

*Entre le corps et le corps il n'y a rien,  
rien que moi.  
Ce n'est pas un état,  
pas un objet,  
pas un esprit,  
pas un fait,  
encore moins le vide d'un être,  
absolument rien d'un esprit, ni de l'esprit,  
pas un corps,  
c'est l'intransplantable moi.  
Mai pas un moi,  
je n'en ai pas.  
Je n'ai pas de moi, mais il n'y a que moi et personne,  
pas de rencontre possible avec l'autre,  
ce que je suis est sans différenciation ni opposition possible,  
c'est l'intrusion absolue de mon corps, partout<sup>1</sup>.*

Antonin Artaud

*Suppôts et Suppliciations*, 1947

In questo scorcio di terzo millennio come si sta trasformando il corpo di noi tutti e quello dell'attore in particolare? Se «non ci sono che io e nessun altro, nessun incontro possibile con l'altro», che ne facciamo di un'arte sociale come il teatro? Come, e su quali basi, è ancora possibile un incontro tra attore e spettatore? La tematica è complessa, le trasformazioni sono in corso e le conseguenze dei cambiamenti sociali provocati dal digitale sono talmente importanti che la presa di distanza necessaria all'elaborazione teorica è ancora molto difficile da compiere. Queste riflessioni preliminari costituiscono una prima esplorazione della tematica ma il dibattito è aperto.

*Le corps est une multitude affolée* – scrive Artaud – e nel vocabolo *affolé* bisogna intendere la molteplicità dei sensi in potenza, sospesi, che dislocano la forma-senso della parola: nel contempo la corsa in tutti i sensi degli atomi, l'incessante movimento browniano delle particelle, ma anche il panico dei loro percorsi insensati, la paura della dissociazione dei corpuscoli, e ancora l'italiano *affollata* [...] la folla che si agglutina al limite dell'insostenibile straripamento nello spazio pressato, il corpo sul bordo dell'eruzione vulcanica<sup>2</sup>.

Come se il corpo, contenendo in sé tutto l'universo (e tutte le parole), sia sempre sul punto di esplodere, ora che le tecnologie di comunicazione tengono in connessione tutti con tutto.

---

<sup>1</sup> «Tra il corpo e il corpo non c'è niente, / nient'altro che io. / Non è uno stato, / non un oggetto, / non uno spirito, / non un fatto, / ancor meno il vuoto di un essere, / assolutamente niente di uno spirito, né dello spirito, / non un corpo, / è l'intrapiantabile io. / Ma non un io, / non ne ho. / Io non ho io, ma non ci sono che io e nessun altro, / nessun incontro possibile con l'altro, / quello che sono è senza differenziazione né opposizione possibile, / è l'intrusione assoluta del mio corpo, *ovunque*».

<sup>2</sup> E. Grossman, Prefazione a A. Artaud, *Oeuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2005, p. 5.

Come ci ha spiegato MacLuhan<sup>3</sup>, il nostro corpo non utilizza solamente le tecnologie, ne diventa parte integrante: noi siamo protesi dei nostri accessori di comunicazione, completiamo le nuove tecnologie digitali (e permettiamo loro di riprodursi e perfezionarsi) quanto loro completano noi. Infatti i *new media* si incorporano e il loro uso non si divide<sup>4</sup>, utilizzandoli ci pratichiamo una sorta di autoamputazione, intorpidendo i nostri sensi, che ci sembrano sempre più deficitari nei confronti della perfezione tecnologica. La percezione dei limiti del nostro corpo quotidiano ci fa sentire sempre meno autonomi, incapaci di spostarci o di comunicare con gli altri senza l'ausilio delle tecnologie digitali. Per ora nel corpo per curare le patologie inseriamo organi artificiali, cuori a batteria elettrica, femori e cristallini in resina, ma ogni corpo può essere considerato incompleto alla nascita. Il corpo può essere aumentato, potenziato, migliorato nelle sue performance con l'inserimento di minuscoli apparecchi di potenziamento, sicurezza o controllo<sup>5</sup>.

Le stesse funzioni naturali sono assimilabili a funzioni culturali, ovvero artificiali. In realtà, grazie all'avvento delle biotecnologie, è artificiale anche un tessuto di provenienza biologica, come un frammento di pelle umana, che può essere riprodotto in laboratorio. L'intero corpo lo sta diventando. È possibile oggi costruire la propria immagine fisica seguendo la propria immaginazione.

Se questa è la percezione del corpo quotidiano, cosa sta succedendo al corpo in scena?

Il corpo offre oggi in teatro lo spettacolo della sua artificialità, la messa in scena del suo disorientamento biotecnologico, incerto tra mettere in scena la sua scintillante immagine digitale o solo la sua pelle, lucida di sudore. Ma l'attore non si limita a mostrare la sua superficie corporea: anche lo spettacolo dell'interno del suo corpo è emozionante, un cuore che batte o la traccia elettrica della sua attività cerebrale diviene quasi la prova tangibile della verità dell'atto teatrale.

La scena sembra percorsa da un delirio di onnipotenza biotecnologica...

Spettacoli nuovi: oltre il senso della vista

*Io non sono che un occhio.* Con questa lapidaria affermazione Claude Monet, il pittore impressionista, più che affermare orgogliosamente un potere, quello dello sguardo dell'artista, confessa un'inferiorità cocente, alla luce del secolo dei lumi e dei Lumière. Di fronte all'uomo di scienza che dispiega tutti i suoi armamentari tecnologici, di fronte al fotografo con il suo realismo insuperabile, il pittore si barrica dietro ai suoi poveri pigmenti ponendosi la questione della sua utilità<sup>6</sup>. Io non sono che un occhio, ovvero non ho altro da offrire al mio spettatore che la mia visione del mondo. Ecco la dichiarazione di una parzialità, questo "io dipingo dal mio punto di vista", la perdita di un'oggettività della pittura che scuote le accademie. Certo, una rivoluzione, per chi inseguiva il realismo a tutti i costi, ma troppo poco per l'uomo del ventesimo secolo, mentre la modernità avanzava inesorabile con i suoi nuovi campi di investigazione scientifica: decomposizione del movimento, accelerazione della velocità, radiotelegrafia, riproduzione elettronica, esplorazione interna del corpo umano.

---

<sup>3</sup> M. MacLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Milano, Il Saggiatore, 1995, pp. 52-7.

<sup>4</sup> Telefonino, Pc portatile e Ipod sono tecnologie adattabili e indossabili. Abbiamo condiviso i mass media e condividiamo oggi lo spazio creato dal digitale ma non il joystick della nostra playstation, la tastiera o l'auricolare dei personal media: di questi ognuno ha il suo.

<sup>5</sup> Come si fa oggi con gli animali domestici a cui vengono inseriti sottopelle microchip con i dati anagrafici.

<sup>6</sup> Cfr. J. Clair, *L'an 1895, d'une anatomie impossible*, Paris, L'échoppe, 2004, pp. 15-9.

La modernità esibiva la promessa che tutto l'invisibile sarebbe stato rivelato, la natura e il corpo stesso non avrebbero avuto più segreti per l'uomo<sup>7</sup>.

Di fronte a una dichiarata inferiorità dei sensi nei confronti delle tecnologie che implacabilmente avanzavano, Marcel Duchamp dichiara che «solo un'arte non retiniana, di cui l'artista si voterà come medium, potrà render conto del progresso in corso». Boccioni, Kupka, Kandinsky, Mondrian, per cammini diversi, condivideranno questo nuovo credo<sup>8</sup>.

L'occhio non basta più all'arte e i cinque sensi del corpo neppure.

«L'immagine sarà quello che resta visualmente quando prende essa stessa il rischio della sua fine, entra nel processo di alterarsi, di assassinarsi o ancora di allontanarsi fino a sparire in quanto oggetto visibile?», s'interroga lo storico dell'arte Georges Didi-Huberman<sup>9</sup>.

Oggi tutte le scienze ed arti si sono relazionate così tanto tra loro, da risultare interdipendenti (e quasi indistinte), ma non si fondono. Continuiamo a sentire parlare di antropologia e scienze umane in genere come due ambiti distinti, scienze cognitive e biotecnologie, arti performative e arti plastiche come due distinti settori dell'arte, quando sappiamo che le razze umane sono invenzioni sociali, gli spazi di spettacolo si sono unificati, l'opera d'arte non ha più etichette, il laboratorio scientifico-medico non può prescindere dall'apporto di matematici e fisici e tutti noi siamo delle nullità senza l'aiuto degli informatici che sottendono al lavoro che si sta svolgendo in tutti i campi della ricerca umana.

Il teatro in particolare attraversa, lungo tutto il ventesimo secolo, una serie di pesanti crisi di identità, superate anche associandosi liberamente alla fotografia, al cinema, alla videoarte, all'architettura, al design, alla letteratura, in una serie di "liaisons dangereuses" in cui tutto si accumula, si frantuma e poi si ricompone.

Il rischio, molto concreto, è che il teatro contemporaneo passi dall'autonomia all'*autofagia*, divorando se stesso<sup>10</sup>. «J'ai eu mon corps propre [...] / je le tuerai / et l'ecorcherai après», scrive Antonin Artaud pochi mesi prima di morire<sup>11</sup>.

Nel campo delle arti, e del teatro in particolare, una rifondazione delle teorie della percezione e del ruolo dello spettatore è tuttora in corso, in una corrente di autodistruzione "creativa" che sta rimodellando in modo irreversibile le coscienze contemporanee. Decostruzione, defigurazione, sovversione, inversione, regressione, autonomia costruttiva, sono tutte tappe di questo processo in corso che sta segnando pesantemente il corpo e le sue rappresentazioni, sia plastiche che performative<sup>12</sup>. La decostruzione formale e analitica dell'opera d'arte e dello spettacolo è alla fonte dell'arte contemporanea, il linguaggio è esso stesso procedura artistica. Artaud stesso ha rifondato il teatro del Novecento attraverso le sue teorie, più che per la forza delle sue rappresentazioni, che sono state, come sappiamo, scarse, sporadiche e male accolte. Alcuni studiosi dichiarano che i suoi spettacoli erano addirittura irrappresentabili, ma non di meno il suo teatro ha rivoluzionato la scena e il pensiero teatrale. E la sua biografia rimane un

---

<sup>7</sup> Promessa che come tutte le promesse non è stata mantenuta, ma gli artisti delle avanguardie ci hanno creduto a lungo, specie agli inizi del ventesimo secolo.

<sup>8</sup> Cfr. *ivi*, p. 19.

<sup>9</sup> G. Didi-Huberman, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998, p. 48.

<sup>10</sup> Cfr. R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, Editrice il Castoro, 1999, p. 57. Qui Debray si riferisce alla capacità autodistruttiva dell'arte in generale.

<sup>11</sup> «Ho avuto il mio corpo [...] / lo ucciderò / e poi lo spellerò». A. Artaud, *Cahier 390*, 8 gennaio 1948, Paris, Bibliothèque Nationale de France, inedito.

<sup>12</sup> Cfr. il catalogo della mostra *Big Bang, distruzione e creazione nell'arte del XX secolo*, a cura di C. Grenier, Paris, Museo Nazionale di Arte Moderna, Centre Pompidou, 15 giugno 2005 – 27 febbraio 2006.

contesto essenziale per la comprensione delle sue opere e del suo pensiero<sup>13</sup>. Possiamo dire che mantenere vivo il suo corpo e il suo pensiero è stata la principale opera di Artaud.

Le immagini che ci ha lasciato nei suoi *Cahiers de Rodez*, «realizzati per la maggior parte durante i periodi d'internamento psichiatrico tra il 1945 e il 1947, i *disegni scritti* e i ritratti disegnati di Artaud, testimoniano la rivolta di un corpo e di uno spirito spossati da se stessi, che tentano di reintegrarsi in una identità *disastrata*»<sup>14</sup>.

«Il faut s'y / faire / un corps / qui tient / et qui / résiste à tout / dans le limité / et l'illimité / le réel / et l'irréalité / qui s'en ira », conclude Artaud nel gennaio 1948<sup>15</sup>.

Il corpo e la morte (*Ci-gît*, ovvero qui giace): di sparizione del corpo ed esaltazione della morte

*Du corps par le corps avec le corps depuis le corps et jusqu'au corps.  
La vie, l'âme ne naissent qu'après. Elles ne naîtront plus. Entre le corps et le corps il n'y a rien*<sup>16</sup>.

Antonin Artaud

*Interjections, in Suppôts et Supplications, 1947*

L'accesso generalizzato all'immagine del proprio corpo, esterno, con la fotografia e la ripresa video-digitale, e interno, con le varie tecniche d'esplorazione medica<sup>17</sup>, segna una tappa epocale nella trasformazione della nostra idea di corpo.

Una volta esplorato e sviscerato in tutti i suoi spazi più reconditi, il corpo si affranca da tutte le prescrizioni estetiche come dai sistemi strutturali, verso una regressione allo stato organico, arcaico, primitivo, che lascia riaffiorare la dimensione inconscia. Un limbo dove natura e cultura, dentro e fuori, si rimescolano e tutto si svolge negli interstizi tra la vita e la morte, in un presente senza futuro. Non ci sono più storie da raccontare, né in teatro né altrove.

L'energia distruttrice delle tensioni sociali contemporanee, di cui i giovani sono primi percettori sensibili, genera nel corpo, non solo dell'attore ma anche nel corpo ostentato delle mode giovanili, un'estetica della violenza e della trasgressione che si esprime con piercing metallici sempre più intrusivi, rimodellage chirurgico, bruciature, scarificazioni, ferite esibite e messe in scena che rasentano le prove tribali<sup>18</sup>.

I tentativi di defigurazione della propria immagine fisica esprimono la frattura incolmabile tra l'arte e la vita, tra il desiderio e le possibilità reali, vissuta così prepotentemente nei corpi giovanili. Questo processo d'incessante ridefinizione della propria immagine diviene oggetto

---

<sup>13</sup> Cfr. E. Grossman, *Ecrire le theatre*, in *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, oppure Ead., *Artaud, "l'aliéné authentique"*, Tours, Éditions Farrago, 2003.

<sup>14</sup> C. Grenier, *Le Big Bang moderne*, in *Big Bang, distruzione e creazione nell'arte del XX secolo*, cit.

<sup>15</sup> «Bisogna / farsi / un corpo / che tenga / e che /resista a tutto / nel limitato / e l'illimitato / il reale / e l'irrealtà / che se ne andrà». A. Artaud, *Cahier 395*, 29 gennaio 1948, Paris, Bibliothèque Nationale de France, inedito.

<sup>16</sup> «Del corpo per il corpo con il corpo oltre il corpo e fino al corpo. / La vita, l'anima non nascono che dopo. Non nasceranno più. Tra il corpo e il corpo non c'è niente».

<sup>17</sup> Tac, risonanza magnetica, radiografia, ecc.

<sup>18</sup> Cfr. D. Le Breton, *Anthropologie des marques corporelles*, in *Signes du corps*, a cura di C. Falgayrettes-Leveau, Paris, Éditions Dapper, 2004.

d'indagine e di sperimentazioni dell'individuo e della comunità, alla ricerca di nuove normalità e di segni che sostengano l'identità vacillante e disorientata<sup>19</sup>.

Con la nozione di *corpo estremo* si delimitano oggi un insieme di pratiche e d'immagini, che si pongono come rivelatrici delle trasformazioni in corso e che aprono altre possibilità di rappresentazione. Il corpo estremo sembra segnato da un gioco di ascolti e di sguardi, attraverso il quale è simultaneamente presentato e visto. Esiste in quanto è esibito, anche nell'esperienza del singolo, al di fuori degli spazi spettacolari.

Il corpo si è sempre messo in mostra, anche nascondendosi viveva dello sguardo altrui, ma il corpo estremo oggi suscita l'effrazione oculare, offende l'occhio e lo disturba con immagini estreme, di morte e di orrore. A livello performativo nuovi corpi si costruiscono, fondati sull'esplosione del sé e la sua dispersione nel cyberspazio oppure tentano l'ibridazione con materiali inanimati, attraverso protesi meccaniche (Stelarc e Marcel.Li), o la ricostruzione della propria immagine attraverso il silicone (Orlan).

Il corpo oggi, sia esso glorificato che umiliato e messo alla prova, è il terreno privilegiato delle esperienze plastiche e performative contemporanee (performances, arte, concerti). In particolare la rappresentazione del corpo deformato, stremato, disilluso, oltraggiato, pornografico fino ai limiti del mostruoso, incarna la lotta tra l'arte e il reale. È al contempo un modello e un terreno di esperienze inedite.

In un'opera del 1987 Jana Sterbak si interrogava sulla vanità delle apparenze facendo indossare ad una modella un vestito di carne, vere e proprie bistecche sanguinolente cucite insieme, che espone in mostra con il titolo *Vanitas. Robe de chair pour albinos anorexique*. Un modo estremo, ostentatorio e putrido di affrontare la questione del corpo anelando al superamento della carnalità del vivente. Il vestito è ancora in mostra, diciotto anni dopo e la carne esposta è morta, ha perso ogni organicità per diventare finalmente materia inanimata, tessuto minerale. La carne ha superato la condizione mortale di corpo per raggiungere lo stato immortale di pietra.

Attraverso allucinazioni, fantasmi, stati onirici, follia, diversità sociale ed emarginazione, si costituiscono oggi nuove condizioni di creatività e nuovi terreni d'investigazione drammaturgica (per esempio mettendo in scena i detenuti di Volterra o i pazienti degli ospedali psichiatrici). È dentro il corpo stesso, e nella sua sofferenza esibita, che si va a mettere in gioco il gesto della creazione e della verità necessario all'atto teatrale.

Nel contempo la messa in scena di corpi proibiti, sottomessi e sconfitti mette al centro degli studi drammaturgici le problematiche relative allo sguardo dello spettatore.

La questione centrale oggi è quella di stabilire nel mondo delle rappresentazioni, che strabocca d'immagini riflesse ed estreme, un confine tra quello che è vero e quello che è falso, quando sappiamo che «L'immagine è *sempre* mediazione tra la vita e la morte, tra il visibile e l'invisibile»<sup>20</sup>, tra dove comincia la realtà e dove la sua rappresentazione. L'occhio dovrebbe essere allenato a distinguere il vivente ma i confini sono sempre più confusi e lo sguardo non riesce più a trovare validi punti di riferimento. È vivo o è morto quello che vedo? È vero o è falso? L'occhio è stato martirizzato da molti artisti per tutto il secolo scorso, a partire dal suo sezionamento in *Un chien andalou* di Luis Buñuel e Salvador Dalí (1929) o dal libro *Histoire de l'oeil* di George Bataille (1928) ma mai come oggi si ritrova confuso e disorientato.

---

<sup>19</sup> Le esperienze giovanili di riappropriazione del corpo mostrano un percorso simbolico molto accentuato che varia dal consumismo compulsivo (ossessioni per i loghi o per gli acquisti) alla patologia alimentare (anoressia, bulimia, obesità, ecc.), dall'abuso di droghe (rave party, ecc.) al mito della muscolatura scolpita (sport, body building, lotta libera).

<sup>20</sup> E. Franzini, Introduzione a R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, cit., p. 9.

Negli spettacoli mediatizzati lo sguardo dello spettatore oscilla tra stupore e riconoscimento, memoria e oblio, angoscia e precarietà. La visione che ne ricava è quella disperata di chi ha visto già troppo e non vuole più vedere. Anche perché, come spiega Debray: «Eravamo davanti all'immagine, siamo nel visivo. [...] Vedere significa ritirarsi dal visivo, indietreggiare, astrarsi. L'occhio si colloca fuori campo. [...] Si fa fatica a proiettarsi in un'immagine televisiva, più che nell'immagine cinematografica o in una scena di teatro, per la semplice ragione che *si è già dentro*»<sup>21</sup>. Lo spettatore si ritrova in scena, l'attore lo guarda e si guarda sullo schermo che ha sostituito le scenografie tradizionali: fine del teatro, inizia lo spettacolo.

In realtà, paradossalmente, il vero eroe dello spettatore è quel giovane e anonimo kamikaze che si aggira sui nostri mezzi di trasporto, aerei, bus, metropolitane, che risponde al proprio disorientamento con un atto estremo di estraneità annientatrice: distrugge ciò che vede, insieme a se stesso, per diventare finalmente protagonista. Un movimento al contrario che trova nella fine di un uomo il suo inizio, ripreso dalla lunga storia degli eroi anarchici che hanno aperto il secolo ventesimo ma si potrebbe anche azzardare come un gesto estremo che ricorda una cristiana resurrezione. Muore per rinascere attore in un dramma migliore, sembra voler riscrivere la sua biografia, diventare un criminale divino, superiore, il *kamikaze*, dio del vento, come dall'etimologia giapponese. Risorge cominciando a vivere nel momento finale, dato che è a partire da quel suo gesto definitivo, di morte, che ci si occuperà di lui, sui giornali, in televisione, che finalmente le autorità politiche e giudiziarie gli renderanno merito, riconoscendo la sua anonima esistenza di emarginato<sup>22</sup>.

Se pensiamo che nella dottrina cristiana si afferma che Gesù è diventato Dio attraverso la risurrezione, compiendo quindi un atto non umano, quello di ricominciare dalla morte, dove gli altri finiscono, e che è attraverso la sua morte e resurrezione che si è sviluppata la fede, ci accorgiamo di quanto l'azione criminale di un kamikaze si inserisca perfettamente nella riflessione contemporanea sui limiti del corpo<sup>23</sup>.

L'arte occidentale sviluppata a partire dalla Controriforma ha portato all'apoteosi, con l'immagine del corpo di Dio, l'immagine del corpo umano e tutte le sue rappresentazioni artistiche<sup>24</sup>. Dopo cinque secoli la nostra civiltà dell'immagine ha raggiunto l'apice e sembra giunta ad una decadenza rapida e fortemente autodistruttiva. Come distogliere gli occhi dal continuo flusso mediatico? Verrebbe la voglia di far esplodere tutto e rifondare una società senza più il culto dell'immagine, così come la prescrive l'Islam più integralista.

Di fronte a conseguenze così estreme sembra addirittura confortante il racconto di H.G. Wells, *Il paese dei ciechi*: la storia di un paese dove gli occhi sono considerati organi disturbanti per l'equilibrio interiore e vengono subito estirpati (come una volta si faceva con le tonsille) per evitare di rimanere troppo perturbati dalle visioni.

Meglio la cecità, le nuvole, la nebbia, l'oblio, della visione chiara della catastrofe che si avvicina? Meglio chiudere i teatri e non parlare più di quello che si vede in giro?

---

<sup>21</sup> R. Debray, *Vita e morte dell'immagine*, cit., p. 230.

<sup>22</sup> «L'uomo nasce terrorista, è la società che lo corrompe», titola ironicamente l'editoriale di un giornale satirico dopo gli attentati di Londra del luglio 2005. «Charlie Hebdo», Paris, 13 luglio 2005.

<sup>23</sup> E che Cristo si sia fatto uomo nel senso corporeo, che abbia avuto un corpo come il nostro, è ribadito dal famoso Concilio di Trento nel 1551, alla base del quale sta la Controriforma e la divisione tra cattolici e protestanti. I cattolici ricevono il corpo di Cristo in forma transustanziale, cioè in sostanza effettiva, facendo la comunione durante la Messa.

<sup>24</sup> Cfr. J. Clair, *De l'invention simultanée de la penicilline e de l'Action Painting*, Paris, L'échoppe, 1990.

In alcuni spettacoli teatrali una relazione singolare si annoda tra oblio e memoria: senza gli sguardi riflessi dei media la materia fa risorgere i ricordi inghiottiti o al contrario li assorbe e fa del “dimenticare” una premessa fondante del testo teatrale. Da *Huis clos* di Sartre a *En attendant Godot* di Beckett, agli atti unici di Pinter, in scena si mostrano personaggi senza storia, anonimi, vuoti, luoghi dove tutto è fermo, sguardi interrogativi e sperduti come quelli di un vecchio che non ha più memoria, cervello vuoto. Un tempo sospeso al di fuori della storia, un’atmosfera di solitudine, di deprivazione. Le figure in scena sono perseguitate da un senso di morte e di nausea davanti al reale quotidiano. Un movimento intrecciato tra passato e presente si eleva su questi istanti di vita scelti tra l’immobilità e l’attesa (di cosa? della morte, della fine di tutto, della risurrezione?).

L’angoscia esistenziale di uomini senza speranza nel futuro, riempie i teatri di sofferenza, lutto, morte. Bisogna essere permeabili all’esperienza di tanti anni vissuti rinchiusi in un ospedale psichiatrico, avervi sofferto la fame della seconda guerra mondiale, essere vissuti nella sofferenza psichica fin da quando si era adolescenti, per comprendere Antonin Artaud e la forza dirompente del suo grido. La sua attitudine alla sovversione, alla derisione, alla trasgressione in nome dell’irrazionale e dell’assurdo sono strategie di provocazione ma soprattutto metodi di sopravvivenza per un corpo che ha fatto della sofferenza la sua quotidianità.

Come tutti i grandi insorti della storia Artaud blasfemo e imbottito di droga è riuscito ad esorcizzare quella morte che è stata la sua vita. Ha visto troppo e non ha più voluto vedere.

Anche l’uomo del Novecento ha sofferto del suo allontanamento da un ideale, dell’assenza di speranza e del tempo che lo ha divorato inesorabilmente, ha vissuto una “inquietante estraneità” secondo le parole di Freud. Nostalgia e melanconia si sono rincorse nella ricerca metafisica del sublime e dell’annientamento. Le avanguardie artistiche hanno professato la non-rappresentazione dando un’importanza quasi mistica alla trasgressione, hanno cercato l’ambiguità del *doppio* e degli avatar, hanno trovato il vuoto, il silenzio, la cecità, la solitudine del corpo.

Specchi e sguardi: la funzione pietrificante dell’immagine

*L’immagine anatomica del corpo è l’immagine del corpo al lavoro, quello di cui l’età classica parla come di una macchina: il suo doppio mitico cessa di essere il corpo degli dei per divenire l’automa. Il corpo anatomico è anche quello della scienza, ma il corpo della scienza è un morto: corpo divenuto cadavere, pronto per la dissezione. E la rappresentazione del corpo anatomizzato poi riarticolato nella pittura, è dotato di gesti, di posture, di tratti fisionomici che fanno concepire il corpo come l’espressione decifrabile di un’anima. [...] Quanto ai miei corpi nella pittura, sono dispersioni, lacerazioni, aperture del loro interno all’esterno, corpi doppi e corpi di gloria. I loro spazi hanno cessato di essere gerarchizzati. Mischiano in loro sfondo e figura: lo spazio fa corpo con la figura; la figura è un effetto dello spazio nel quale nasce.*

Marc Le Bot, *Images du corps*, 1986

Il solo vedere non è mai bastato allo spettatore in teatro, bisogna scivolare dolcemente da quello che l’occhio percepisce inizialmente verso quello che si versa/espande nello sguardo e che abita l’immagine nel suo spessore aereo, in quella che Bernard Noël chiama la “carne dello spazio”, la sua sostanza spaziale.

Per cogliere la relazione che anima l’immagine e la mente, il teatro moltiplica gli sguardi, gioca con l’ambiguità attraverso il riflesso, fa vivere la storia dentro uno specchio, come Alice

nei racconti di Lewis Carroll. Creando uno spazio fittizio, lo specchio introduce un principio di disorganizzazione che permette infine di orientarsi in modo nuovo. Riflessi, eco e imitazioni generano spazi deformati, frammentati, instabili, che provocano inversioni di significato attraverso il disorientamento prospettico<sup>25</sup>.

L'artista ritaglia la forma del mondo e la frammenta tutta per sopportarne la complessità. I resti, i frammenti proposti come opere e rappresentazioni teatrali risvegliano nello sguardo degli spettatori una vivacità superiore alla forma dalla quale provengono e alla quale rimandano. Il caso, l'indeterminatezza, l'arte combinatoria, diventano le procedure di un'arte teatrale aperta all'invenzione, alla precarietà e all'ibridazione. Un'arte aleatoria e non finita, le cui forme sono in continua evoluzione, come corpi che mutano e crescono nel tempo. Opere che aspettano gli sguardi per trovare un senso. Lo sguardo procede cercando relazioni: vede quello che guarda e a poco a poco vi trova il senso e la connessione. Esiste quindi uno scarto temporale tra l'attrazione e la riflessione, che porta alla scoperta del senso e del motivo di quella attrazione istintiva che il frammento ispira.

Di nuovo il teatro si pone come un mistero, un rebus che deve essere risolto attraverso lo sguardo complice dello spettatore. Solo così sembra possibile avvicinarsi al mondo e agli orrori che la storia del Novecento rimanda. Nel terzo millennio il teatro potrebbe ritornare ad essere quel rito che tiene insieme una comunità, unita di fronte al mistero della vita?

Le forze vive di un possibile re-incantamento sono sempre là, al seno stesso della distruzione, dalla derisione, della sovversione. A volte, nel pieno del dramma del quotidiano e della storia, il meraviglioso, il sacro, la speranza, l'utopia, trovano nell'era planetaria forme nuove che l'uomo contemporaneo, che dispone di tutte le libertà e meraviglie tecnologiche senza precedenti, deve continuamente reinventare. La sete di rinnovamento individuale e collettivo, la voglia di descrivere quello che sfugge allo sguardo, di riattivare un campo di memoria, fa credere in nuove utopie e creare spazi iniziatici sospesi tra vertigine e sogno. Lo spazio del teatro ritrova una sua funzione sociale.

«La nostra cultura ha evacuato il luogo della contemplazione. Nella nostra cultura non esistono luoghi ufficialmente consacrati all'esperienza soggettiva. L'arte può esserlo», dichiara Bill Viola presentando la sua installazione *Five Angels for the Millenium* nel 2001.

È da questa affermazione che forse possiamo ripartire per affrontare il terzo millennio.

---

<sup>25</sup> Cfr. M. Borelli, *Elogio del percorso creativo*, in M. Borelli, N. Savarese, [Te@tri nella rete](#), Carocci editore, 2004, pp. 151-62.