

MAIA GIACOBBE BORELLI

SFINITI, FERITI, INDEFINITI: TRACCE DI CORPI NELLO SPETTACOLO CONTEMPORANEO

[...] e non posso pensare che lo spirito sia stato così intimamente racchiuso nel nostro corpo, perché questo rappresentasse quasi la sede di tutte le insidie, di tutti gli inganni, di tutte le iniquità...
Tertulliano

L'antologia di saggi che qui vogliamo presentare, ha per tema la scrittura e l'immagine del corpo nello spettacolo contemporaneo proponendo alla riflessione concetti e pratiche spettacolari connesse con la *sparizione* della tradizionale idea di corpo, non più narrato nelle forme individuate dalla Modernità classica e divenuto ormai poco più che presenza spettrale. Secondo la tradizione classica del pensiero, da Platone a Sant'Agostino a Descartes il corpo è stato la figura tangibile della singola individualità, la forma visibile e conchiusa della coscienza identitaria, la materia inerte e greve che trasporta l'Io ma anche il luogo di una meravigliosa e misteriosa fusione tra la natura della materia e la cultura della mente umana. Ebbene, superata quella idea, ora ci sono solo corpi *invivibili* e vuoti, indicibili, freddi, senza emozioni. Sono i nostri corpi inespressi e disamorati, attori e spettatori senza più distinzioni. Finalmente illimitati, forse, incerti e a disagio nella nostra pelle, sicuramente.

I saggi qui pubblicati procedono attraverso una serie di dubbi e domande, forse unica forma di comunicazione efficace che possa essere espressa dopo la fine di tutto, oltre la stessa postmodernità, oltre la fine di ogni valore: spettacoli con drammaturgie irrilevanti, frammentate, relative, effimere, come i corpi ricostruiti oggi dall'immaginario spettacolare e presenti sulla odierna scena televisiva, musicale e spesso anche teatrale.

Consapevoli che il confine tra il corpo umano e il mondo sia sempre più indefinito e indefinibile, siamo tuttavia convinti che riflettere sui diversi contesti delle contemporanee rappresentazioni – attraverso l'analisi di singoli spettacoli, opere ed eventi emblematici che sono al centro dei saggi qui raccolti – ci permetta di spaziare verso orizzonti molto ampi e sfiorare tematiche assolutamente centrali del dibattito contemporaneo: dalla posizione del mercato dell'arte in epoca postmediale, ai problemi della ridefinizione, produzione e ricezione dello spettacolo nel quadro di una sistematica demolizione, o perlomeno di una costante riduzione di spazi di espressione liberi dalle logiche del profitto.

Insomma, il discorso sul corpo è oggi il terreno di incontro e di scontro dove si mescolano le più diverse strategie spettacolari, artistiche e non, ed è anche la zona di frontiera tra le diverse appartenenze che popolano la scrittura contemporanea.

Sempre di più *il corpo umano è un campo di battaglia*, come già dichiarava Artaud, grande precursore nell'analisi dei conflitti contemporanei¹.

In una contemporanea messa in scena dell'opera *Le Grand Macabre*² tratta da un testo di Michel de Ghelderode³ e composta da György Ligeti e Michael Meschke tra il 1975 ed il 1977, un gigantesco

¹ Antonin Artaud, *Quand la conscience déborde un corps*, in Id., *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, Quarto Gallimard, Paris 2004, pp. 1181-1182.

² *Le Grand Macabre* è un'opera in due atti e quattro scene, scritta a partire dall'omonimo testo teatrale di Michel de Ghelderode del 1934 rappresentata al Teatro dell'Opera di Roma nel giugno 2009.

³ Michel de Ghelderode, pseudonimo d'Adémair Adolphe Louis Martens, è un autore drammatico belga d'origine fiamminga e d'espressione francese. Nato a Ixelles il 3 aprile 1898 e morto a Schaerbeek il 1 aprile 1962. Autore prolifico, ha scritto più di sessanta testi teatrali, un centinaio di racconti, numerosi articoli sull'arte e il folklore, nonché un'impressionante corrispondenza di più di 20.000 lettere. È il creatore di un universo fantastico e inquietante, spesso macabro, grottesco e crudele. *Le ballade du grand macabre*, sottotitolo *farsa per retori*, è un dramma surrealista ispirato a Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel. Benché scritto nel 1934, è stato messo in scena per la prima volta nel 1978 al Théâtre National de Belgique,

corpo femminile è la scenografia unica - creata dal catalano Alex Ollé della storica compagnia di *La Fura dels Baus* - che occupa totalmente il palcoscenico, contenitore dell'azione ma anche superficie di proiezione delle immagini filmate.

L'enorme corpo nudo, messo carponi con le mani a terra, domina il palcoscenico. Rappresenta Claudia, una donna nel momento di quella che pare essere la sua agonia: la scenografia è alta sette metri, lunga quindici, larga altrettanto e durante la rappresentazione ruota a 360 gradi su se stessa. Durante lo svolgimento dell'opera espelle dai suoi nove orifici i personaggi, che entrano così in scena, poi si deteriora, perde pezzi, mostra i visceri, si apre, deperisce e si scompone, lasciandosi srotolare gli intestini e il resto delle interiora dagli attori-cantanti, budella che vengono usate come un filo d'Arianna dai personaggi per ritrovarsi nel corso della narrazione. Il cataclisma che sembra minacciare gli umani, di cui narra de Ghelderode, si rispecchia nella decomposizione di Claudia e si alimenta della sua angoscia. Questo decomporre del gigantesco corpo in brandelli informi di materia, questo profanare ogni interiorità fisica, questo girotondo di persone intorno e dentro un corpo decomposto, è l'elemento che rende efficace la messa in scena *splatter* dell'opera di Ligeti: l'interno del corpo di Claudia è lo spazio di una narrazione che ospita le traiettorie e i dialoghi surreali dei personaggi, i quali cercano di sfuggire alla Morte usando l'enorme involucro di carne come rifugio, tunnel, nascondiglio, montagna da scalare, smontandolo pezzo per pezzo, senza rendersi conto di trovarsi già all'interno di un orizzonte che è esso stesso ormai in decomposizione. Poco importa che nel finale della storia i personaggi riescano a "gabbare la Morte", se è il loro stesso Mondo, il corpo di Claudia che li contiene, ad essere ormai senza vita. Come a dire che la fine del mondo è già arrivata, solo che, immersi in esso, noi stessi - come i personaggi in scena, vermi in un cadavere - non ce ne siamo ancora accorti.

Quest'opera, rappresentata nel 2009 ci offre una prima immagine forte ed esemplificativa dello stato dello spettacolo contemporaneo: un corpo morto che contiene una vita inconsapevole, vita che inutilmente si agita, un corpo-universo che ognuno di noi abita da solo, senza più ricevere emozioni dagli altri. Da qui possiamo partire per il nostro percorso che espone frammenti, tracce di voci, *retromondi*⁴, spettri, assenze del corpo dell'attore nella scena contemporanea, con una drammaturgia che sottrae dialoghi, costumi, senso, narrazione alla scena. Il panorama è totalmente differente da quello dei gloriosi momenti della Nuova Scena italiana o dai fasti del Teatro Povero polacco della seconda metà del Novecento, che vedevano il corpo dell'attore solidamente protagonista dell'azione scenica e lo spettatore testimone attivo e partecipe dell'espressione dei sentimenti come del sudore del performer. Allora la comunità che si stringeva intorno ai diversi teatri e alle diverse poetiche era forte e compatta.

Invece la rappresentazione sembra procedere oggi attraverso una serie di pretesti, senza più testi e drammaturgie prestabilite: nessuna storia da mettere in scena, nessuna identità precedente e predefinita da incarnare, e specialmente nessuna comunità di corpi a cui dare voce. I saggi di Paola Quarenghi su Antonio Rezza e Flavia Mastrella, e di Antonella Ottai sull'ultimo spettacolo di Robert Lepage, tutto incentrato sulle voci che, pur frammentate nell'universo della riproduzione tecnica, continuano a essere testimoni del corpo a cui sono appartenute, mostrano come lo spettacolo si dipani oggi attraverso una costruzione e decostruzione della narrazione che avviene quasi interamente all'interno dei corpi, quello dell'attore come dello spettatore, anzi più nel secondo che nel primo: sempre di più il teatro si forma nella mente di chi lo guarda. La rappresentazione si ritrova continuamente smontata e rimontata, da un punto di vista drammaturgico, attraverso continue contaminazioni fra media, in un orizzonte postmediale di simulazioni e virtualizzazioni, con lo scopo di stimolare una visione quanto più soggettiva dello spettacolo, che diventa diversa per ogni suo spettatore.

Tutto ha luogo all'interno del corpo dello spettatore: quello è il luogo dello spettacolo che, nella sua infinita varietà organica, simbolica, filosofica, offre *una quantità di figure più indecifrabili dei testi etruschi*⁵. Ma l'espressione dei sentimenti vi è ormai bandita, così come il dialogo.

Il linguaggio quotidiano e letterario si adegua: *Brandelli del mio corpo devono essere ancora oggi sparsi per tutta la*

Bruxelles.

⁴ Con il termine *Hintervelt*, *retromondi*, Nietzsche definisce il mondo al di là dell'uomo. Cfr. Willem Frederich Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*, Milano, Adelphi 1981, pp. 30-33.

⁵ Paul Valéry, *Riflessioni semplici sul corpo*, in «Varietà», XX, p. 341.

città, ci racconta una scrittrice popolare come Amélie Nothomb⁶; nel pensiero contemporaneo l'estetica sembra aver rimpiazzato l'etica, l'immagine sostituito il contenuto nella scala dei valori, in un cambiamento davvero epocale.⁷ Il corpo di noi spettatori segue fuori scena un tracciato narrativo che si rispecchia tale e quale nello spettacolo contemporaneo. Ognuno è solo. Il pubblico si compone di una serie di individui che si incontrano nei luoghi di spettacolo ma non sanno cosa scambiare tra loro, se non la propria presenza, e a volte neanche quella.

L'arte tutta, regno dell'estetica, si decompone e si disperde oggi nella sottolineatura di tracce e di residui delle azioni performative dell'artista, con la creazione di eventi e frammenti parziali di un tutto che non è più un dato unico, ma è percorso transindividuale da condividere con lo spettatore. Tentativi plurali più che singola opera – musica, quadro e scultura – o forma espressiva di un singolo artista, che aveva in passato una precisa funzione sociale apotropaica contro l'orrore dell'informe e dell'innominabile e che serve oggi all'intrattenimento puro e alla distrazione.⁸

Ancora solo nella seconda metà del secolo scorso, l'attore così come ogni artista, metteva al centro della scena il suo corpo, senza risparmiarsi, pensiamo a Ryszard Cieslak ne *Il Principe Costante* di Jerzy Grotowski, ma anche alla Postavanguardia, agli Happenings americani, alla Bodyart e alle performance automutilanti di artisti europei come Gina Pane, Marina Abramovic o Lea Vergine, alle *Aktionen*, situazioni estreme che rivestivano il valore di opera d'arte, praticate da Otto Muehl, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler e dagli altri Azionisti che hanno teorizzato l'arte come crimine, come sacrificio finale del corpo. Otto Muehl, attivo a Vienna tra il 1963 e il 1969, dichiara nel 2001 che *la tortura di sé è l'ultima drammaturgia del corpo pittorico: corpo triste dell'Occidente che si liquefa sotto i nostri occhi, in una miscela di umori, dove culmina l'agonia del soggetto, lacrime, urina, sangue, sudore...*⁹ Sono stati gli Azionisti viennesi a registrare per primi i cambiamenti in corso, a portare la nostra sensibilità estetica verso i vicoli ciechi nei quali siamo finiti oggi.

Oggi il corpo non è più soltanto il contenuto dell'opera, il protagonista, quello di cui si parla, ma è ormai la scena, il luogo stesso che contiene tutta la narrazione del reale e che non appartiene più ad un singolo individuo, ma che tutti noi condividiamo. La prospettiva si è rovesciata visto che lo spettacolo si svolge nel corpo stesso, come ha efficacemente anticipato Artaud, *L'Homme-théâtre*, secondo la definizione di Jean-Louis Barrault¹⁰.

La dispersione dei luoghi della scena teatrale e la sua conseguente erosione in favore dello scena mediatica hanno precipitato il luogo dello spettacolo nell'instabilità e nella mera contingenza.

L'artista, per fare notizia, è costretto a mettersi in gioco personalmente, esponendo allo sguardo del pubblico la sua ferita aperta, le sue deiezioni puzzolenti, la sua disgregazione e perfino la sua o l'altrui morte. Si veda ad esempio la scommessa fatta dall'artista Christian Boltanski, che ha venduto le immagini delle sue giornate in cambio di un vitalizio, che gli sarà corrisposto da qui al suo ultimo giorno¹¹.

Le fotografie di cadaveri abbelliti e in posa, o di corpi deformi, di Joel Peter Witkin¹², le foto e le opere

⁶ Amélie Nothomb, *Stupore e tremori* (2000, *Stupeur et tremblements*), edizioni Voland, Milano 2001, p. 103.

⁷ Cfr. Evelyne Grossman, *Corpi contemporanei invivibili*, prefazione di questa stessa pubblicazione.

⁸ Cfr. Jean Clair, *De Immundo. Apophasisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Galilée, Paris 2004.

⁹ Otto Muehl in *ivi*, p. 73.

¹⁰ Cfr. Jean Louis Barrault, *L'Homme-théâtre*, in *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps*, in «Cahier de la Compagnie M. Renaud – J.L. Barrault», 1958, p. 46.

¹¹ Beppe Sebaste, *Christian Boltanski e la scommessa col diavolo*, pubblicato da La Stampa il 13 dicembre 2009. «L'opera consiste nel fare filmare il proprio atelier in permanenza, ovvero 24 ore su 24, da due o più telecamere, che il collezionista può contemplare a distanza.[...] Naturalmente è Boltanski ad avere concepito l'idea. Invece di cedere alla richiesta di un'opera, Boltanski propose al milionario David Walsh l'acquisto di una "messa in scatola" della propria vita d'artista, e la conservazione delle sue tracce, come testimonianza, in una "tomba" molto distante dal luogo in cui vive. [...] Boltanski ha ottenuto di convertire la somma pattuita per la "Cessione nello Stato Futuro di Compimento" dell'Opera in un vitalizio annuale, poi ripartito in mensilità. La registrazione – l'Opera – inizierà il 1° gennaio del 2010. Fino a quando? Il preambolo lessicale del contratto, tra le tante voci, definisce la "Data di Compimento" dell'Opera, o realizzazione finale, "il giorno della morte dell'artista". Ma quando, appunto?».

¹² Joel-Peter Witkin, fotografo, nasce a Brooklyn, New York, nel 13 settembre 1939 da padre ebreo e madre cattolica. Dal 1961 al 1964 lavora come fotografo di guerra durante la guerra del Vietnam. Witkin attualmente vive e lavora ad

fatte di sangue da Andres Serrano, le sculture impastate con materiale organico e medicinale da Marc Quinn, su cui riflette Luigi Avantaggiato, le decorazioni e i macchinari defecatori di Wim Delvoye¹³, realizzate usando radiografie di parti escretorie e genitali del corpo dei suoi amici, e infine la vendita di frammenti di veri corpi umani, messi sul mercato da Gunther von Hagens dopo averli scuoiati, plastificati con un procedimento speciale ed esposti in tutto il mondo con il tour-spettacolo-esposizione *The Body*, che ha sollevato parecchie polemiche relative alla provenienza e identità dei cadaveri esposti. Polemiche, ma anche lunghe file ai botteghini della mostra.

Fare *shopping di corpi*¹⁴ potrebbe essere la prossima promessa di un mondo dedito al consumo.

Ma questo era ieri. Da chi agisce, dall'attore che ha messo in scena tutto di sé, l'azione si sta lentamente spostando al corpo di chi guarda, e in scena del primo corpo rimangono solo poche tracce, alcune sono descritte in questa pubblicazione: le voci, la faccia deformata di Antonio Rezza che sbuca dalle abili installazioni sceniche di Flavia Mastrella, come se fosse staccata dal corpo; il corpo goffo di Bobo, in scena con Pippo Del Bono, raccontato da Susanne Fernandez; i personaggi di Quad che incessantemente si rincorrono, accennando narrazioni inesprese e incomplete, di cui parla Gesvret; il muro di mattoni costruito durante i concerti dei Pink Floyd, che separa i musicisti dal pubblico, secondo le parole di Gianni Pingue; le ultime esibizioni di un pallido e mostruoso Michael Jackson, già alieno al nostro mondo, che Katia Ippaso vede già rinchiuso nel suo labirinto mentale come un Minotauro... Da traccia a resto, la scrittura scenica oggi è il mucchietto di cenere che troviamo dopo il fuoco degli anni di fine millennio, residuo o rimanenza di una presenza che non è più, quella di un corpo ormai uscito di scena, di cui restano solo orme e qua e là scarti di cibo o altri avanzi. Così questi saggi sono effetti di presenza, che testimoniano i passaggi dei corpi *al di là delle apparenze*¹⁵, verso un finale che rimane aperto, come una ferita inguaribile, una ferita che non si chiude, non cicatrizza. Un taglio che è come una bocca che ci parla... un piccolo taglio, che sembrava allargarsi e restringersi con i movimenti del corpo, una seconda bocca parlante che ha qualcosa da dire. Guardandoci dentro è possibile scoprire che sotto la propria apparenza, sotto la pelle tutta bianca e rosa delle veline che da alcuni anni sorridono gelate e raggelanti dagli schermi televisivi ci sono cose mai viste. Dunque noi siamo anche uno scheletro? E persino delle vene? E poi?

Guardare dentro la ferita che si è aperta è dare la possibilità di aprire un nuovo discorso di recupero del sensibile e di sua condivisione, che costringe a porsi la domanda che non volevamo porci, che abbiamo rinviato all'infinito: *sono io dunque questa carne rossa e immonda?*

Ripartiamo allora da quello che ci offre l'immaginario *mainstream*: i videogiochi, le fiction seriali. Marco Andreoli nel suo saggio illustra come la morte del corpo sia ormai stabilmente al centro di videogiochi che immergono in modo sempre più realistico i nostri corpi in giochi pericolosi, come *Heavy Rain* e altri del tipo *First Person Shooter*¹⁶ che caso mai qualcuno, magari in Norvegia, imita sul serio e a qualcuno sembra quasi normale, confondendo il telegiornale con il film in prima serata. Complici e artefici di continui omicidi e profanazioni, siamo abituati a guardare sugli schermi di casa innumerevoli corpi feriti ed eventualmente morti, con spirito quanto mai lieve, a scopo di rilassante intrattenimento. Grazie a

Albuquerque, in New Mexico. Nel 1978 ha ricevuto il premio "Fondazione Ford". Nel 1990 è insignito del titolo di "Cavaliere delle Arti e delle Lettere" da Jack Lang, ministro della cultura francese. Nel 1996 il Museo di Arte Contemporanea "Castello di Rivoli" e il Museo Guggenheim di New York gli dedicano una mostra antologica, ordinata e curata da Germano Celant.

¹³ Wim Delvoye (Wervik, 1965) è un artista belga, noto per aver realizzato diverse installazioni anticonvenzionali. *Cloaca* (2000) è un'installazione composta da una macchina che si ciba e produce feci, con un meccanismo simile a quello della digestione umana. Nel 2011 chiese ad alcuni amici di dipingersi il corpo con il bario e avere incontri sessuali, durante i quali ha prodotto una serie di radiografie che ha utilizzato per realizzare le enormi vetrate della sua opera *Chapel*, che ricostruisce una cappella gotica. Dagli anni Novanta, con il collega Danny Davos, porta avanti un progetto di tatuaggi sui maiali che realizza in una Art Farm cinese.

¹⁴ Questa la paradossale situazione di partenza in cui si muove il romanzo di Hanif Kureishi, *Il corpo*, Bompiani, Milano 2003, in cui il protagonista viene invitato, e opera, uno scambio paradossale tra il suo vecchio corpo e quello di un giovane.

¹⁵ Jacques Derrida, *Al di là delle apparenze*, (Francia 2002) traduzione e cura di Samantha Maruzzella, Mimesis, Milano, 2010, p. 37: «Una traccia non è mai presente, pienamente presente, per definizione, iscrive in sé il rinvio allo spettro di un'altra cosa. Neanche il resto è presente, così come non lo è una traccia come tale».

¹⁶ Gli FPS sono progettati così che chi gioca abbia la sensazione di sparare in prima persona, anche detti *shoot'em up* o in italiano *videogiochi sparattutto*.

tanta narrazione televisiva, teatrale, cinematografica siamo partecipi di una serie di interventi chirurgici ed estetici con profusione di dettagli dei sezionamenti e delle aperture delle nostre carni rosse, come Luigi Avantaggiato racconta a partire dagli episodi della serie del Dr House. I personaggi delle fiction irrompono ogni sera in casa nostra, con innumerevoli setting di camere mortuarie e reparti ospedalieri, divenuti i luoghi preferiti per parlare di sentimenti oggi (*Grey's Anatomy*, *Dr. House*, *E.R.*, *Medici in famiglia*, etc.).

Gli sceneggiatori indicano questi come i luoghi principali della nostra attenzione, del nostro desiderio, della nostra preoccupazione, dato che il pensiero dominante di ogni individuo è oggi curare il corpo, migliorarlo, perfezionarlo, sconfiggerne la morte. Nei luoghi di cura del corpo - ospedali, laboratori scientifici, centri di chirurgia estetica, palestre - la narrazione è al culmine, quasi che le storie che vedono protagonista la guerra degli uomini contro la malattia e la morte arricchiscano di un qualche senso la nostra vita, per farci dimenticare che *la vita stessa è una malattia incurabile*¹⁷.

Il corpo è uno spazio e un tempo – nei quali si svolge un dramma di energie – scrive Valéry nel 1924¹⁸. Quale sconosciuto dramma si svolge al suo interno? Il corpo ferito apre ad un'altra realtà, non più fatta di sentimenti e scambi emotivi o dal dolore che preme da dentro per uscire, un mondo volgare e disgustoso come la cruda carne che rivela, uno choc che squarcia il modello di corpo “tutto esteriorità” che i mass media ci hanno invitato ad adottare come unico. La ferita riapre l'antica dialettica tra puro ed impuro e ribadisce che ci portiamo addosso un corpo che, nonostante le apparenze addomesticate, è e rimane “contaminato” e corrotto, incontrollabile e invivibile, per niente civile...e comunque destinato alla morte.

Indubbiamente lo spettacolo in questi ultimi anni è molto cambiato e così la nostra sensibilità, i nostri desideri, l'idea che abbiamo dei nostri corpi. Al centro della scena colui che guarda, lo spettatore, partecipa e viene ferito dall'azione, raffigurata o narrata. Spiega Georges Didi-Huberman commentando la pittura del corpo sacro di Gesù al momento della crocifissione e morte: *Ecco l'essenziale: sarebbe costituito dall'invadere questo corpo dall'evento della carne aperta, cioè attraverso lo spargimento di liquido rosso – un colore certo, ma defigurativo come sangue*¹⁹. E questo sangue che evidenzia la visibilità dell'immagine, in virtù di quello che viene definito come *chiasma*²⁰, non sarebbe altro che il nostro sangue, quello di noi spettatori.²¹

Il chiasma di cui parla Didi-Huberman consiste nella reciprocità del rapporto tra noi e l'immagine che vediamo, ovvero la possibilità di una riflessione su come noi poniamo il nostro sguardo davanti all'immagine ma anche su quello che l'immagine stessa cerca di comunicare attivamente a noi spettatori. In questo incontro fugace dello sguardo con l'immagine si apre la possibilità del chiasma, ovvero di una compenetrazione tra l'immagine, che entra nel corpo dagli occhi e diviene l'interiorità dello spettatore, e lo spettatore, che diviene l'esteriorità dell'immagine: *Le immagini ci abbracciano: si aprono a noi e si richiudono su di noi nella misura in cui suscitano in noi qualcosa che potremmo chiamare un'esperienza interiore*.²²

Dunque l'immagine di un corpo che offre la sua interiorità, come era un tempo in pittura un quadro dove il Cristo mostra le sue piaghe, il costato aperto e le stimmate, o l'immagine di un Silène, ucciso crudelmente, scuoiato come Marsia, corrisponde oggi all'immagine di un morto ammazzato che spande liquido rosso, vero o finto, immagine che ci capita ogni giorno di vedere al cinema, a teatro o in tv²³?

L'apertura del corpo che l'immagine ci rimanda è per chi guarda la condizione e la possibilità di vivere attraverso lo sguardo una esperienza interiore emotivamente significativa perché tutte queste immagini, con il loro svelarsi al di là della superficie, si ergono a metafora della stessa interiorità spirituale di chi

¹⁷ Aforisma del poeta inglese Abraham Cowley (1618-1667) in *Al dottor Scarborough*, 1656.

¹⁸ Paul Valéry, «Soma e CEM», in *Quaderni*, cit., p. 387.

¹⁹ Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motifs de l'incarnazione nei seni visivi*, Gallimard, Paris 2007, p. 243.

²⁰ Chiasmo o chiasma, disposizione invertita dei termini, è in anatomia il punto in cui s'incrociano due formazioni, per esempio i nervi ottici nel cranio.

²¹ Thibaut Gress, *Una notevole esemplificazione della relazione tra visibile e visuale*, domenica 5 ottobre 2008, al sito <http://www.actu-philosophia.com/spip.php?article53>.

²² Georges Didi-Huberman, *L'immagine aperta. Motifs de l'incarnazione nei seni visivi*, cit., p. 25.

²³ Si pensi al volto insanguinato di Berlusconi esposto sulle prime pagine dei quotidiani in occasione dell'aggressione subita a Milano. Cfr. Beppe Sebaste, *Ma il re non è nudo*, articolo del 14 dicembre 2009, al sito <http://manginobrioches.splinder.com/post/21876095>.

guarda, rivelando una profondità che attraversando il corpo colpisce un'identità pigramente anestetizzata da anni e finalmente la scuote per ridestarla. Il piano che si apre con lo svelamento è metaforico e reale al tempo stesso perché nella dialettica che si stabilisce tra sguardo e immagine guardata, il corpo dello spettatore percepisce veramente il trauma di una violazione, uno strappo improvviso. Ecco che, con un senso di vertigine, si trova a riconoscere nell'immagine la propria stessa carne aperta e sanguinante, crudelmente esposta al suo stesso sguardo.

E così noi pensiamo: *Anche io dunque non sono che carne e sangue...*

In violento contrasto con i corpi eleganti che si agitano sugli schermi e che sembrano galleggiare senza emozioni e senza peso, svolazzando come se fossero fatti di puro spirito, modelli ideali di quei tanti giovani che la Grossman nella nostra prefazione chiama *normopati*. Grazie alla bidimensionalità elettronica o digitale ogni profondità corporea è stata loro negata all'esperienza diretta, in un effetto di pura e perfetta apparenza, una specie di non-vita, ma il sangue e la morte restano come presenza *spettrale*. La vista di quegli stessi corpi finalmente a brandelli, morenti, apre lo sguardo su un abisso che non si può evitare di riconoscere e rievocare come profondamente reale, quel sangue e quei liquidi diventano le proprie deiezioni e i propri umori, il proprio immondo mondo interiore, e l'immagine prende effettivamente senso e spessore, cominciando finalmente ad acquistare un significato vitale. Oltre la materia, nella profondità della carne, l'immagine finalmente s'incarna ed entra in noi, disturbando l'armonia della scena ci rivela finalmente il suo scopo, *defigura* la rappresentazione per aprire la mente su una sua specifica invisibile differenza, quella del perpetuo variare della carne viva, sempre imprevedibile, tra apparizione e sparizione dei suoi sintomi, dei suoi movimenti interni e delle sue vicissitudini organiche: borborigmi, respiri, digestione, palpiti e battiti che ci sono per ora ma dopo poco potrebbero cessare.²⁴ Il sangue rappresenta allora nel contemporaneo l'effetto di profondità causato dalla lacerazione di una realtà visibile che è solo *apparente*, il segno che si è già oltre l'immagine, grazie ad essa di nuovo nel reale, nella vita, ma ad un livello superiore, quello della profondità. Una profondità che va condivisa e che per questo deve essere trasparente.

La stessa profondità dell'essere invita a immergersi nelle viscere dell'immagine per attingervi il senso che vi si agita.²⁵ Un senso che acquista significato solo se è trasparente, se viene condiviso, se, insieme, a me, diventa esperienza anche per gli altri, se viene comunicato ridando così spessore alla parola comunità, parola indispensabile allo spettacolo, esperienza che è e rimane collettiva.

Profondità trasparente, quindi (*durchsichtig tief*). Si trova qui una relazione fondamentale che Hegel chiama in ultimo *ein ideelles Ineinander*, un intreccio ideale, «gli uni negli altri».²⁶[...] Una nozione simile dell' *Uno-nell-Altro* non è priva di conseguenze per lo statuto stesso del quadro. Certo, noi vediamo solo la superficie, ma siamo guardati solo dalla profondità, nel momento in cui essa viene verso di noi. Il quadro dunque sarebbe già l'Uno-nell-Altro di una superficie e di una profondità²⁷.

Lo spettacolo della morte violenta, quando i limiti epidermici del rispettabile corpo dell'attore si lacerano e il sangue, seppur per qualche finzione ben nascosta, tracima esibendo interni di carne, diventa uno spazio potente che ci è dato per vedere aldilà, un'occasione unica per toccare ed essere toccati dalla visione. Questo nostro voler andare al di là dell'immagine, questo immergersi, è quindi una necessità spirituale profonda, come già ci aveva fatto capire Tertulliano con il suo *De Spectaculis*, o anche nel *De idolatria*, dove mette in guardia contro l'*idolum*, forma che si arresta al visibile, nella falsa convinzione umana che la copia, il modello, esaurisca del tutto il reale e lo sostituisca. Invece l'immagine in pezzi, decomposta, ferita, sfinita, buca il *velo di Maya*, la faccia esteriore del reale, e permette a noi spettatori di superare la superficie del visibile e la sua tirannia invadente per approdare finalmente ad una dimensione più profonda, tattile, emotiva, dove il corpo intreccia le sue sensazioni con quelle del mondo stesso, in un unico tessuto senza confini: qui noi sprofondiamo nell'intercorporeità, presi tra azione e contemplazione, qui, dove il corpo insieme tocca ed è toccato,

²⁴ Cfr. Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente* (1985, *La peinture incarnée*), Il Saggiatore, Milano 2008, p. 26.

²⁵ Cfr. Thibaut Gress, *Une remarquable exemplification de la relève du visible par le visuel*, cit.

²⁶ Cfr. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Estetica*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 944 in Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, cit., p. 26.

²⁷ Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, cit., p. 26.

vede ed è visto, sente ed è sentito, noi pensiamo di riassaporare finalmente il valore profondamente etico della materia, qui noi torniamo ad incontrarci con l'altro, qui noi esperiamo gli affetti e siamo affetti.

Il delirio del tatto sembra sconfinare nella dimensione adesiva e «tattile», catturante, dello sguardo. Che questo delirio del tatto sia ancorato al visibile è fondamentale: esso deriva da una supposizione secondo cui tutto ciò che è visibile può toccarmi, forse mi sta già toccando²⁸.

Di questo ci parla Evelyne Grossman nella sua prefazione descrivendo la necessità di rendere nuovamente vivibile, affettivo, vitale e sensibile - attraverso la scrittura - il corpo disabitato delle giovani generazioni, in un percorso da corpo espressivo a *corpus scrittivo*. Di questo parlano i saggi che vi proponiamo alla lettura, ognuno prendendo in esame un diverso tipo di spettacolo, concerto rock, spettacolo teatrale, mostre d'arte, e analizzandolo da punti di vista diversi. Grazie allo spiraglio che troviamo in queste riflessioni, che aprono sulle possibilità offerte in potenza dal vissuto emozionale dei corpi, terreno comune che vede insieme chi guarda e chi agisce, ci si può avvicinare, almeno metaforicamente, ad assaporare quella sensazione di molteplicità e di estensione dei confini della propria esperienza corporea, a quel corpo transindividuale degli affetti che ci permette di andare al di là della tradizionale divisione tra soggetto e oggetto di un'esperienza, a ritrovare la nostra comunità. Una volta individuato questo comune denominatore sensoriale, si sarà trovato il bandolo per uscire in modo finalmente vitale dall'attuale crisi della comunicazione, dando così nuovo impulso alla possibilità di rinnovare l'esperienza della scena contemporanea.

²⁸ Georges Didi-Huberman, *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, cit., p. 18.