della vita umana intesa come estensione corporea e materiale, minacciata dal predominio ormai indiscusso della tecnologia. A questo trauma collettivo, si aggiungerà in breve tempo la presa di coscienza dell'impennata di una crisi ambientale irreversibile.

In ambito storico-artistico, è possibile osservare una serie di fenomeni che Kristine Stiles (1992) propone di leggere sotto la lente della *Destruction Art*. La sua analisi connette trasversalmente esperienze altrimenti frammentate in diversi compartimenti cri-

tici – l'Auto-Destructive Art, il Nouveau Realisme, la Land Art e la Body Art – cercando di offrirvi una lettura unitaria. In questo contesto, Stiles insiste sull'importanza del corpo, evidenziando la sua capacità di offrirsi, da un lato, come l'oggetto della distruzione, e dall'altro di porsi come agente responsabile della stessa (ivi, p. 31).

3. Autodistruzione e corpo femminile, un discorso performativo

Tra gli snodi critici dello studio di Stiles vi è la disambiguazione delle reazioni difformi che il paradigma distruttivo ha generato nelle diverse soggettività in esso coinvolte, evidenziando lo scarto tra artiste e artisti. Secondo Stiles:

La *Destruction Art* produce una risposta leggermente diversa negli uomini rispetto alle donne. Il corpo – reale o nella sua estensione nei robot meccanici – è il territorio principale per la dimostrazione della distruzione e della sopravvivenza, sia nella produzione maschile che in quella femminile. Mentre gli artisti uomini hanno esplorato la relazione del corpo con gli oggetti e le tecnologie distruttive, così come con l'affermazione e il recupero dell'identità, le artiste donne hanno regolarmente confinato le loro indagini alla ricostruzione del sé (Stiles, 2016, p. 40)¹.

L'indagine fenomenologica di questa dialettica distruttiva nelle opere d'arte prodotte a partire dagli anni Sessanta restituisce una chiara evidenza di questi diversi atteggiamenti, che emerge inoltre da altri recenti studi sul concetto di autodistruzione nell'arte contemporanea (cfr. De Blasio, 2024).

Stiles osserva come la *Destruction Art* femminile affronti «il

¹ «Destruction art produces a response slightly different in men than in women. The body – actual, or extended in mechanical robots – is the principal territory for the demonstration of destruction and survival in both men's and women's productions. While male artists have explored the relationship of that body to the objects and technologies of destruction, as well as to the assertion and recuperation of identity, women artists have regularly confined their investigations to the reconstruction of the self» (tutte le traduzioni sono a cura dell'autrice).

problema dell'obliterazione dell'identità e del decentramento dell'io» (Stiles, 2016, p. 40)². Sarebbero dunque questi i due momenti fondamentali per un possibile ripensamento della propria identità, specialmente se si contestualizza questa esigenza in un contesto storico infiammato dalle lotte femministe, votate alla decostruzione delle preesistenti stigmatizzazioni della cultura patriarcale e al rinnovamento del ruolo della donna nella società.

A partire dagli anni Sessanta e Settanta, la performance è stata senza dubbio il linguaggio in cui l'azione distruttiva ha trovato il terreno più florido, in particolare nell'esperienza della Body Art. Gli studi di Stiles (2016), De Blasio (2024) e Vettese (2024) – che rispetto agli altri autori citati, sembra più focalizzata su una lettura unitaria di una prospettiva di genere, piuttosto che su un'analisi comparativa – evidenziano come l'esposizione della vulnerabilità del corpo abbia in definitiva costituito il fulcro di un processo catartico mirato al suo riposizionamento in un ordine sociale, culturale e spirituale. Se dunque l'artista nella sua regia performativa ha saputo trasformare la propria apparente fragilità in un'occasione di rovesciamento sensibile, questo processo ha tuttavia richiesto una necessaria esperienza di «perdita del sé» (loss of self) (Miglietti, 2003, p. 25).

Questo processo è riscontrabile in *Cut Piece* di Yoko Ono (1964), in cui l'artista mette a disposizione il proprio corpo ai presenti nel pubblico, chiedendo loro di tagliare i suoi vestiti con delle forbici. La performance, anticipatrice di un rinnovato rapporto tra l'artista e il pubblico, culmina in una foga imprevista da parte dei partecipanti, che arrivano a squarciare le vesti dell'artista fino a lasciarla nuda, quasi a scorporarla in molteplici frammenti fino a scoprirne il nucleo essenziale, reso visibile proprio dal momento distruttivo.

Le opere di Marina Abramović hanno costituito esempi iconici di questa attitudine, in particolare se si pensa alle performance *Rhythm 0* (1974), in cui l'artista dispone circa settanta oggetti più o

² «The problem of the obliteration of identity and the decentering of the self».

meno pericolosi su un tavolo, permettendo ai presenti di usarli su di lei a proprio piacimento, o *Rhythm 5* (1974), in cui si distende al centro di una struttura a forma di stella ricoperta dalle fiamme, che gradualmente consumano l'ossigeno fino a farle perdere i sensi.

Tra le artiste che più radicalmente hanno messo in atto delle aggressioni al proprio corpo è necessario citare indubbiamente Gina Pane, con le sue *Action Escalade non-anesthésiée* (1971), *Azione Sentimentale* (1973), *Action Psyché (essai)* (1974), in cui l'artista, rispettivamente, si ferisce scalando una struttura metallica con spigoli taglienti, si perfora la pelle con le spine di una rosa incidendo poi il palmo della mano con un rasoio, o ancora si taglia le palpebre provocandosi delle "lacrime di sangue".

Sebbene diverse artiste, tra cui notoriamente Marina Abramović, allontanino esplicitamente una matrice femminista nel proprio lavoro, rimane comunque impossibile dissociare la rilevanza del loro contributo nell'evoluzione di percorsi di artiste che si interrogheranno successivamente sul proprio posizionamento identitario in una prospettiva di genere. Per le generazioni successive, le istanze femministe furono determinanti nel costituire un contesto critico per nutrire e implementare la propria ricerca estetica, teorica e concettuale. L'impulso distruttivo che si è codificato in modo così netto attraverso le esperienze finora analizzate continuerà così a evolversi, in particolare nel contesto dei linguaggi performativi, fino alle più recenti sperimentazioni artistiche.

4. Un caso di studio: Chiara Fumai

Il presente articolo propone di leggere l'opera di Chiara Fumai come esempio di persistenza di una possibile riflessione sul *topos* estetico dell'autodistruzione declinato a partire dalla teoria femminista. Il fulcro dell'opera di Fumai si trova nelle sue performance, nelle quali l'artista dà vita a una serie di "incarnazioni" che la portano, in una prassi quasi medianica, a prestare il proprio corpo a personaggi femminili, reali o fittizi, con cui essa arriva a stabilire un legame profondo. Si tratta di personaggi sovversivi,

minacciosi per l'ordine costituito dal patriarcato. Tra queste si ricordano Valerie Solanas e Ulrike Meinhof, la dogagressa Elisabetta Querini Valier, la medium Eusapia Palladino, o ancora personaggi dei *freak show* come Annie Jones – la donna barbata – o la “bellezza circassa” Zalumma Agra. Le opere di Fumai risentono dichiaratamente dell'influenza femminista, che pone alla base di queste moltiplicazioni identitarie l'espressione di un principio di solidarietà votata a dare voce alle soggettività oppresse. Il rapporto con il femminismo è inoltre esplicitato in una serie di opere in cui l'artista fa uso deliberato dei testi di Carla Lonzi, tra le principali teoriche femministe in ambito internazionale. Tra queste, *Shut Up, Actually Talk* (2012), performance che l'artista presentò in occasione di dOCUMENTA (13), oggi fruibile nella sua versione video, è difatti intitolata a partire dall'opera letteraria di Lonzi, ed è costruita attorno alla lettura integrale del testo del *Secondo Manifesto Femminista* (1977).

Giovanna Zapperi (2015) si sofferma su quest'opera in un articolo dedicato all'influenza di Carla Lonzi sulla produzione artistica contemporanea, introducendo un tema fondamentale nella ricerca di Fumai: quello della frammentazione identitaria. In uno scritto successivo, sempre Zapperi osserva come: «l'esercizio di ventriloquio femminista di Fumai riattivava potentemente la radicale ridefinizione che Lonzi operava dell'«io» e del «noi» come parte del processo di trasformazione collettiva contenuto nel concetto di deculturizzazione, che sviluppò nei primi anni Settanta» (Zapperi, 2021, p. 33). Introducendo il concetto di deculturizzazione nella lettura dell'opera di Fumai, Zapperi fa riferimento alla pratica proposta da Lonzi in *Sputiamo su Hegel* (1974), che invita la donna a disimparare o mettere in discussione la cultura patriarcale riconoscendo innanzitutto di esserne essa stessa il prodotto, invocando dunque la decostruzione dell'idea stessa di cultura per come questa si dà. In questo contesto, Zapperi evidenzia come l'artista incarni «un'idea dell'io come spazio contraddittorio che è necessario disfare» (2021, p. 34).

Se si guarda il lavoro di Fumai immaginando una possibile evoluzione dei processi distruttivi in un'ottica femminista, la relazione con il concetto di “obliterazione identitaria”, precedentemente

suggerito da Stiles, non tarderà a risuonare. Prestando il suo corpo a delle soggettività altre, Fumai arriva infatti a espandere il "soggetto imprevisto" femminista. E tuttavia, questo processo comporta inevitabilmente l'attacco all'integrità del sé in quanto soggetto univoco.

Lo spunto interpretativo qui proposto si basa sul rapporto dialettico tra due concetti, quelli di autodistruzione e di deculturizzazione. La decostruzione del sé, o la sua negazione come entità univoca, diviene infatti una strategia per sfuggire ai dogmi della cultura patriarcale. L'artista parte quindi dalla frammentazione del sé, e dunque da una pratica distruttiva, per sfuggire al rischio del suo annientamento in quanto soggetto. La fenomenologia distruttiva che arriva a profilarsi nell'opera di Fumai si discosterebbe dunque da una dimensione letterale, e quindi da un'effettiva distruzione materica o corporale, per vestirsi di tinte più concettuali, aperte a possibili letture filosofiche e psicanalitiche.

Nell'analisi della già citata *Shut Up. Actually Talk*, questo processo si trova davanti a uno scontro linguistico. Nel *Secondo Manifesto Femminista* di Lonzi (1977), letto da Fumai, il concetto di autodistruzione appare in senso antitetico rispetto all'accezione che si propone in questa sede, nell'enunciato «chi ha detto che la cultura è una meta sublime? È la meta sublime dell'autodistruzione» (Lonzi, 1977). Se tramite un'indagine filologica occorre riconoscere che per Lonzi il termine ha indubbiamente un'accezione negativa, si ritiene che questo possa non essere necessariamente vero per Fumai. Poiché infatti il testo lonziano è accolto dialetticamente nel contesto delle arti visive, questo diviene soggetto ad arricchimenti di significato imprevisti, determinati dalla sovrapposizione dei concetti e dei linguaggi finora esplorati. Si ritiene dunque che questo contrasto non costituisca un ostacolo a una lettura che avvicina il concetto di autodistruzione a quello di deculturizzazione in questo contesto critico.

Milovan Farronato, tra i curatori più vicini a Fumai, esplora una possibile lettura di queste dinamiche in un suo scritto dalla forma ibrida, che connette il proprio intento critico a un'interpretazione

intima di un immaginato flusso di pensieri dell'artista, di cui si propone un frammento in chiusura:

Sono conservazione, autoconservazione, la vita quotidiana, adattamento, mediazione del conflitto, il rilascio della tensione, la sopravvivenza degli oggetti del mio amore. Nutrimento, sono tutto questo contro me stessa, contro la possibilità di capire chi sono. Sono precisamente nella mia pazzia, nella mia autodistruzione [...] E sento il bisogno di distruggermi, di esplodere, di non pensare sempre in una continuità con la mia storia personale / Forse è perché non ho storia. Forse perché tutto quello che vedo essere la mia storia sembra altrimenti un completo messomi addosso che non riesco a togliermi (Farronato, 2021, p. 25).

5. Conclusioni

L'articolo ha voluto verificare una delle possibili traiettorie evolutive della *Destruction Art* nella produzione artistica contemporanea, indagando come le esperienze di ricerca volte all'interrogazione dell'identità siano ancora debitorie delle pratiche performative che hanno introdotto l'estetica distruttiva a partire dagli anni Sessanta. In questa prospettiva, è corretto ribadire come tale eredità non risulti necessariamente vincolata al ricorso a una fenomenologia distruttiva in senso stretto. L'intento dell'elaborato è stato piuttosto quello di sondare dei riverberi possibili di questa eredità proprio al fine di poter più correttamente analizzare e problematizzare le sue diverse diramazioni nel contemporaneo. Si è tentato dunque di portare avanti questa ricerca allontanandosi da una concezione della distruzione come *modus operandi*, ma esplorando le esigenze estetico-concettuali a cui storicamente tale gesto sottende, e nel caso specifico traslando la problematizzazione della definizione dell'identità femminile in un contesto culturale profondamente modificato.

Il caso di studio di Chiara Fumai è stato scelto, in questa cornice, proprio in virtù della capacità dell'artista di incarnare il complesso tema della frammentazione identitaria nel contesto di una pratica influenzata dalla sua soggettività, intesa come complesso biogra-

fico, culturale e politico. In questa cornice trova posto quello che Zapperi (2015) qualifica come un “ritorno” degli studi legati alla figura di Carla Lonzi, e quindi della rivendicazione di un discorso femminista esplicitamente integrato nell’opera d’arte. Una tale annessione critico-filosofica potrebbe inoltre leggersi come un indice di una crescente contaminazione delle arti visive con altri linguaggi e ambiti culturali-disciplinari — oltre alla filosofia femminista, si pensi ad esempio all’attività dell’artista come deejay, o l’importanza della cultura esoterica — che sposa il processo di ibridazione già rivendicato in importanti esperienze degli anni Sessanta e Settanta, come ad esempio in Fluxus.

L’opera di Chiara Fumai, radicalmente inscritta in una prospettiva femminista, si codifica come una pratica performativa in cui il principio di “alterazione” dell’identità apre alla possibilità di immaginare una soggettività molteplice. Questa nuova conformazione del soggetto si forma attraverso la negazione e sovrascrittura del sé, aprendosi a una prospettiva più ampia grazie alla pratica “medianica” dell’artista, che fa propri i principi del femminismo per attivare alleanze e legami solidali che trascendono i vincoli spazio-temporali.

Bibliografia

- De Blasio, J. (2024), *Arte autodistruttiva. Per un'estetica della repulsione*, Milano, postmedia books.
- Farronato, M. (2021), *Le muse inquietanti di Chiara Fumai: tra verità e menzogna*, in F. Urbano Ragazzi, M. Farronato, A. Bellini (eds.), *Poems I Will Never Release: Chiara Fumai 2007-2017*, Roma, NERO Editions, pp. 20-30.
- Jeudy, H.-P. (1985), *Parodies de l'auto-destruction*, Paris, Librairie des Méridiens.
- Lonzi, C. (1977) *Secondo Manifesto Femminista*, in A. Jaquinta, C. Lonzi, M. Lonzi (1978), *La presenza dell'uomo nel femminismo*, Milano, Scritti di Rivolta Femminile.
- Lonzi, C. (2023), *Sputiamo su Hegel e altri scritti*, a cura di A.R. Buttarelli, Milano, La Tartaruga.
- Miglietti, F.A. (2003), *Extreme Bodies: The Use and Abuse of the Body in Art*, Milano, Skira.

- Rasula, J. (2015), *Destruction Was My Beatrice: Dada and the Unmaking of the Twentieth Century*, New York, Basic Books.
- Stiles, K. (1992), *Survival Ethos and Destruction Art*, in «Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture», 14, 2, pp. 74-102
- Id. (2016), *Concerning Consequences Studies in Art, Destruction, and Trauma*, Chicago-London, The University of Chicago Press.
- Urbano Ragazzi, F., Farronato, M., Bellini, A. (eds.) (2021), *Poems I Will Never Release: Chiara Fumai 2007-2017*, NERO Editions, Roma.
- Vettese, A. (2024), *La rivolta del corpo. Gli artisti che lo hanno usato, spinto al limite, liberato*, Bari-Roma, Laterza.
- Zapperi, G. (2015), *Dialoghi tra creatività e femminismo: letture di Carla Lonzi nell'arte contemporanea*, in «Narrativa», 37, pp. 49-65.
- Id. (2021), *Vivere con le contraddizioni: Chiara Fumai legge Carla Lonzi*, in Urbano Ragazzi, Farronato, Bellini (2021), pp. 32-38.