

**La pelle ibrida di Vera Cruz**

*Questa storia non è fantastica, è solo romanzesca. Ma poiché è inverosimile, dobbiamo forse concludere che non è vera? Sarebbe un errore. Apparteniamo a un'epoca in cui accade tutto – anzi in cui si potrebbe dire che tutto è accaduto. Se il nostro racconto non è verosimile oggi, può esserlo domani, grazie alle risorse scientifiche che sono patrimonio del futuro e nessuno oserebbe metterlo sullo stesso piano delle leggende*  
 Jules Verne, *Il castello dei Carpazi*, 1892

*Da Prometeo a Robert Ledgard*

2012, El Cigarral, una sontuosa tenuta nei pressi di Toledo, in Spagna. La macchina da presa scopre un “corpo” fasciato da una guaina, sul quale compare in sovrimpressione il titolo del film *La pelle che abito* (*La piel que habito*, Pedro Almodóvar, 2011): le cuciture visibili e il color carne della guaina (in inglese *body*, e, dunque, tradotto in italiano letteralmente “corpo”); la complessa posizione yoga che snoda muscoli e giunture; il capo, dai capelli corti e raccolti, di profilo e reclinato: potrebbe essere un manichino, se non fosse per il ritmo del respiro visibile sul ventre e per altri movimenti, anche se quasi impercettibili. O si tratta, piuttosto, di un automa, visto che, di primo acchito, potremmo definire questo corpo una “figura antropomorfa animata”? Nelle inquadrature successive, la figura si anima fino ad assumere ai nostri occhi i tratti di una “donna”. La governante Marilia (Marisa Paredes) le somministra di nascosto, stemperato nel succo di una arancia, il contenuto di capsule medicinali che contengono antidepressivi e ormoni femminili. Tutto ciò che fa la donna viene monitorato, ancora, da un sistema di telecamere a circuito chiuso.

A queste prime coordinate, si associa rapidamente un altro elemento o, per meglio dire, un altro personaggio. L'uomo, interpretato da Antonio Banderas (e dunque, di sicuro, uno dei protagonisti del film), deve essere un chirurgo plastico, visto che tiene una conferenza sulla ricostruzione del

volto umano; uno scienziato, con più esattezza, visto che lo vediamo, poco dopo, fare esperimenti in un modernissimo laboratorio annesso alla sua dimora, posta nel cuore di El Cigarral. Il dottor Ledgard, questo il suo nome, è, in effetti, un chirurgo plastico che fa ricerca sulla pelle umana.

La donna che Ledgard tiene rinchiusa si chiama, invece, Vera (Elena Anaya). Mangia, beve, respira, crea sculture ispirandosi a Louise Bourgeois: non siamo, dunque, dinanzi ad un automa – una Coppelia contemporanea – ma potremmo anche avere a che fare con un sofisticato robot, con un replicante di dickiana memoria. E invece no, si tratta di un essere umano in carne ed ossa, anche se la natura ibrida del suo corpo – che scopriremo essere, di sequenza in sequenza, estremamente complessa – pone non pochi interrogativi.

L'aspetto di Vera è infatti il risultato di una serie di manipolazioni della sua pelle. La pelle che ricopre la carne e le ossa di cui questo essere umano è fatto non ha, infatti, più nulla di “naturale”: assomiglia piuttosto ad una stoffa perché è, insieme, un artefatto tecnologico e il frutto della manipolazione genetica di sangue e tessuti di natura organica, anche se non vegetali ma animali e umani. Creata in laboratorio dal dottor Ledgard, essa ha tutte le caratteristiche di qualcosa di perturbante, visto il suo statuto ontologico ambiguo e di difficilissima gestione per la bioetica: soltanto l'utilizzo di una complessa serie di strumenti tecnologici permette alla pelle elaborata dallo scienziato di essere innestata su quella del corpo umano; solo la manipolazione genetica diretta della pelle umana può dunque consentire di arrivare ai risultati auspicati.

Quella che ricopre Vera è una pelle decisamente ibrida, come i corpi che sempre più popolano la realtà e l'immaginario del nostro tempo. Una pelle che, però, se trapiantata produce nel soggetto effetti psicologici ed emotivi simili a quelli del trapianto d'organo, piuttosto che a quelli della protesi meccanica. Da quello che sappiamo prima di avere accesso ai ricordi (o agli incubi) dei due protagonisti del film, la Vera manipolata dallo scienziato è il frutto di un innesto tra organico e inorganico, dunque. Ciò che Almodóvar ci presenta è un caso ben diverso dal trapianto di protesi meccaniche: qui l'inorganico contamina l'organico, non si limita ad affiancarlo, dando così vita ad un altro tipo di ibridazione.

Se la pelle è l'elemento del corpo che mette in comunicazione l'interno con l'esterno, il soggetto con il mondo, il volto, come anche il dottor Ledgard ricorda, è la parte del corpo umano che più definisce la singolarità del soggetto. Al processo di *expeausition* (uscita dalla propria pelle) al quale il soggetto si sottopone mettendosi in relazione con il mondo esterno, si unisce la funzione

esercitata dal volto, visto che anch'esso è un luogo dell'*ex*, un luogo in cui possono sfuggirci espressioni, in cui il contatto con il *fuori* diventa diretto, tradendo, spesso, la vera natura dei nostri sentimenti<sup>1</sup>. In quanto tale, il volto è anche il luogo in cui il soggetto può dire la sua differenza. La Vera che noi conosciamo è, però, stata violata in entrambi quei luoghi del corpo, appunto la pelle e il volto, visibili ed esposti alla superficie del mondo: ha subito, infatti, anche un trapianto del volto.

Così, man mano che si aggiungono ulteriori tasselli alla storia di Robert Ledgard e Vera, lo scienziato assume sempre più i tratti di tanti suoi predecessori, non sempre sani di mente, che hanno popolato l'immaginario letterario alle prese con le tante nuove tecnologie che hanno invaso, a partire dalla Rivoluzione industriale e più decisamente dagli anni Trenta dell'Ottocento, la vita quotidiana. Il laboratorio in cui, nel privato della propria casa, Ledgard azzarda esperimenti su fluidi e tessuti organici ricorda quello del Dr. Jekyll/Mr Hyde<sup>2</sup>, scienziato intento ad investigare, attraverso la chimica, la complessità della psiche umana; ma ricorda anche quello del dottor Victor Frankenstein<sup>3</sup>, filosofo naturale che prova, invece, ad infondere vita in una materia inanimata, assemblando organi interni e parti esteriori del corpo umano, con lo scopo di creare un essere dotato di più intelligenza e di una perfetta salute. L'associazione di queste due figure elaborate dalla letteratura ottocentesca non è qui casuale: in entrambi i casi si tratta di scienziati che giocano con i limiti conosciuti della vita e della natura umana, ma lo fanno in maniera diversa: il primo procede ad un esperimento di natura chimica, cercando di agire a partire dall'interno del corpo; il secondo agisce a partire dall'esterno, trasformando l'inanimato in animato. Due operazioni perturbanti, dunque, che anticipano e esorcizzano insieme il futuro della scienza medica, ai cui sviluppi continuiamo ad assistere. Il dottor Ledgard, in maniera inverosimile ma non per questo impossibile, gioca con la vita, sperimentando sul corpo umano dall'interno e dall'esterno, e facendo di Vera un suo "parto", la sua creatura.

### *Eva contro...Vera*

Vicente viene rapito e rinchiuso in una cantina. Consapevole di aver quasi violentato una ragazza, erano giorni che si tormentava e che si sentiva minacciato, in pericolo. Sarà questa la causa del rapimento? Passa il tempo. È ridotto ad uno stato animale. Del suo carceriere sa pochissimo. Poi, un giorno, si risveglia lentamente da un'anestesia e si trova su di un tavolo operatorio: è stato sottoposto a un intervento di vaginoplastica. A questo punto, il suo carceriere, il dottor Ledgard, gli

dà un nuovo nome: Vera.

Gli antidepressivi, gli ormoni, gli innesti di pelle e l'intervento chirurgico al volto sono solo il perfezionamento, dunque, di questo primo intervento sul corpo della vittima. La ragazza che Vicente ha lasciato distesa sul prato priva di conoscenza era Norma, la figlia di Ledgard che, già psicologicamente inferma, subisce così un nuovo trauma e finisce con il suicidarsi. La sera del funerale di Norma, il dottore decide di consumare una vendetta spietata sul corpo di Vicente cambiando il suo sesso da maschile in femminile. Una evirazione in risposta a quello che egli ritiene sia stato uno stupro? Molto di più perché l'organo sessuale non viene solo menomato ma viene cambiato, e, con questo cambiamento, si incide profondamente sull'identità del soggetto e, ancor più che intervenendo sul volto, sulla sua differenza.

Vera, dunque, non è solo la cavia di un esperimento scientifico. Non è nemmeno, però, solo l'esito di una spietata vendetta. Come lo Scottie di *La donna che visse due volte* (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), Ledgard cerca di “realizzare un lavoro contro la morte, di rendere attivo il ricordo e di trasformarlo in una nuova promessa di vita”<sup>4</sup>. In seguito al suicidio di Norma, lo scienziato crea la “donna” Vera e, come Rotwang di *Metropolis*<sup>5</sup> dà al suo robot donna le fattezze della defunta Hell, le modella un volto quasi identico a quello della amatissima moglie Gal, morta tempo prima<sup>6</sup>. Agli scienziati di fama letteraria già citati, ne vanno dunque aggiunti altri che sono entrati a far parte dell'immaginario per un motivo ben preciso: dal Thomas Alva Edison protagonista del romanzo *Eva futura* (*Ève future*) di Villiers de l'Isle-Adam (1886)<sup>7</sup> all'Orfanik de *Il castello dei Carpazi* (*Le chateau des Carpathes*) di Jules Verne (1892), abbiamo in questo caso a che fare con sperimentatori nel campo dell'elettronica (luce, immagini e suoni) e con creatori di simulacri. Ed è un doppio sostitutivo delle donne amate (amante e figlia) che Ledgard crea, ovviamente innamorandosene, plasmando Vicente in Vera. Novello Pigmalione – e si consideri che Gal non è altro che il diminutivo di Galatea –, costruisce un involucro esterno di parti lavorate e assemblate, negando “la soggettività della persona che viene manipolata”<sup>8</sup>. A quel femminile che non ha compreso e che gli è scivolato via dalle mani cerca di sostituire un femminile da possedere e sul quale esercitare un dominio assoluto.

Il parallelo tra *La donna che visse due volte* e *La pelle che abito* non va però limitato al possibile parallelismo tra i protagonisti maschili dei due film. Se entrambi sono affetti da una sorta di complesso pigmalionico, è però registrabile un effetto Pigmalione<sup>9</sup> alla base della concezione e della messa in scena dei film nella loro interezza. Bertetto ha affermato con forza che

L'immagine filmica non è il mondo, né un'immagine specchio, ma è il risultato di un lavoro di messa in scena che produce un simulacro (del) visibile. Insieme, l'immagine filmica è inserita in una rete comunicativa e mediatica, è segnata da una doppia riflessività, è immersa nel tempo, e costituisce una forma interpretativa. Non è mai l'oggetto che mostra in assenza, ma una sua configurazione differenziale. È una apertura del visibile verso l'orizzonte intellettuale e verso l'inconscio, che dà al pensiero e agli strati profondi della psiche la possibilità di emergere dal visibile. È infine il prodotto di un lavoro di simulazione che viene abitualmente chiamato regia<sup>10</sup>.

Se, come ricorda il teorico, il personaggio hitchcockiano si fa *auctor*, demiurgo, e dunque regista della messa in scena del simulacro di Madelaine, e se, come sottolineato anche da Victor Stoichita<sup>11</sup>, possiamo leggere nel film una riflessione sul cinema come macchina che produce simulacri, possiamo allora fare un passo avanti nella comprensione del lavoro di Almodóvar. Diventa difficile, infatti, non cedere alla tentazione di instaurare un parallelo tra la pelle ibrida di Vicente/Vera e la pellicola sempre più tecnologicamente ibridata del lavoro di messa in scena contemporanea.

In *Tarantola (Mygale, 1984)* di Thierry Jonquet, il romanzo che ha ispirato la concezione iniziale di *La pelle che abito*, la vittima degli esperimenti dell'inventore/creatore viene rinominata Ève. Nel film, invece, essa viene battezzata Vera; nella scelta di Almodóvar possiamo rintracciare uno degli elementi portanti del film: la matrice riflessiva che lo anima e che si interroga, come nella maggior parte dei suoi lavori, sulla natura e sullo statuto dell'immagine filmica. Il nome rimanda innanzitutto allo statuto di verità dell'"artefatto" (corpo umano manipolato o corpo filmico che sia); ma non solo, se è vero che agli albori del cinematografo era usuale che tanto le case di produzione quanto le star assumessero il nome "Vera". La Vera di Almodóvar è dunque davvero "artefatta", ed è il prodotto di una lunga storia del cinema che guarda se stesso. La pelle di celluloidi, la pellicola<sup>12</sup>, è ciò che di materiale separa, nel registro cinematografico, interno ed esterno, essere e apparire, realtà e finzione, così come la costruzione dell'identità del protagonista-vittima nella diegesi deve misurarsi con la "nuova pelle" che gli viene innestata. Ma non solo, giacché proprio come questa pelle seconda da cui emerge Vera (il nuovo "io" che dovrebbe soppiantare Vicente) è il frutto sorto dalla contaminazione di vecchio e di nuovo, di originario e di modificato, così l'immagine cinematografica analogica si è ormai persa nelle "informazioni genetiche" di una ulteriore immagine di sintesi (analogico+digitale), ibridandosi per acquisire, forse, una nuova forma, un nuovo genere, una nuova identità.

### *Vicente contro Vera?*

Quanto appena detto potrebbe però valere per gran parte della cinematografia degli ultimi due decenni. Per comprendere come il film di Almodóvar entri in questa dimensione generale occorre fare un ultimo passaggio di carattere teorico, che riguarda il concetto di *cyborg*. Molto utilizzato negli ultimi anni, soprattutto in riferimento alle sottoculture giovanili, al mondo della fantascienza e alla narrativa cyberpunk di William Gibson. Ma nel nostro caso è opportuno tornare al concetto originario, che proviene dal mondo della biologia e più precisamente dalle ricerche degli anni '60 intorno al potenziamento della resistenza umana in condizioni diverse rispetto alla vita sul pianeta. La parola fu infatti inizialmente utilizzata non per parlare della commistione e compresenza di organico e inorganico (come nel caso del Frankenstein della Shelley), ma per indicare una trasformazione indotta da agenti chimici e farmacologici nel corpo “originario”, nella dimensione biologica ordinaria della specie umana. Qualcosa di molto simile a quanto dicevamo prima a proposito dell'inorganico che contamina l'organico, dando così vita ad un altro tipo di ibridazione.

Le letture teoriche successive servono a produrre un approfondimento complessivo del film. Da un lato, infatti, si potrebbe osservare che, nonostante tutte le manipolazioni, alla fine Vicente, pur nell'“involucro” di Vera, ritorna dalla madre e si dichiara tale: “Soy Vicente” è infatti la battuta che chiude il film. Dall'altro, altrettanto legittimamente si può affermare che Vicente e la giovane figlia del dottore vivono in una condizione di alterazione permanente, facendo rispettivamente uso di droghe (lui) e di psicofarmaci (lei). La pretesa di umanità del “combattente” Vicente si scontra con la sua abitudine alla alterazione chimica e dunque ad un innesto che non lavora sulla genetica ma sul livello neuronale – e si veda per questo aspetto in particolare un film precedente di Almodóvar come *Abbracci spezzati* (*Abrazos rotos*, 2009). La favola “umanistica” del regista spagnolo può, in conclusione, rovesciarsi nel suo opposto. Se la creatura composita, mescolata di organico e inorganico, si ribellava al suo autore solo per essere sconfitta (è il caso di Frankenstein), il nuovo mutante, ibrido di maschile e femminile, frutto dell'innesto dell'inorganico sull'organico, quando si ribella al suo creatore si dimostra invece capace di sopravvivergli. Così, per il mondo circola il gene (contaminante o libertario?) di una possibile nuova specie...<sup>13</sup>

Anna Masecchia

<sup>1</sup> Si vedano le riflessioni di Francesca De Ruggieri, in particolare quelle presenti nel volume *Matrix and the City. Il corpo ibrido nel cinema e nella cultura visuale*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, passim. De Ruggieri riprende la grafia, e l'accezione, di *expeausition* (crasi delle parole *exposition* e *peau*) da Jean-Luc Nancy e la associa al discorso sulle tecnologie incarnate, quelle tecnologie, cioè, "che rivestono, trasformano, rendono tecnologico il nostro corpo e che, a loro volta, si sono trasformate al punto da assumere alcuni tratti del corpo umano" (cfr. *Ivi*, pp. 13-14). Analizzando *Videodrome* di David Cronenberg, insiste, poi, sul rapporto tra sguardi e corpi costruito in esso e sul modo in cui il corpo resiste alla sua reificazione e deumanizzazione proprio attraverso la singolarità del volto (cfr. *Ivi*, pp. 66-67).

<sup>2</sup> Il romanzo *Lo strano caso del Dottor Jekyll e Mr Hyde* (*The strange case of Dr Jekyll and Mr Hyde*) è stato pubblicato da Stevenson nel 1886.

<sup>3</sup> *Frankenstein, o il moderno Prometeo* (*Frankenstein, or the modern Prometheus*) viene scritto da Mary Shelley tra il 1816 e il 1817, e riveduto nel 1831.

<sup>4</sup> Paolo Bertetto, *Lo specchio e il simulacro. Il cinema nel mondo diventato favola*, Milano, Bompiani, 2007, p. 43.

<sup>5</sup> Paolo Bertetto ha insistito sulla natura ambigua della figura di Rotwang, a metà tra l'alchimia e la scienza: "Il lavoro più impegnativo di Rotwang è quindi proprio un'esperienza di trasmutazione della materia, di metamorfosi organica in cui le più tradizionali aspirazioni degli alchimisti si fondono con le ricerche più avanzate della scienza o più esattamente, della fantascienza" (Paolo Bertetto, *Fritz Lang Metropolis*, Torino, Lindau, 2001<sup>3</sup>, p. 99; ma cfr. tutta l'analisi della costruzione del personaggio del mago/scienziato e dell'ambiente in cui vive *Ivi*, pp. 97-107).

<sup>6</sup> In spagnolo il vocabolo *vera* vale come la fede matrimoniale.

<sup>7</sup> Non possiamo qui soffermarci sul modo in cui lo scrittore giustifica il fatto di aver scelto un inventore realmente esistente e ancora in vita per farne il protagonista del suo romanzo: è una questione complessa che meriterebbe attenzione e sulla quale ci ripromettiamo di tornare altrove.

<sup>8</sup> Paolo Bertetto, *op. cit.*, p. 44.

<sup>9</sup> Cfr. Victor Stoichita, *The Pygmalion effect. From Ovid to Hitchcock*, Chicago, University of Chicago Press, 2008 (trad. it. *L'effetto Pigmalione. Breve storia dei simulacri da Ovidio a Hitchcock*, Milano, Il saggiatore, 2006).

<sup>10</sup> Paolo Bertetto, *op. cit.*, p. 7

<sup>11</sup> Victor Stoichita, *op. cit.*, pp. 215-239.

<sup>12</sup> Francesca De Ruggieri ha sottolineato come *pëllis* sia radice comune di *pelle* e di *pellicola* (F. De Ruggieri, *op. cit.*, p. 52).

<sup>13</sup> Sarebbe troppo complesso affrontare la questione in questa sede ma va ricordato che Almodóvar pone tra le letture di Ledgard lo studio del biologo e genetista Robert Dawkins *The selfish gene* (*Il gene egoista*) edito nel 1976 e divenuto rapidamente un "classico". La prospettiva libertaria alla quale si fa qui riferimento è quella che emerge dalle riflessioni femministe elaborate in Donna Haraway, *Simians, cyborg and women. The reinvention of Nature*, Routledge-New York, 1991 (trad. it. *Manifesto cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1995).