

*Corpo, mito, rappresentazione:
arti performative, visive, mediali*

Dal corpo santo al corpo senz'organi

La ricerca teatrale novecentesca

«Ogni vero linguaggio è incomprensibile/
come il battito del battere dei denti»

A. Artaud, *Ci-Git* (1947)

«Ci sono cretini che hanno visto la Madonna e ci sono cretini che non hanno visto la Madonna. Io sono un cretino che la Madonna non l'ha vista mai. Tutto consiste in questo, vedere la Madonna o non vederla»

C. Bene, *Nostra Signora dei Turchi* (1968)

«Fare una natura morta che sia viva,
non dipinta»

Don De Lillo, *Body Art* (2008)

Esistono due storie del teatro, forse tre. Di quest'ultima, cioè del *teatro nella storia* come dato irrinunciabile della convivenza umana, parla Guarino e rimando a lui per una trattazione compiuta e irreprensibile¹. Io mi occuperò, fin dal titolo, di alcuni episodi e di alcune figure di una storia del teatro "verticale", in parte diversa e in parte coincidente con una storia del teatro "orizzontale", classicamente intesa. Mentre la storia del teatro orizzontale, arbitraria, convenzionale e utilitaristica, vive del rapporto dialettico e diacronico tra conservazione e innovazione, nella prospettiva della intertestualità² o della interdiscorsività³, la storia del teatro verticale, militante, anti-convenzionale e trasversale, considera alcuni autori e alcune opere teatrali in senso sincronico e per così dire a-temporale: figli del *medium* teatrale, questi autori e queste opere stabiliscono rapporti multipli sull'asse paradigmatico con la filosofia, la poesia, le arti figurative, etc. e intrecciano, nel loro manifestarsi, biografia e bibliografia, contaminazione e plurilinguismo, critica e clinica⁴. Io cercherò, in quello

¹ R. Guarino, *Il teatro nella storia. Gli spazi, le culture, la memoria*, Laterza, Bari 2008².

² Il riferimento canonico è a J. Kristeva, *Semeiotikhv. Recherches pour une semanalyse*, Seuil, Paris 1969 (tr. it. *Semeiotikhv. Ricerche per una semanalisi*, Feltrinelli, Milano 1978).

³ Per una declinazione teatrale, cioè per una versione del dialogo intertestuale che tenga conto della dimensione orale-aurale della semiosi teatrale rimando a C. Segre, *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984.

⁴ Cfr. G. Deleuze, *Critica e clinica*, Raffaello Cortina, Milano 1997 (tr. it. G. Deleuze, *Critique e clinique*, Les Éditions de Minuit, Paris 1993), che passa, tra l'altro, in rassegna una

che segue, di sviluppare ulteriormente la dimensione “verticale” come possibilità di storicizzare alcuni fenomeni della teatralità nel senso di una relazione con l’alto, con il divino nel senso del mistico, su un piano molto specifico: quello dei punti di contatto tra l’estasi “teatralizzata” di alcuni mistici e alcuni percorsi esemplari e “verticali” della ricerca teatrale del Novecento; senza nessuna velleità di essere esaustivo e anzi assumendo un taglio parziale e persino partigiano.

Il punto di contatto più evidente tra certe esperienze mistiche e certe esperienze del teatro novecentesco a me pare uno e di non poco rilievo teorico-pratico: si tratta del corpo, luogo della rimozione e della mortificazione millenaria, coacervo di ogni dualismo e di ogni apertura, principio e fine di ogni scrittura dell’ineffabile, del non detto e del non verbalizzato, sintesi di visione e ascolto, affermazione transeunte di ogni dolore e di ogni gioia, realtà della presenza incontestabile e della sensualità desiderante⁵. Ovviamente quando dico corpo dico anche voce e quando dico scrittura mi riferisco principalmente alla semiotica del corpo in azione nella cornice della scena più che alla drammaturgia scritta⁶. Ma quando dico corpo, dico subito di una peripezia lunga e ancora non risolta: l’apprezzamento della corporeità, depurata da sovrastrutture e incrostazioni, implica, per un occhio il più possibile scevro da condizionamenti, una ridefinizione del tema dell’identità che investe, al contempo, il teatro e l’antropologia, la poesia e la filosofia, la religione e la storia. Bisognerebbe, accingendosi a trovare analogie non banali tra Antonin Artaud, Carmelo Bene e Angela da Foligno, tra Ryszard Cieslak e Maddalena de’ Pazzi, tra Pier Paolo Pasolini e Teresa D’Avila, tra i catari medievali e il *Living Theatre* di Julian Beck e Judith Malina⁷, proporre una breve (e par-

serie di figure *border-line*, per le quali non sarebbe possibile un approccio critico con strumenti tradizionali (ad esempio il piccolo Hans di Freud, Bartelby, protagonista dell’omonimo racconto di Melville, Nietzsche, Beckett, Carrol, Lawrence)

⁵ Nella bibliografia sterminata sui temi del corpo il rimando per un quadro generale seppure partigiano è a U. Galimberti, *Il corpo*, Feltrinelli, Milano 2005¹⁴.

⁶ Per il corpo inteso come motore psicofisico del teatro, cioè come il punto privilegiato dell’indagine semiotica cfr. almeno K. Elam, *The Semiotics of Theatre and Drama*, Methuen, London - New York 1980 (tr. it. *Semiotica del teatro*, Il Mulino, Bologna 1999), M. De Marinis, *La semiotica del teatro. L’analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano 1982; A. Ubersfeld, *Lire le théâtre II. L’école du spectateur*, Éditions du Belin, Paris 1996 (tr. it. *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma 2008).

⁷ Sul *Living theatre* si potrebbe aprire una proficua riflessione che investa le modalità con le quali questo gruppo (come altri, ad esempio l’Odin Teatret o la comunità di attori di J. Copeau negli anni Trenta del Novecento) abbia vissuto *monasticamente* la propria vocazione e convivenza artistica totalizzante che poi è stata anche esistenziale, intesa questa convivenza come la forma di vita necessaria perché si produca la rivolta, il senso della rivolta, la novità e l’originalità in senso estetico e politico, a partire da una urgenza etico-pedagogica. Il testo fondativo di questa urgenza è, a mio parere, il *Poema pedagogico* di Anton Semënovic Makarenko, vero e proprio manifesto di una pedagogia basata sul ‘collettivo’ e sul valore pedagogico del teatro, non casualmente coeva alla prima fase pionieristica della Rivoluzione d’Ottobre. Su quest’istanza pedagogica, connaturata alla militanza teatrale della ricerca teatrale novecente-

tigiana) fenomenologia del corpo nella storia dell'Occidente. Il compito potrebbe sembrare velleitario e forse impraticabile, ma alcuni cenni sono indispensabili se si vuole fondare il discorso che seguirà su dati e non su opinioni e se si vuole inaugurare una direzione critica parziale, forse partigiana ma non omologata.

Da un punto di vista macroscopico, definire lo spazio e il tempo del corpo nella nostra cultura significa in primo luogo fare i conti con quel grande processo di deframmentazione dell'Io ovvero della coscienza che da Omero⁸ arriva a Platone e Aristotele e da questi si dirama fino alla sistemazione del *cogito* cartesiano, per poi venir di nuovo messo in crisi con il Novecento. Il corpo omerico, polimorfo e antiunitario, non prevede la presenza di un'anima individuale e immortale in senso moderno, ma di un soffio vitale che esce dalla bocca del *soma* (il "cadavere" propriamente) al momento della morte dell'individuo: saranno Platone e Aristotele a compiere la *reductio ad unum*, a confezionare il dualismo metafisico in una forma affascinante e vincente, a confinare il corpo nella materia scadente per farne prigioniero di un'anima bi- o tri-partita⁹. Il percorso di *naturalizzazione* che la fenomenologia dello spirito affronta per secoli non è tuttavia immune da inciampi: le ragioni del corpo, inteso in senso globale e non solo come istinto, passione, viscere, emergono, seppur censurate o irriconoscibili, in più di un'occasione, e vengono tacciate di eresia, bollate come impure, stigmatizzate come diaboliche, ma non si riesce a eliminarle una volta per tutte. Si potrebbe alludere, cursoriamente, alla fortuna di Epicuro e della vulgata epicurea (di quelli che «l'anima col corpo morta fanno»), alla considerazione "positiva" del corpo nella tradizione giudaica o nel primo cristianesimo, alla storia del corpo carnevalesco e utopico nel teatro comico e alla condanna della teatralità come diabolica possessione dei corpi di altri dei padri della chiesa: esiste una tradizione sotterranea, periferica, clandestina, "femminile" di corpi concreti che non viene mai meno e che lascia tracce in ogni tempo e in ogni luogo¹⁰. La negazione della corporeità, freudianamente, riaffermerebbe la sua centralità perturbante ("unheimlich") in *saecula saeculorum*: fino a Pirandello, che ne parlerà ancora come di "orribile ingombro".

Ma le generalizzazioni sono pericolose anche quando si presentano come dichiaratamente provocatorie. Perché il discorso non sia idealistico, romantico o impressionistico e non riproduca dal versante opposto un punto di vista dicotomico (la devozione materialistica al benessere e alla

sca, cfr. il classico F. Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali*, Bulzoni, Roma 1985.

⁸ Cfr. B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes*, Claassen Verlag, Hamburg 1953 (tr. it. *La cultura greca e le origini del pensiero europeo*, Einaudi, Torino 1963, pp. 19-47).

⁹ Cfr. U. Galimberti, *Gli equivoci dell'anima*, Feltrinelli, Milano 2007⁶.

¹⁰ Su questa tradizione pervicacemente "apocrifia" che si definisce del corpo grottesco, cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Einaudi, Torino 2001².

tonicità del corpo in funzione antimetafisica), parlerò di singoli corpi e di singole opere, cercherò di stabilire connessioni concrete tra i corpi degli uni e quelli degli altri (o delle altre), mi attesterò sul piano dell'intelligenza e della memoria dei corpi stessi e non su quello della trattazione distesa della storia *delle anime* del teatro orizzontale, di cui i corpi sarebbero pallidi riflessi. Il punto di partenza del mio discorso è che, con il Novecento, il corpo e i corpi riacquistano statuto molteplice, frammentato, inafferrabile e che, con la crisi del concetto di *mimesis* di fine XIX secolo¹¹ e dunque con la crisi definitiva della metafisica e del naturalismo, l'urgenza di senso si riversa sulla questione dell'identità dell'uomo moderno, nella consapevolezza dell'impossibilità di una definizione purchessia, nello smarrimento di qualsiasi appiglio teorico e storico, nella registrazione del *nonsense* e della schizofrenia inappellabili della *condition humaine*. Se viene messa in discussione l'idea stessa di soggetto raziocinante, se entra in crisi il senso rassicurante del confine tra soggetto e oggetto, tra generi e forme, tra vita e arte, si apre un campo nuovo per l'estetica che si muove sempre più di pari passo con l'etica e si determina, nello spaesamento epocale, la necessità di fare i conti con le certezze della tradizione e con le rimozioni naturalizzate del passato: la diversità, la follia, la malattia, il femminile¹².

Ma più di altre: l'anomalia del corpo che soffre e non di un corpo astratto, detto, raccontato e non raccontante. Millenni di letteratura, di teatro, di filosofia, di poesia ecc. hanno codificato l'eterno ritorno dell'interrogazione sul dolore dell'anima, l'infinita variazione sul tema del senso del male o del Male dello spirito in un mondo, di volta in volta, più o meno manicheo. La ricerca teatrale, forse perché più direttamente necessitata dal suo darsi nella presenza *hic et nunc* del corpo del *performer*, assume, dai primi decenni del Novecento, l'esplorazione radicale dei limiti della corporeità come il punto di caduta di ogni sua attenzione e, facendo ciò, identifica, fino alle estreme conseguenze, vita e arte, anima e corpo, dolore fisico e dolore psichico così come rimasticati anatomicamente dalla tradizione¹³. Le *parabole psicofisiche* di alcuni dei più grandi *perfor-*

¹¹ Inevitabile il riferimento corre a W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000³ (ed. or. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1955).

¹² Il nome di Foucault torna spontaneo. I suoi *Nascita della clinica* (1969), *Storia della follia nell'età classica* (1972), *Sorvegliare e punire* (1976), *Microfisica del potere* (1977), *Storia della sessualità* (1984) restano il punto di non ritorno di una critica radicale di quel sistema di potere biopolitico nel quale è immersa la nostra società a partire dal '600. La prigione, l'ospedale, il manicomio, la scuola, sul modello della ripartizione in celle dei conventi, incarnano altrettante strutture di controllo disciplinare che agiscono direttamente e capillarmente sulle menti e sui corpi di tutti: sono i luoghi fisici e simbolici in cui si esplica un potere incontrollabile e incontrollato proprio nella sua ansia raziocinante e tassonomica.

¹³ Sulla nuova rilevanza epistemologica del dolore del corpo e sulla relazione tra dolore del corpo, tortura e guerra è d'obbligo riferirsi a E. Scarry, *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Il Mulino, Bologna 1990 (ed. or. E. Scarry, *The Body in*

mer del secolo breve presentano drammatiche somiglianze con quelle di certi viaggi estatici di santi e beati del passato, nell'intendimento del corpo come mezzo, strumento, *itinerarium mentis in Deum* e non come fine, come fattore di sublimazione e non tempio della compiutezza, nell'ossessione dell'ipostasi del visibile sull'invisibile, del detto sul non detto, del transeunte sul trascendente. Quando dico "drammatiche" lo dico sia nel senso di "tragiche" che nel senso di drammatizzate, teatralizzate, messe in scena: ma dico "tragiche", esprimendo *in primis* un giudizio morale sugli esiti ultimi delle storie straordinarie di questi corpi "folli", strumenti di perdizione, vite distrutte, demoralizzate, anti-etiche¹⁴.

I corpi di cui darò brevemente conto sono corpi eccessivi, che hanno ossessivamente cercato l'oltrepassamento del limite di quel che veniva pensato e agito come possibile, nella coincidenza tra biografia e teatro, tra vita e ascesi, tra sogno e senso: il corpo straziato di Pasolini ammazzato¹⁵ come il *Sündenbock* (che ricorda quello del "Che" straziato in Bolivia o quello di Carlo Giuliani, massacrato a Piazza Alimonda); il corpo drogato di Antonin Artaud, mangiato da 51 o 53 elettroshock in meno di un decennio, a seconda degli studiosi del teatro orizzontale; il corpo "santo" e alcolizzato di Ryszard Cieslak o di Carmelo Bene o quello piagato di Torgeir Wethal dell'Odin Teatret: tutti morti nella condizione di "giovani vecchi"; e d'altra parte i corpi malati, deprivati, martirizzati di Hildegard di Bingen o di Else di Neustadt, quelli sofferenti di Maria Maddalena de' Pazzi, di Teresa D'Avila e della sua erede moderna, Teresa di Lisieux, ma ancora quelli di Caterina da Siena e di Angela da Foligno (che si dibattono tra anoressia fisica e bulimia psichica); il corpo sopraffatto dall'auto-privazione e dalla catena di montaggio della mistica laica più vicina a noi, Simone Weil: corpi senza fame e senza sete, senza freddo e senza caldo, corpi abbassati, mortificati, umiliati, anestetizzati come quello del *Christus patiens*, alla cui *imitatio/aemulatio* si conforma ogni azione, ogni pensiero, ogni scrittura. Corpi erotizzati, che leccano le ferite del Cristo e ne bevono il sangue come vampiri, che immaginano amplessi

Pain. The Making and Unmaking of the World, Oxford University Press, Oxford 1987). Per un'applicazione teatrale delle teorie della Scarry mi permetto di rinviare a G. Greco, *The body in pain*: la morte di Eracle (Sofocle, *Trachinie*, vv. 983-1274) in *Affabulazione* di P. P. Pasolini (vi Episodio), in «Quaderni del Novecento» 6 (2009), pp. 103-120.

¹⁴ Mi piace citare tra le derive più recenti e *post-modern* della riabilitazione del corpo e dei corpi vissuti come paradigma di un'identità ibrida, meticcica, fluttuante in chiave *gender-oriented*, nel ribaltamento di un approccio classico che discrimina nitidamente tra biologico e simbolico, tra maschile e femminile ovvero tra egemonia dell'eterosessuale e subalternità dell'omosessuale, J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del "Sesso"*, Feltrinelli, Milano 1996 (ed. or. J. Butler, *Bodies that Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*, Routledge, London 1993).

¹⁵ Sulla *vexata quaestio* della morte di Pasolini, per una prospettiva "profetica" e "suicida" della parabola esistenziale pasoliniana, cfr. D. Bellezza, *Morte di Pasolini*, Mondadori, Milano 1981 e Id., *Il poeta assassinato*, Marsilio, Venezia 1996.

e gravidanze divine, che sognano stimate e si autoinfliggono punizioni incommensurabili per accedere a un grado altro di realtà, trascendente, ineffabile. Certo sarebbe una tentazione concreta quella di verificare le concordanze di un approccio psicanalitico alle differenti modalità in cui si producono questi casi che si direbbero di delirio, di psicosi o di nevrosi, di paranoia: a me pare però che se un'esegesi in questa direzione sia possibile (e anzi è già stata messa in atto con risultati talora apprezzabili), questa esegesi non esaurisce il fenomeno e soprattutto non spiega le analogie tra le storie di corpi che urlano la propria anomalia da un capo all'altro dell'universo simbolico dell'espressione di un disagio in senso verticale, se non trasversale. Così come il *Malleus maleficarum* non si spiega solo con il *transfer* patologico di Kraemer e Sprenger nei confronti del femminile e del diverso, ma nel contesto dell'affermazione della società disciplinare che è quella nella quale siamo oggi ancora immersi.

Antonin Artaud¹⁶ è da sempre noto come l'autore de *Il teatro e il suo doppio*, una delle Bibbie del teatro del Novecento, che esce nel 1938¹⁷. Nel 1937 è stato arrestato di ritorno da un avventuroso viaggio in Irlanda e, compreso in camicia di forza, è stato tradotto in manicomio. Non ne uscirà più, fino al giorno della morte, il 4 marzo 1948, dopo aver subito più di 50 "cadute in coma" da elettroshock e aver cambiato più volte sede di reclusione con qualche attenuamento delle torture verso la fase finale della vita. Artaud ha sofferto di una grave meningite all'età di quattro anni, da cui sono dipese forse tutte le problematiche neurologiche successive, gli stati paranoidei e schizofrenici, le gravi depressioni e la balbuzie, il sonnambulismo per cui fu riformato ai tempi della Grande Guerra, infine la dipendenza cronica dalla droga che a un certo punto lo spingerà fino in Messico con l'intenzione di assumere il *peyotl* in chiave terapeutica¹⁸. Artaud ha manifestato, in più occasioni nel corso della vita, complessi di persecuzione, stati allucinatori, dolori fisici di ogni tipologia: i referti successivi all'internamento e ai vari spostamenti da un manicomio all'altro, negli anni dal '37, ribadiscono diagnosi come «idee di persecuzione con stati allucinatori», «idee deliranti di persecuzione», «sindrome deliran-

¹⁶ Anche solo pensare di affiancare una nota al nome di Artaud rischia di trasformarsi in impresa vana. Sono molti e cospicui i contributi che si sono susseguiti dalla sua morte ad oggi: una sorta di risarcimento postumo, forse, davanti al trattamento e alla rimozione che gli sono stati riservati in vita. Si pensi solo a Derrida o a Deleuze o a Blanchot che ne hanno codificato una versione canonica e a tutte le esperienze della ricerca teatrale del secondo Novecento che si sono, direttamente o indirettamente, ispirate alla vicenda umana e creativa di Artaud. Dal mio punto di vista più circoscritto una "bio-bibliografia clinica" di Artaud tra le più aggiornate e notevoli è F. Ruffini, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*, Laterza, Bari 2009, pp. 99-161.

¹⁷ A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 1968 (ed. or. *Le théâtre e son double*, Gallimard, Paris 1964).

¹⁸ A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Adelphi, Milano 1966, pp. 68-153 (ed. or. A. Artaud, *Au Pays des Tarahumaras*, Galimard, Paris 1956).

te», «paralogismo delirante», «sindrome delirante di struttura paranoide», «delirio sistemico cronico» ecc. Interessante, tra i tanti, il certificato redatto al manicomio di Chezal-Benoît di fine gennaio 1942 che conferma con variazione «delirio cronico estremamente intenso a carattere *mistico* di persecuzione» (corsivo mio). Un anno dopo entrerà a Rodez e qui comincerà la storia “mistica” degli elettroshock.

Sarebbe difficile resistere alla tentazione di mettere in relazione non solo questa diagnosi, ma la messe infinita di lettere di questo periodo dell'esistenza di Artaud con la produzione di mistici e mistiche di altre epoche¹⁹: Artaud riempie centinaia di fogli di professioni di fede dai caratteri manifestamente mistici che potrebbero accomunare immediatamente il suo delirio a quello di chi come lui in passato ha evocato e agito visioni di santi, di madonne, di passioni, di *uniones mysticae*. Tra l'altro, Artaud rinnegherà a partire dal 1 aprile 1944 tutto ciò che ha scritto negli anni a partire dal '40/'41, perché troppo condizionato dal misticismo cattolico e in questo riprodurrà una deriva che pure si riscontra in molte esperienze di mistici, afflitti da crisi dovute al silenzio di Dio (la stessa Madre Teresa ne ha detto spesso) o alla constatazione delle proprie irrimediabili manchevolezze che coincidono con ripudi, sconfessioni, ulteriori e più gravi tormenti auto-comminati. L'ultima opera di Artaud è *Pour en finir avec le jugement de Dieux* (1948), pamphlet radiofonico, andato in onda solo cinquant'anni dopo la sua confezione per la radio pubblica francese per la sua carica iconoclasta, nel quale l'elemento più straordinario dal nostro punto di vista, è la voce recitante di Artaud, malato terminale di cancro che raggiunge frequenze vocali inimmaginabili per un adulto²⁰. A me pare però che questa consonanza tematica resti su un piano superficiale, orizzontale, intertestuale e non scenda nell'abisso vertiginoso e drammatico del percorso mistico: a me pare sia molto di più testo di vertigine mistica *Il teatro e la peste* contenuto ne *Il teatro e il suo doppio*, che è stato mille volte interpretato e misinterpretato e che è all'origine di molte ricerche del secondo Novecento teatrale proprio per il suo tentativo di dire l'ineffabile, di rappresentare l'irrappresentabile *a posteriori*, di ritorno dall'involò nell'Assoluto²¹. Nel testo, così denso e all'apparenza scientifico, Artaud

¹⁹ Per una sintesi ancora insuperata di testi del misticismo cfr. M. Buber, *Confessioni estatiche*, Adelphi, Milano 2010³ (ed. or. M. Buber, *Ekstatische Konfessionen*, Eugen Diederichs, Jena 1909). Per vastità di impianto e di concezione, pur talora con riserve, mi sono servito anche di E. Zolla, *I mistici dell'Occidente*, Adelphi, Milano 1997².

²⁰ Cfr. A. Artaud, *Per farla finita con il giudizio di Dio* (ed. M. Dotti), Stampa alternativa, Viterbo 2000 (alla quale è allegato un cd audio con la registrazione della performance artaudiana per la radio francese).

²¹ La citazione di J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, pp. 219-254 (e. J. Derrida, *Le théâtre del la cruauté et la cloture de la représentation*, Seuil, Paris 1967) vuole essere l'omaggio a una chiave critica che ha avuto molta fortuna rispetto al "caso Artaud" e che viene rimessa parzialmente in discussione solo negli ultimissimi anni.

propone un'analogia tra quella che si potrebbe dire la *trance* dell'attore sulla scena e la condizione dell'appestato come la si ricava dalle cronache storiche: il fuoco della peste che porta, nel suo parossismo, l'appestato alla morte, non lascia tracce sul cadavere se non in certi punti specifici, sensibili (cuore e polmoni); l'orrore, la dissolutezza e la frenetica gratuità che la peste genera nei comportamenti degli uomini fino alla dissoluzione o alla guarigione è, per Artaud, la stessa dell'attore attraversato dalla vita potente del personaggio - non resta nulla dopo la recita. Quest'attraversamento, quest'orrore che non lascia tracce se non in certi punti invisibili se non dissezionati, questa sublimazione teatralizzata che racconta di una condizione unica, straordinaria, divina, ricordano azioni estreme (e teatrali) come quella di Angela da Foligno che beve l'acqua dove si è lavato le mani il lebbroso e, così facendo, si sente più vicina all'umiliazione e alla misericordia di Dio: quella stessa Angela che urla al solo sentir nominare Dio e di ritorno dalla contemplazione di Cristo si dice pronta a mangiare «rospi e vermi», che, assistendo ad una sacra rappresentazione, si trasforma lei, drammaticamente, in rappresentazione del sacro²². Il teatro è per Artaud urlo, parola inarticolata, geroglifico impresso nella pelle come un tatuaggio²³, malattia, l'azione del teatro si configura come epidemia, come la manifestazione di una «entità psichica» e non di un virus, che sconvolge tutte le funzioni fisiologiche e poi si dissolve: questa epifania, questa affatturazione dà luogo ad «una gratuità immediata che induce ad atti inutili e privi di benefici nel presente»²⁴. È la stessa gratuità nella quale si dibatte e alla quale tende il corpo bramoso del mistico: il prodursi di una crudeltà che, prima che tortura, significa per Artaud e per molti mistici necessità, urgenza del gesto e della parola, superamento della costrizione e della finitezza, teatro del rapporto con l'indicibile, fine delle convenzioni e liberazione del limite di una convivenza sociale disciplinata. Siamo arrivati al corpo senz'organi, viluppo inestricabile di ordine e anarchia²⁵, ma prima ci serve, propedeuticamente, deviare su Ryszard Cieslak e sul teatro povero di Jerzy Grotowski.

Ryszard Cieslak ha un diploma di burattinaio e una piccola scuola di teatro alle spalle: un giorno del 1962 incontra Jerzy Grotowski di cui diviene in poco tempo l'*alter ego*, l'interprete del suo credo teatrale, oltre che di uno degli spettacoli epocali del secondo Novecento: *Il principe co-*

²² Su questa mistica straordinaria cfr. Angela da Foligno, *Il libro dell'esperienza* (ed. G. Pozzi), Milano, Adelphi, 2001².

²³ Memorabile l'analisi di J. Derrida, *La parole soufflée*, in Id., *La scrittura e la differenza*, Torino Einaudi, 1971, pp. 299-323, circa il valore onirico della parola ovvero della *parole* in Artaud.

²⁴ *Ibi*, p. 142)

²⁵ Solo di sfuggita rimando a A. Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Adelphi, Milano 1969 (ed. or. A. Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, Gallimard, Paris 1967), vero e proprio *alter ego* del poeta.

stante. Muore all'età di 53 anni di cancro ai polmoni nell'estate del 1990 a Houston (Artaud era morto di cancro al retto, all'età di 52 anni, seduto dritto sul suo letto a Ivry-sur-Seine, con una scarpa in mano, nel marzo del 1948, lui che negli ultimi anni della sua vita aveva a lungo parlato della storia di Dio come di «storia della fecalità», di una messa in atto “merdosa”, riduttiva, laida della potenza infinita del divino²⁶). Ryszard Cieslak è l'incarnazione vivente dell'attore santo, del corpo santo dell'attore che mira ad annullare l'idea e la prassi del corpo come limite e resistenza, per eliminarne ogni blocco che freni l'espressività e dunque per agire in stato di *trance*. Con Cieslak e con Grotowski, l'allenamento dell'attore, il training fisico e vocale (prima il corpo e poi la voce si ripete in *Per un teatro povero*, altra Bibbia del teatro del Novecento²⁷) diventa una filosofia della ragion pratica, una partitura esatta di azioni fisiche che si fanno scrittura vivente su cui poggiare, in un secondo momento, la drammaturgia. La pedagogia del corpo e della voce diventa messa in scena, l'osmosi tra preparazione ed esibizione pubblica un dato di fatto: il teatro povero annulla le differenze tra fuori e dentro, tra fisico e psichico, tra coscienza e *trance*, con l'idea di accedere alle regioni cui accedono «gli sciamani, gli yogi, i mistici»²⁸. Il teatro povero riduce ovvero promuove il teatro a un *incontro*: basta un attore e uno spettatore perché si dia teatro e in questa relazione biunivoca, costruita per sottrazioni continue, il corpo esce dalla sua condizione di feticcio, di merce, di oggetto e si contrappone a un modo di produzione, a un'idea di relazione umana utilitaristica, impiegatizia, occidentale – Grotowski dirà a Cieslak «andremo in scena solo quando saremo pronti». Il training dunque come espressione del pensiero del cuore, come forma di vita suprema e ultima ovvero come spettacolarizzazione del percorso *versus* necessità del risultato, questa idea del *training* realizza spettacoli leggendari: oltre al *Principe costante* (1965) bisogna citare almeno *Apocalypsis cum figuris* (1968), entrambe vicende di argomento religioso/agiografico, che replicano migliaia di volte in tutto il mondo almeno fino alla fine degli Anni Settanta.

C'è un breve capitolo del *Teatro povero* che s'intitola *Non era completamente se stesso*: inizia con una serie di foto-icona di Cieslak, sorta di

²⁶ «[...] ogni volta che una parte di me cade lontano dal mio corpo, è l'opera, è l'escremento, la scoria, valore annullato perché non è stato trattenuto e che può diventare, come è noto, un'arma di persecuzione, eventualmente contro me stesso. La defecazione 'separazione quotidiana dalle feci, parti preziose del corpo' (Freud) è, come una nascita, come la mia nascita, il primo furto che nello stesso tempo mi deprezza e mi insozza. Per questo la storia di Dio come genealogia del valore sottratto si recita come la storia della defecazione. “Conoscete qualcosa di più oltraggiosamente fecale della storia di Dio...”» (J. Derrida, *La parole soufflée*, cit., p. 235).

²⁷ J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma 1970 (ed. or. J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, J. Grotowski and Odin Theatrets Vorlag, Holstebro 1968).

²⁸ E. Barba, *La terra di cenere e diamanti. Il mio apprendistato in Polonia seguito da 26 lettere di Jerzy Grotowski a Eugenio Barba*, Ubulibri, Milano 2004, pp. 53-54.

immagini sacre per generazioni di teatranti e di studiosi, tratte dal *Principe costante*, ma in realtà, in quel breve capitolo, si parla di Artaud, di quella che Grotowski chiama, riferendosi al suo teatro e alla sua epoca, «l'era di Artaud». L'era di un teatro che mette in scena la sua impossibilità, l'impossibilità o la chiusura della rappresentazione, l'utopia del conflitto tra essere e voler essere come la racconta Derrida, primo vero esegeta del teatro della crudeltà dello stesso Artaud. Gli esiti della ricerca di Grotowski sono fatali per il teatro inteso come spettacolo, in quanto sanciscono la fine della possibilità di andare in scena, l'esaurimento delle ragioni dell'incontro teatrale *in praesentia* e della *opsis* aristotelica, cioè della scrittura scenica come inveramento visivo della scrittura drammatica: dai primi Anni Ottanta fino alla morte, che avviene nel 1999, Grotowski non presenterà più pubblicamente il suo lavoro, si dedicherà a Pontedera, insieme al “nuovo” Cieslak, Thomas Richards, all'esplorazione delle origini della teatralità – ai canti haitiani e alla celebrazione liturgica di una *Main Action*, in un percorso sempre più esoterico, dedito fino all'ultimo a quello che lui stesso definirà *arte come veicolo*, antitesi e al contempo trasfigurazione dell'arte come presentazione. Grotowski è passato attraverso le fasi del Parateatro e del teatro delle fonti e, come lui stesso ebbe ad affermare, si trova a un certo punto nella condizione di includere la funzione dello spettatore all'interno del percorso del *performer*: l'arte diviene allora veicolo *verticale* per ascendere all'Assoluto ovvero per discendere all'interno di se stessi, fuori da qualsiasi logica commerciale, voyeuristica o esibizionistica. All'apparenza Cieslak, negli stessi anni, continuerà una ricerca con esiti pubblici, si darà alla regia, dopo *Apocalypsis*, interpreterà, tra l'altro, nel 1985 Dhrtastara nel *Mahābhārata* di Brook, prima in teatro e poi per il cinema: sarà il vecchio re cieco (ha solo 48 anni: Julian Beck del *Living Theatre* aveva interpretato Tiresia nell'*Edipo re* di Pasolini nel 1967 a 42 anni, ma pareva molto più vecchio anche lui), ruolo non da protagonista, ma di eccezionale pregnanza; in realtà si chiuderà sempre di più in una solitudine irrimediabile, sopravvissuto a quel «non essere completamente se stesso», ovvero a quel sé trasfigurato, alle vette dell'estasi, che ne fanno un alieno e/o un alienato²⁹. Preda dell'alcool, del fumo, in perenne disintossicazione, si consumerà fino a diventare l'ombra di se stesso (e così verrà definito da molti, quando vedranno il film di Brook). Di quel sé che nella storia del teatro verticale era stato dono totale, transluminazione, involo, preghie-

²⁹ Versione patologica e morbosa di quel *Verfremdungseffekt*, cioè di quell'effetto di straniamento, propugnato da uno dei più grandi teorici, nonché drammaturgo e regista del Novecento, che è Bertolt Brecht, come controcanto necessario dell'*Einfühlung*, cioè dell'immedesimazione, imprescindibile per un «teatro al servizio della rivoluzione». Cfr su Brecht, il teatro epico e il *Verfremdungseffekt* P. Szondi, *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1956 (tr. it. *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962, pp. 96-101).

ra carnale, iniziazione, nelle parole del suo stesso regista con il quale si perderanno irrimediabilmente, dopo essere stati *misticamente* due in uno o uno in due.

C'è un parallelo immediato, che si può istituire tra l'essere sovrumano che ha impersonato *Il principe costante*, detto da alcuni miracoloso, e molte scritture o immagini mistiche come ci vengono presentate: si tratta, per dirla schematicamente, di un meccanismo di erotizzazione che impregna la costruzione del personaggio del re perseguitato, torturato, agonizzate e poi morto e che richiama alla memoria gli amplessi evocati da mistici e mistiche che si denudano nell'unione con il divino, ne baciano le ferite, giacciono nell'amore del salvatore fino a concepire figli, a rimanerne incinta, si abbandonano a un piacere che ha tutti i connotati di un piacere totalizzante, psicofisico, estremo. Racconta Grotowski che, in una dinamica di lavoro dell'attore su se stesso, osmotica a quella sul personaggio, di matrice stanislavskijana (una versione peculiare della *peredzjvanie*), la partitura fisica e vocale di Cieslak che "recita" l'agonia del principe, rievoca in realtà esperienze adolescenziali e nello specifico le prime, luminose esperienze sessuali del giovane Cieslak. Grotowski parla di ritorno agli impulsi più sottili dell'esperienza vissuta, grazie alla memoria personale «di una luminosità indescrivibile. E da quella cosa luminosa, lavorando il montaggio con il testo, con i costumi che fanno riferimento a Cristo, è apparsa la storia di un martirio, ma non abbiamo mai lavorato con lui a partire da un martirio, al contrario»³⁰. È ancora Angela da Foligno a dire della croce come letto della *unio mystica*, ma reiterate sono le dichiarazioni di questa discrasia tra il corpo visibile e quello invisibile, tra le sofferenze patenti della carne e il rapimento o *raptus* di quella che tutti hanno sempre etichettato come anima che gode delle delizie dell'amore di Dio, della sua vicinanza insostenibile ma da cui non si riesce a staccarsi, della memoria del piacere nell'esperienza materiale del dolore e della mortificazione del corpo che vive una doppia vita: sogna l'appagamento di ogni patire proprio nel patimento di ogni malessere, l'annullamento nella *bianca oscurità* (Bataille) della passione di Cristo proprio nella riproduzione mimetica di quella passione sul corpo martirizzato del mistico. Mechthild di Magdeburg si vede nelle braccia di Dio come l'acqua nelle braccia del vino, si dilunga sul bacio in bocca, sui sapori e sugli odori della comunione tra anima e corpo in Dio, sul denudamento senza vergogna dell'anima in Cristo, ripetendo ogni momento che deve spiare le intemperanze della carne, le mille tentazioni del diavolo, gli assalti del mondano. Ma di baci e di appagamenti e di amplessi dice Simeone il nuovo teologo: parla di un darsi completamente nella

³⁰ *Il principe costante* è uno spettacolo della storia del teatro verticale anche perché è concepito per essere visto dall'alto verso il basso, come teatro anatomico, e non in senso orizzontale o obliquo come per tanti spettacoli del teatro orizzontale.

bellezza, rievoca urla di sgomento, fuoco che si fa ghiaccio, luce che si fa tenebra, dentro che si fa fuori; tutti questi ritorni a terra dopo l'involto sono costruiti all'insegna dell'ossimoro, della sinestesia, della *contradictio in terminis* e raccontano di una morte ovvero di una nostalgia di Dio che non si può dire ma solo fare. Il tutto nella cornice di una povertà della parola a ridire il trascendente, che è poi una povertà sentita come scelta esistenziale, quella povertà che è anche teatro della povertà o teatro povero per tornare a Grotowski e a Cieslak: gradino dell'ascesi necessario per l'accesso all'Assoluto, vero percorso di essenzializzazione che prelude alla profezia, all'urlo, alla consunzione. Alla poesia se pensiamo a Dante, alle nozze di Francesco e Povertà, a tutto il Paradiso visto come inadeguatezza e consunzione della lingua dinanzi alla realtà superiore del viaggio indicibile a Dio.

Artaud si è consunto, Cieslak si è consunto, ovvero, nei termini di Artaud, sono stati, alla stregua di Van Gogh, suicidati della società³¹: sarebbero stati stiliti, santi o beati (e questo va a merito della Chiesa cattolica), profeti in epoche estranee all'universo concentrazionario del manicomio o alla marginalizzazione del diverso, del malato, del paradossale negli ospedali o nelle prigioni, alla tassonomia razionalista delle definizioni in cui le parole corrispondono alle cose, così ossessiva nelle società disciplinari, terrorizzate dall'*horror vacui* e dedite alla costruzione di scuole e università. Così è stato per Pasolini, altro relitto potente della storia del teatro verticale: il suo rapporto, che si direbbe sado-masochistico ma insieme gnoseologico, con il corpo e la sessualità, ha trovato molti riscontri nella sua scrittura teatrale e non teatrale. Quel vitalismo insistito, inscritto in tanti suoi titoli, lascia trasparire una pulsione di morte soffocante, una vocazione al martirio e alla vocalizzazione del corpo che soffre nel tempo e nello spazio («solo chi soffre sa», traduce Pasolini il *pathei mathos* dell'*Agamennone* di Eschilo). Si possono leggere le tracce di questo travaglio mistico nella parabola così potentemente avviluppata della sua biografia con la sua bibliografia, nel lungo percorso che dall'utopia di una sintesi tra mondi e visioni del mondo irriducibili dei primi Anni Sessanta arriva con *Salò e le 120 giornate di Sodoma* (dove si arriva, tra le altre provocazioni sadomaso, a mangiare la merda...), alla constatazione del fallimento di ogni istanza progressista e di ogni possibilità fuori della prospettiva del consumismo e dell'omologazione, una volta consumato il "mutamento antropologico" degli *Scritti corsari* che Pasolini registra nella società italiana e occidentale post-bellica. Di questo pessimismo, di

³¹ Sull'uso del termine "suicidio" in un senso sociale, cioè come risultato di un'azione distruttiva e letale della società sul singolo, cfr. A. Artaud, *Van Gogh. Il suicidato della società*, Adelphi, Milano 1988 (ed. or. A. Artaud, *Van Gogh. Le suicidé de la société*, Gallimard, Paris 1974), che stabilisce un'analogia tra sé stesso e il pittore olandese nei termini di una comune incomprendimento della propria "straordinarietà" umana e artistica da parte del mondo.

questa disperazione il corpo di Pasolini è mitopoiesi, i corpi dei suoi film sono la progressiva messa in scena della dissoluzione, bestializzazione, inumanizzazione della relazione sociale (da quello di Stracci nella *Ricotta* a quelli del Figlio e del Padre di *Affabulazione*, da quelli apparentemente puri e luminosi, allusivi di una purezza inattingibile della *Trilogia della vita* ai corpi disumanizzati di *Orgia* o di *Porcile*, fino a quelli post-umani, eredi sfigurati della Shoah, di *Salò*). Dice Dario Bellezza che la morte di Pasolini è morte cercata, forse non consapevolmente, ma prodotta dall'assillo profetico di Pasolini stesso, dalla sua insaziabile irrequietezza di ricercatore, dalla sua tensione inesauribile verso il puro, l'incontaminato, l'estraneità al potere e l'internità al Vero e alla denuncia: la tesi è avversata dai più, per certi versi risulta troppo sagacemente assolutoria del contesto storico-politico, per certi versi tuttavia concorda con molte affermazioni di tipo teorico che Pasolini ebbe a fare sulla morte, quale che sia, come il montaggio³² ultimo e dunque come il senso morale della vita di una persona. Il corpo massacrato di Pasolini, nella notte tra l'1 e il 2 novembre 1975 all'Idroscalo di Ostia, è corpo cristologicamente crocifisso, corpo, girardianamente³³, del capro espiatorio, icona dello scandalo del contraddirsi, ormai reificata o deificata, ennesimo suicidio della società che ha processato 33 volte il poeta per oscenità, che ne ha censurato i libri e i film oltre che i comportamenti, che lo ha espulso da molti riconoscimenti e da partiti per la sua natura provocatoria e per i suoi gusti sessuali. Il delitto Pasolini resta un enigma: ma certo la sentenza passata in giudicato in Cassazione è, di tutte le possibili, la ricostruzione più inverosimile.

Quel corpo martoriato attualizza *in corpore vili* l'idea del corpo santo che si fa corpo senz'organi, della reliquia esposta come racconto di una santità laica, ma pur sempre santità, invero un superamento, un oltrepassamento dell'effimero della carnalità in una dimensione ulteriore, post-organica, post-umana, estatica: memoria e monito nel futuro. Ma cos'è il corpo senz'organi di cui parla Artaud e di cui pratica, fino alle estreme conseguenze, ad esempio Carmelo Bene (quel Carmelo Bene che fu Creonte nell'*Edipo re* di Pasolini e che annovera tra le sue letture preferite proprio Angela da Foligno)? E ha questo corpo qualche legame con quello massacrato di Pasolini morto? Per certi versi il corpo senz'organi è il corpo fuori delle convenzioni, delle regole, delle attese sociali che cerca-

³² «Ognuno di noi (volendo o non volendo) fa un'azione morale il cui senso è sospeso. Da ciò la ragione della morte. Se noi fossimo immortali saremmo immorali, perché il nostro esempio non avrebbe mai fine, quindi sarebbe indecifrabile, eternamente sospeso e ambiguo. [...] O esprimersi e morire o essere inespressi e immortali. [...] Il cinema in pratica è come una vita dopo la morte [...] Il montaggio è dunque molto simile alla scelta che la morte fa degli atti della vita collocandoli fuori del tempo» (P. P. Pasolini, *I segni viventi e i poeti morti*, in *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 1972, pp. 251-253).

³³ R. Girard, *La Violence et le sacré*, Éditions Bernard Grasset, Paris 1972 (ed. or. *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 2005).

no riconferme: ma non si dà come il corpo oggetto, privato degli organi, il corpo di un cadavere qualunque, offerto in pasto al pubblico ludibrio. Il corpo senz'organi è un *paesaggio*, corpo di dolore certo, di sofferenza oltre misura e che si definisce in negativo, ma che non esaurisce il suo statuto nella privazione e nell'assenza. Il corpo senz'organi è un corpo che è e che non ha, che non si possiede dall'esterno ma che si dà come apertura primaria sul mondo, nella coincidenza dolorosa, che è solo dei cosiddetti folli, tra superficie e profondità: il corpo che si ha è un corpo d'organi che funziona secondo automatismi imposti dalla società biopolitica e dalla metafisica delle anime. Il corpo senz'organi ne rappresenta la sua distruzione, è il colabrodo di cui si lamenta Artaud: è un corpo fatto di danza, di danza *a l'envers*, delirio di una soggettività che grazie alla sua schizofrenia esce, si redime, si emancipa dal linguaggio opprimente della metafisica e della biopolitica e diventa liberazione, «campo d'immanenza del desiderio»³⁴, corpo glorioso che attinge ad un livello extra-sensoriale, che implode per esplodere, somma e differenza di tutti gli ossimori e di tutte le sinestisie. Corpo di quella morte momentanea che è l'elettroshock, corpo elettrico che, dopo lungo e tormentato processo di asceti, voluta o non voluta, dopo l'esilio o nell'esilio, gusta l'assenza dell'essere, il nulla della visione dell'Assoluto, la morte che permette di pronunciare a Hans Engelbrecht l'impossibile logico e grammaticale: «Io morii». Non è questa, in fondo, la condizione dell'attore, quella dell'esperienza della morte in vita o della vita in morte: questo non più-non ancora? Non è questo il percorso della ricerca teatrale novecentesca che ho provato, apoditticamente, a cogliere in senso verticale? Non è questo Pasolini-corpo-di-strazio³⁵?

Le stimate di quel corpo e degli altri corpi evocati affermano una sovrapposizione talora morbosa tra soggetto e oggetto che, soprattutto nell'ultimo quarantennio del Novecento, ha visto la millenaria separazione tra soggetto creatore dell'opera d'arte e opera d'arte stessa assottigliarsi fino quasi a scomparire. Era lo stesso Carmelo Bene a ripetere in continuazione di non esistere o, altrimenti detto, di esistere solo della

³⁴ La prospettiva antipsicanalitica di G. Deleuze - F. Guattari, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino 1975 (ed. or. G. Deleuze - F. Guattari, *L'Anti-Oedipe. Capitalisme e schizophrénie*, Minuit, Paris 1972) ribalta significativamente l'ottica freudiana di un Edipo solo familistico e perversamente domestico in una chiave sociale che assume la rimozione e la repressione dell'individuo come politica e pubblica. L'uomo è macchina desiderante a tutto tondo e l'interpretazione freudiana rinchioda colpevolmente il desiderio del perverso polimorfo e dell'eros totalizzante del bambino nel campo ristretto e soffocante della proibizione dell'incesto con consanguinei. Non a caso la riabilitazione e l'esaltazione di questi corpi e delle loro vicissitudini estreme avviene negli anni della rivoluzione sessuale: su questo cfr. H. Marcuse, *Eros e civiltà*, Einaudi, Torino 2001³ (ed. or. *Eros and Civilization. A Philosophical Enquiry into Freud*, Abacus, London 1987).

³⁵ Sui corpi-linguaggio come linea rossa su cui è costruita l'opera di Pierre Klossowski, altro esponente della *lignée* di cui stiamo parlando, cfr. G. Deleuze, *Logique du sens*, Minuit, Paris 1969 (ed. or. *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 247-263).

vita alienata e autonoma dell'opera d'arte. Proclamandosi lui stesso, soggetto e oggetto, il suo corpo pieno di appendici e protesi, come un'opera d'arte. In fondo, tutta l'esperienza al confine tra arti figurative e teatro che va sotto l'etichetta di *body art* promana da questa coincidenza tra opera e autore, nel tempo della morte del concetto stesso di autorialità: il corpo diventa installazione, metamorfosi inesausta e visibile del processo creativo in atto, non c'è più differenza tra soggetto e oggetto, tra vita e arte, tra etica e estetica e il corpo subisce mutazioni, anche dolorose, fino a ridisegnarsi, a reinterpretarsi, tra dissezioni, estensioni, riduzioni che lo riscrivono, ne indicano lo spossessamento, ne propongono un'alterità "mostruosa", "demonica" che è quella di una putrefazione drammatizzata, di un farsi che è un disfarsi grottesco, assimilandolo alla bestia e alla macchina, intrecciando numinosamente apollineo e dionisiaco³⁶. Nell'epoca postmoderna dell'identità intesa come fatto performativo, dove non si dà più una volta per sempre il genere, il numero e vorrei dire il caso dell'individuo, il biologico entra definitivamente in crisi, non rappresenta più la possibilità ultima di un approccio scientifico, ma si compie, se si compie, anch'esso per approssimazioni successive, si determina di volta in volta come multiplo, ibrido, antigerarchico ovvero infinitamente alla deriva nell'abisso del non senso e del malinteso (vendicando ogni superfetazione razzistica una volta per tutte...). Il cosiddetto corpo post-umano o post-organico è quello dell'icona, della reliquia, dell'opera soggetto di adorazione da parte degli addetti al culto che fotografa il punto di non ritorno della rivolta, che abolisce le differenze tra alto e basso, tra fuori e dentro, tra bello e brutto. In fondo, l'esperienza dell'estasi, nella logica paradossale che mette in movimento, fa quello che Carmelo Bene denuncia con fare provocatorio: non tanto la divinità che si palesa all'uomo quanto l'uomo che si palesa alla divinità molteplice, cioè che, pur nell'ineffabile e nell'ossimoro esistenziale, riporta in termini antropomorfici il corpo di "tutto ciò che per l'universo si squaderna" ovvero la plenitudine divina al corpo innamorato del singolo in *trance* (indimenticabili le pagine di *Sono apparso alla Madonna* su Dante letto in cima alla Torre degli Asinelli a Bologna, in questo senso protetico e verticale³⁷). Questo processo non è senza conseguenze, come si è visto, ma le conseguenze di questo processo non sono meccaniche, automatiche, banali.

La rappresentazione del dolore del corpo oltre ad aver avuto fin dal Medioevo una funzione pedagogica evidente, ha trovato nel corpo delle donne³⁸ il luogo e il momento della consacrazione e della messa in scena

³⁶ Cfr. M. Fusillo, *Il dio ibrido. Dioniso e le Baccanti nel Novecento*, Il Mulino, Bologna 2006.

³⁷ C. Bene, *Sono apparso alla Madonna*, Bompiani, Milano 2005, pp. 75-86.

³⁸ I casi maschili sono quantitativamente e qualitativamente meno rilevanti: si pensi a San Francesco o a Padre Pio.

diffusa. Io trovo le *performance* di Marina Abramovic che danza fino allo sfinimento, non dissimili da quelle di una figura di mistica/artista come Elizabeth di Spalbeek (Belgio), “atleta di Dio”³⁹ che rappresenta ogni venerdì alla stessa ora la passione, la morte e la resurrezione di Cristo davanti a decine di fedeli/spettatori convenuti, interpretando tutti i ruoli in commedia (Maria, Giovanni, Gesù, il popolo: si pensi a *Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi), con una perizia e con una forza icastica che le descrizioni di Filippo di Claravalle (1267) a stento ci restituiscono. Elizabeth, figura forse riconducibile alle beghine e ai beghinaggi originari delle Fiandre, potrebbe essere accostata a Vanna da Orvieto (1264-1306) che modella il proprio corpo visivamente e con la gestualità sul martirio di Pietro o su quello di Paolo, rivive la crocifissione tra “dolori feroci” che spaventano e muovono al pianto i fedeli così come Villana de’ Botti (1332-1361) che durante la festa di San Lorenzo arde di febbri ardentissime a giovamento di chi la vede e la sente come il martire che si commemora che era stato bruciato sulla graticola. Elizabeth danza, si serve di costumi e di attrezzeria (un’immagine di Cristo che bacia e avvolge), passa di luogo in luogo, dalla stasi più sorprendente della statua al dinamismo sfrenato della posseduta (così faceva anche Maddalena de’ Pazzi nel suo convento dove a stento la seguivano le consorelle e ne registravano le gesta e le parole che lei non ricordava “al risveglio”). Infine mostra le stimmate, al culmine dell’estasi o della messa in scena: l’*imitatio* diventa incarnazione, la passione da racconto si fa immagine viva, Veronica *viva et aperta* la chiama il suo trascrittore, dolore spettacolarizzato che possono capire tutti, anche gli illetterati (perché il Medioevo è società dello spettacolo non diversamente dalla società antica)⁴⁰. E per far questo, per replicarlo ogni venerdì, Elizabeth si sottopone a un *training* che nulla ha da invidiare a quello di Cieslak o di Wethal (si dice di Maria D’Oignies che arrivava a compiere fino a seicento genuflessioni al giorno, pregando e leggendo il salterio): preghiera e privazione, magari supportate da cilici e altri strumenti di sofferenza indotta, producono grande abilità tecnica e capacità di mostrarsi come altorilevo in azione, immagine vivente del dolore che diviene salvezza del mondo. S’intravede una possibile deriva sociologica che potrebbe leggere in questo fenomeno il modo con cui il silenzio coatto della voce femminile abbia trovato espressione nella forma estrema della *trance* mistica che dal corpo origina: ma è solo un accenno che voglio fare e non approfondire, altrimenti dovrei dire delle

³⁹ “Atleta del cuore” si definisce Artaud nella sezione *Un’atletica affettiva* de *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 242-249). Su questo concetto e sui suoi sviluppi si veda F. Ruffini, *Teatro e boxe. L’atleta del cuore nella scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna 1994.

⁴⁰ Sull’ostentazione del dolore fisico come iconografia pedagogica in atto, cfr. F. Veratelli, *L’esibizione del dolore attraverso immagini vive: gestualità mistica come performance*, in A.M. Andrisano (ed.), *Il corpo teatrale tra testi e messa in scena. Dalla drammaturgia classica all’esperienza laboratoriale contemporanea*, Carocci, Roma 2006, pp. 189-206.

tarantolate, spostarmi sul piano della sociologia della religione e questa diventerebbe un'altra storia. Una storia del femminile e dell'ambiguità di genere connaturata alla teatralità in quanto pratica umana.

A me pare che i percorsi di Orlan che deforma successivamente il suo corpo con corna e altre protesi inserite chirurgicamente e lascia le parti organiche che le vengono asportate in "reliquiari" custoditi in musei o quelli di Stelarc che si appende venticinque volte infilzandosi ad uncini sospesi e filma gli interni del suo corpo per ore per poi riproiettarli, mettano definitivamente in crisi i confini già labili tra natura e cultura, tra tecnologia e vita, tra artificio e realtà (si pensi anche a Antúnez Roca de La Fura del Baus nel rapporto tra tutto questo dissezionare e la realtà virtuale) con un forte richiamo morale e politico che la critica mette macabramente in relazione alla cosiddetta *psiconcologia* (sviluppo post-moderno della psicanalisi) e non parlino una lingua diversa da quella estrema del corpo mistico⁴¹.

«Il corpo dei virtuosi dello squilibrio, avidi di ogni sorta di piaghe, i mistici – come coloro che esibiscono il proprio corpo sottoposto a tecniche cruento e invasive, o ne fantasticano virtualmente – si distruggono per ritrovarsi. Gli autori della *body art*, ritrovandosi vogliono essere folla, e folla diventano fabbricandosi corpi e altre facce. In questo finiscono col frequentare il mondo dei santi e delle vittime di cui perpetuano la seduzione. In questo senso più che di corpo santo si potrebbe parlare di corpo mistico e più che di corpo senz'organi si dovrebbe dire di corpo-icona o corpo-reliquia. Ma il mistico, reliquia o icona, passa dal corpo, arriva dal corpo. La mistica è, prima di tutto, un'esperienza fisica, una sorgente di liquidi, di sangue, di umori, di acque che scorrono, evaporano e tornano a scorrere. Il rapporto con dio – ebreo, cristiano, musulmano – arde col fuoco, si liquefa come cera, l'anima cannibalizza il suo corpo, lo aspira, lo ingurgita, si sazia di lui. Nulla è più fisico e più teatrale della pratica mistica»⁴².

Certo in tutto quello che ho sommariamente suggerito in precedenza manca una distinzione di fondo tra due fenomeni, all'apparenza incommensurabili, che è quella, tipica e produttiva della *performance* attoriale, tra abbandono e controllo, tra possessione e intenzionalità, tra calamità e libero arbitrio. Ma io credo che proprio a questo punto si apra lo spazio della ricerca: all'intersezione tra coscienza e rapimento, nell'intreccio tra trance e *io* di trance, nello stretto passaggio che esplora i limiti tra norma e violazione, tra utopia e caduta, tra sogno e mistero, tra rivolta e rivoluzione.

⁴¹ Su questa parte ovvero sulle implicazioni tra corpo mistico e body art, riferimento per me fondamentale è stato L. Vergine, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Skira, Milano 2000 (prima ed. 1974).

⁴² L. Vergine, *Corpo diffuso e corpo mistico*, postfazione a Ead., *Body Art e storie simili*, cit., p. 190.