Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

ARTICOLO

Artaud a fior di pelle

Percorsi del corpo nella società contemporanea a confronto con l'ultima opera di Artaud

di Maia Giacobbe Borelli

Le corps humain est un champ de guerre où il serait bon que nous revenions.

Antonin Artaud, 1946[1]

La pelle, un paesaggio coltivato dall'uomo

Artaud ci ha proposto l'uso del suo corpo come teatro; ispirati da lui, noi intendiamo concentrarci sull'uso della pelle come spazio di comunicazione.

Scrive Artaud già nel 1935 "C'est par la peau que l'on fera entrer la métaphysique dans les esprits" (Artaud 2004: 565)[2]. La pelle costituisce una barriera protettrice contro gli stimoli esterni ma è anche il punto di scambio con l'ambiente; è il luogo della comunicazione, più che della chiusura, è per lui limite, frontiera del corpo, spazio di apertura come di chiusura, zona d'espressione come di conflitto.

La pelle è metafora del sé secondo molti artisti e scrittori contemporanei, tra loro Frida Kahlo, Gina Pane e David Nebreda. A fior di pelle, questi artisti hanno rovesciando il loro spirito nelle opere che hanno in vario modo toccato i nostri corpi.

Nelle pratiche contemporanee, lo capiamo grazie anche a ricerche psicoanalitiche e intuizioni dei filosofi, la pelle è ben più di un contenitore, di una superficie di contatto erogeno con l'altro o di una protezione individuale: è uno spazio sociale. Per le giovani generazioni, il mondo sembra interamente avvolto e contenuto nella propria pelle.

La pelle è un paesaggio con infinite variazioni. Tra identità e pelle, nessuna distanza, perché tutto di me è nella superficie, dicono le ragazze che ho intervistato. Pensano: "Quello che sono, lo porto

[1] Antonin Artaud (1946), *Quand la conscience déborde un corps*. Traduzione: "Il corpo umano è un campo di battaglia dove sarebbe bene che noi ritornassimo". Quando non diversamente indicato, la traduzione è di chi scrive.

[2] "È dalla pelle che si farà entrare la metafisica negli spiriti".

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

sempre con me, così da non essere legato a nessun territorio".

Secondo Jean-Luc Nancy, la modernità ha imposto di "scrivere non del corpo, ma il corpo stesso" (Nancy 2004: 12), riprendendo da quei popoli che abbiamo a lungo considerato selvaggi e primitivi. Come loro, ci affidiamo al corpo per definire la nostra identità, abbandonando mano mano l'attenzione verso cose e proprietà, essenziali solo un secolo fa a definirci.

Nel libro *Le Moi-peau* lo psicoanalista junghiano Didier Anzieu sviluppa un'analogia tra il Sé e la pelle, teorizzandola sulla base delle ricerche da lui condotte tra il 1974 e il 1985. Secondo Anzieu, la pelle svolge la funzione principale di limite, di contenimento e di organizzazione del corpo esattamente come l'Io, che è limite, contenimento e organizzazione dell'apparato psichico dell'uomo. "Una pelle variamente piegata, ripiegata, spiegata, moltiplicata, invaginata, esogastrulata, orifiziata, distesa, tirata, tesa, rilassata, eccitata, infiammata, legata, slegata. In queste forme e in mille altre […] il corpo dà luogo all'esistenza" (Anzieu 1995: 31)[3]. L'Io si forma quindi a partire dall'esperienza della superficie del corpo.

Tra l'Io e la pelle esiste una tripla derivazione: metaforica (l'Io è una metafora della pelle), metonimica (l'Io e la pelle si contengono mutuamente come il tutto e la parte) e in ellisse (il trattino tra *Io* e *Pelle* marca un'ellisse, che ingloba in sé la madre e il bambino). L'idea di *Moi-peau* è una metafora perché da essa nasce la forza creativa dell'individuo, una metonimia dato che deve a essa il suo rigore concettuale, e la possibilità dell'ellisse la fa uscire dall'individualismo per metterla in relazione con l'altro.

Il contatto con il mondo attraverso la pelle serve al bambino per rappresentarsi come identità autonoma contenente i contenuti psichici. Nell'embrione è scientificamente provato che la pelle, al momento della sua origine, non si distingue dall'interiorità del corpo. La sua struttura cellulare è la stessa che formerà il cervello. Questo ci aiuta a comprendere come certe abitudini del pensiero si riflettano sull'epidermide:

> "Allo stadio di *gastrula*, l'embrione prende la forma di un sacco per «invaginazione» d'uno dei due poli e presenta così due strati, l'*ectoderma* e l'*endoderma*. Questo è un fenomeno biologico quasi universale: tutte le scorze vegetali, tutte le membrane animali, comportano due strati, uno

[3] Cfr. anche Régine Detambel (2007: 40).

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

> interno, l'altro esterno. Ritorniamo all'embrione: questo strato esterno, o ectoderma, forma sia la pelle che il cervello. Il cervello, superficie sensibile protetta dalla scatola cranica, è in contatto permanente con la pelle. Il cervello e la pelle sono strutture di superficie, la superficie interna di questo strato esterno, il cervello o meglio la corteccia cerebrale, è in rapporto con il mondo attraverso la mediazione d'una superficie esterna o pelle, e ognuna di queste due scorze comporta almeno due strati, uno protettivo, il più esterno, l'altro, sotto il precedente o negli orifizi di quello, che serve a raccogliere l'informazione, a filtrare gli scambi.
> Il pensiero, seguendo il modello dell'organizzazione nervosa, appare non più come una segregazione, una giustapposizione e un'associazione di nuclei, ma come un affare di relazioni tra due superfici, quella esterna che si fa interna e viceversa, e le due hanno tra loro un gioco reciproco che fa prendere, uno in rapporto all'altro, a volte una posizione di scorza e a volte una posizione di nucleo (Anzieu 1995: 31)".

Quello che ci spiega Anzieu non è molto diverso da quanto troviamo scritto da Platone nel Timeo, quando descrive come si formarono le parti del corpo:

> "Una parte dello intrecciamento di nervo, pelle e osso, ch'è nelle dita, mista anch'essa di tutte queste cose, si disseccò e divenne sola una cosa, cioè pelle dura; la quale è fatta per queste secondarie cagioni, ma lavorata è dalla Mente, che è cagione primaria, specialmente a contemplazione delle cose future." (Platone, Timeo, Libro XXXV).

Seguendo Platone, la pelle è un dentro-fuori lavorato *dalla Mente, che ne è cagione primaria.* Situata all'esterno dell'organismo, considerata il punto di confine tra me e il mondo, la pelle è in realtà l'organo che il corpo utilizza per *portar fuori* e comunicare agli altri il mondo che ci portiamo dentro, quello che si forma nel cervello. Luogo del disturbo psicosomatico per eccellenza, la pelle mostra tutto quello che dentro non funziona.
Secondo la scienza moderna, la pelle era il punto di passaggio per entrare in comunicazione con l'universo infinito, aldilà del mondo chiuso rappresentato dal corpo umano. L'Io e il mondo due entità fortemente separate, la pelle vissuta come una protezione, un baluardo, un confine da non lacerare o perforare, le mura di cinta della propria patria carnale, la corazza che racchiude l'anima.

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

L'uomo è una cittadella fortificata, dicono gli antichi inni vedici. L'uomo-anima era chiuso dentro il corpo, difeso dalla pelle, contenitore che avvolge il contenuto.

Oggi non è più così: "La pelle è il nostro vero luogo, quello che preferiamo abitare", dicono gli adolescenti, indugiando sulla linea di confine tra sé e il mondo, anch'essi nell'*entre-deux*, convinti che l'universo, prima infinito, abbia presto un'imminente fine e che perciò non valga la pena fare progetti per il futuro, né identificarsi con le proprie cose, siano esse oggetti o luoghi. Il corpo basta a se stesso, non è più strumento ma fine. La pelle è un esterno-interno che tende piuttosto a confondersi e sciogliersi nel mondo illimitato della connessione tecnologica.

Quali nuove immagini possono essere utilizzate per descrivere la superficie epiteliale, divenuta luogo di comunicazione innanzitutto con se stessi e luogo dove si esteriorizza il più possibile la propria interiorità?

La migliore è forse proprio l'immagine del nastro di Moebius, "superficie improbabile per la quale la nozione di dritto e rovescio non hanno più corso. È la fine di Giano bifronte, l'affondamento della dicotomia recto/verso, e l'avvento della sottile geometria dell'epitelio" (Detambel 2007: 38).

Identificandosi totalmente con la propria immagine corporea, con la superficie del corpo, ecco tatuaggi, piercing e dilatazioni e quel mostrarsi reciprocamente foto e autoritratti, cercando conferma alla propria esistenza per neutralizzare l'angoscia, questo *ospite inquietante* che occupa le stanze delel giovani generazioni, perché "l'anima, che un giorno abitava il segreto della loro interiorità, si è esteriorizzata come la pelle di un serpente. […] Per esserci bisogna dunque apparire" (Galimberti 2007: 59).

Bruno Bettelheim ha identificato due tendenze tra i gruppi sociali, dividendoli in *alloplastici* e *autoplastici*. Nella sua analisi, i secondi preferiscono modificare il loro corpo, il loro comportamento piuttosto che modificare l'ambiente (Bettelheim 1981). La tendenza autoplastica, pur essendo studiata a partire da certe civiltà primitive, si può ben riconoscere come sempre più presente all'interno delle nostre comunità giovanili. La pelle è una superficie di dolore totalmente esposta, su cui è possibile agire senza limiti e senza incertezze, senza quelle variabili imprevedibili, rappresentate dalle reazioni degli altri che sono fuori dal proprio controllo.

Ci dice Alice, nell'intervista che ho registrato per la mia ricerca di dottorato su questi temi, che di fronte ad un problema di relazione preferisce farsi dei tagli sulle braccia, per sfogare la tensione,

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

che confrontarsi con gli altri e discutere:

> **Domanda** – Tu quanti anni avevi quando hai cominciato?
>
> **Risposta** – Quattordici anni. […]
>
> **D.** […] rimane la tua convinzione che sia più semplice agire sul tuo corpo piuttosto che agire fuori?
>
> **R.** Sì, perché almeno so che funzionerà: parlare con gli altri non sempre è efficace, l'altro non capisce o tu non riesci a dirlo e questo peggiora il dolore. A volte uno pensa sia meglio non confrontarsi con gli altri, provare a risolvere il problema, forse in modo temporaneo, a modo suo, fare da sola, tagliarsi...
>
> **D**. Adesso cosa pensi di queste cicatrici?
>
> **R.** Io non ho mai pensato che fosse stato un errore.[4]

L'azione sembra delimitata strettamente dall'esperienza sensoriale diretta, il mondo percepito solo attraverso la mediazione di uno schermo, evitando le tradizionali sfide del gioco sociale.
La comunicazione non prevede più astrazione, sentimento, movimento dell'anima da *dentro a fuori*, eruzione improvvisa di un'identità che si esprima in una qualche opera che si assuma il ruolo di riassumerne l'identità, estrovertendola fuori dalla pelle. Nessuna espressione, nessun pensiero, nessuna emozione da esprimere, nessuna immaginazione personale, nessuna originalità, nessuna arte, nessuna produzione: solo la più completa adesione ai modelli e ai protocolli formali forniti dalle tecnologie e un ritrarsi discreto dentro i propri confini dermici. Tutto intorno si stende un deserto emotivo, senza più gli strumenti per attraversarlo.
Niente di diverso da quanto Artaud scriveva nel 1947:

> "Il n'y a pas de dedans, pas d'esprit, de dehors ou de conscience, rien que le corps tel qu'on le voit, un corps qui ne cesse pas d'être, même quand l'oeil tombe qui le voit.
>
> Et ce corps est un fait.

[4] Dall'intervista ad Alice, 20 anni, 21 maggio 2008, Roma. Inserita in forma integrale in appendice alla tesi "Scrivere sulla propria pelle", 29 settembre 2008, inedita. Titolo dell'intervista: "Fumare fa male e costa troppo, io ho sempre amato le cicatrici".

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

Moi". (Artaud 2004 : 1240)[5]

L'immagine corporea negli adolescenti rimane ben centrale ed importante: è estesa quanto le loro sensazioni e l'odierna possibilità di comunicare ovunque, fino a dove arrivano i sensi, che si proiettano ai limiti del pianeta grazie alle tecnologie digitali che permettono l'interconnessione planetaria. Sembra moltissimo, ma non è niente in confronto alle tradizionali e insondabili capacità della mente quando agisce in connessione con il cuore.

L'autoscrittura corporea permette di adattare la pelle alle esperienze che accadono via via, marcando i vari passaggi della vita. La pelle è quel paesaggio che formiamo a nostra immagine e che subisce infinite trasformazioni nel tempo. Un paesaggio che si modella pian piano, così come una volta si aravano i terreni, spianando le asperità.

Arianna, la seconda ragazza che ho intervistato, ha sullo stesso polso otto strati diversi di tatuaggi:

> **Arianna** – È successo che a 16 anni ho accompagnato un amico a farsi un tatuaggio, ero tristissima perché io non potevo averlo e un tatuatore si è preso il rischio di farmelo senza il consenso di mia madre. Però me l'ha fatto dove avevo già l'altro che mi ero fatta da sola, sul polso, in un posto che si può coprire con l'orologio. Vedi, io qui ho otto tatuaggi, uno sull'altro, dall'errore infantile in poi...
>
> **Domanda** – Tutti quanti a strati?
>
> **R.** Sì. Questo tatuatore mi ha fatto un tribale senza senso, senza senso per lui e per me. Ma era proprio il fatto di tatuarmi che mi interessava, non m'importava cosa tatuarmi. Ora, una cosa del genere, non la posso neanche pensare.
>
> **D.** Ma tua madre?
>
> **R.** Mia madre non lo sapeva, perché io ci mettevo sopra l'orologio. […] Un ragazzo si era inventato la macchinetta, fatta con lo spazzolino elettrico, e tatuava tutti. […] io l'ho pregato di farmi una spilla da balia. […] Me l'ha fatta e lì per lì sembrava bellissimo ma il tempo che si è levata la crosta ed era un terzo di quello che c'avevo prima. Questo è stato l'errore di questo

[5] Scritto nel 1947, *Fragmentations* fa parte di "Succubi e supplizi", prima pubblicazione *Suppôts et Suppliciations* in Antonin Artaud, "Œuvres Complètes" vol.XIV* e XIV**, Gallimard, Paris 1978 e in it. *Succubi e supplizi* Adelphi, Milano 2004. Traduzione in italiano (Claudio Rugafiori, 1966: 205) in Antonin Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti, dell'Adelphi*: "Non vi è dentro, né spirito, né fuori o coscienza, nient'altro che il corpo come lo si vede, un corpo che non smette di essere, anche quando cade l'occhio che lo vede./ E questo corpo è un fatto./ Io".

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

polso, a me è sempre piaciuto il tatuaggio sul polso e me lo sono rovinato. Non ce l'ho più un polso.

D. Ma, adesso cosa c'hai, un elefante?

R. (*ride*) No, è il nulla, continua ad essere il nulla. Dopo che questa spilla da balia è venuta male, la sua macchinetta si è rotta e non me l'ha più potuta sistemare. […] Poi uno che ora è un famoso tatuatore, mi ha detto che per sistemarlo mi poteva fare una cosa astratta, e mi ha fatto questa cosa astratta senza senso, e nel mezzo un occhio. Io ti giuro non riuscivo più a vivere con quest'occhio che mi guardava, veramente non ce la facevo più. Allora ho conosciuto una ragazza al supermercato che faceva i tatuaggi estetici all'eyeliner e le ho chiesto di cancellarmi l'occhio. Lei me l'ha proprio cancellato con il nero.

D. Adesso vuoi farti un bracciale nero?

R. Sì, tutto nero con quattro viti. Così tutto è chiuso, come a metterci una toppa. Sono undici anni, di più forse, che va avanti questa storia[6].

Non sembra ad Arianna esistere altro luogo possibile per esprimere le proprie sensazioni, la propria creatività e la propria protesta: ha bisogno di scriversi e riscriversi la pelle, e quando una cosa non va più bene, deve cancellarla *realmente* con il nero e *metterci una toppa*.

Non sapendo dove potersi esprimere, nel mondo, destina il corpo alla funzione che prima era quella dello spazio sociale. E alla fine, dopo otto tatuaggi e una storia durata undici anni… cancella tutto con un bello strato di nero! In un certo senso, questi corpi grondanti di segni ricordano, per funzione emotiva e disordine grafico, le pareti affollate di scritte dei gabinetti pubblici di una volta, l'unico luogo dove ci si sentiva liberi di esprimersi.

Oggi non c'è più spazio da occupare fuori di sé, *ci sono solo io e nient'altro*, ancora Artaud scrive alla fine del 1946:

"La plaque noire,
mucus de flore,
le corps est tout,

[6] Intervista ad Arianna, 30 anni, 21 maggio 2008, Roma. Inserita in forma integrale in appendice alla tesi "Scrivere sulla propria pelle", 29 settembre 2008, inedita. Titolo dell'intervista: "Arianna, la figlia del macellaio e i pirati, una vita scritta sul corpo".

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

l'espace, l'espace est inconcevable,
dehors il n'y a rien, absolument rien,
le corps est absolument opaque, sans profondeur,
toujours surface,
il se contente de sa stature, sans plus, et rien dehors" (Artaud 2004: 1384) [7].

Tra il corpo e il corpo dunque non c'è niente, nessuna opposizione o differenziazione possibile, niente all'esterno e niente neanche dentro: il corpo è opaco, tutta superficie.
La pelle è tutto il mio mondo: la parte esterna del corpo si sovrappone a quello che è il fuori stesso del corpo, il mondo, senza separazione. La sua superficie è l'unico spazio esterno su cui valga la pena di avventurarsi, niente aldilà di sé e della propria immagine o, comunque, meglio non avventurarsi, dato che *fuori di me, c'è il pericolo*.
La tendenza autoplastica non è totalmente autoreferenziale perché, mostrando agli altri queste trasformazioni radicali, i ragazzi ottengono a volte di modificarne i comportamenti. Riescono così ad aprirsi un passaggio tra interno ed esterno, tra il loro corpo e il mondo. La pelle si apre attraverso questo lavorìo d'inchiostro che la riempie di segni.
Secondo France Borel,

> "bisogna sottolineare come il lavoro sul corpo abbia automaticamente delle conseguenze sul mondo. L'opposizione tra corpo e mondo è meno evidente di quanto sembri: entrambi domandano di essere costruiti. La pelle è il solo elemento che faccia tenere insieme tutti i pezzi dell'organismo; decorarla, è conferire omogeneità. Non esiste una demarcazione netta tra il mondo esterno e il corpo" (Borel 1992: 33).

Così, liberati della dualità del mondo, tutte le opposizioni si fondono e si confondono: dentro e fuori, sopra e sotto, alto e basso, davanti e dietro, aldiqua e aldilà:

[7] Antonin Artaud, (1947) *Le vampire à barbe*, in op. cit., p. 1384. Inizialmente nel cahier 206, datato 20 dicembre 1946. Traduzione: "La placca nera,/ muco di fiore,/ il corpo è tutto,/ lo spazio, lo spazio è inconcepibile,/ fuori non c'è niente, assolutamente niente,/ il corpo è assolutamente opaco, senza profondità,/ sempre superficie,/ si contenta della sua statura, senza altro, e niente dentro".

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

> "E allora la pelle non è più una superficie, ma un'interfaccia. La parola è appena stata forgiata. Designa la frangia di separazione tra due distinti stati della materia, il limite comune tra due sistemi, che permette degli scambi d'informazione tra loro. Il corpo dell'uomo non è più un sistema isolato. Sulla sua pelle si gioca l'interconnettività delle cose di questo mondo. Grazie a quest'antenna avvolgente, i minimi cambiamenti che l'occhio percepisce solo molto dopo nella consistenza, texture, desiderio o soddisfacimento delle cose mondane, l'uomo li sente nello stesso istante"(Detambel 2007: 39).

La pelle è un punto di passaggio

Come fare a ricostruirsi un mondo a partire dal proprio corpo? Aprendo ferite nella pelle: incidendo tagli con *cuts*, tatuaggi, *piercing,* scolpendola con scarificazioni, marchiandola con *branding*, oppure lavorandola, con pazienza, alla lima, per dilatarne i fori. Sono tutti tentativi per trovare il modo di unire i due mondi, varchi tra interno ed esterno nel tentativo di tenere tutto sotto controllo.

Perforandola piano piano con i piercing o dilatandone i buchi con appositi strumenti, si cercano nei fatti dei punti di passaggio attraverso i quali far fluire la propria energia, per agire nel mondo aldilà del corpo. Il desiderio cerca delle vie di fuga dall'inerzia del corpo.

Con piccoli martelletti si demolisce la cittadella fortificata. La pelle è come un muro di Berlino, tutto decorato, che cede pian piano.

Questa procedura paziente, lavoro di lima sottile, ci viene suggerita da Antonin Artaud, quando parla della pittura di Van Gogh come di un modo per perforare la realtà sensibile:

> "Comment y arrive-t-on? C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible, qui semble se trouver entre ce que l'on sent et ce que l'on peut.
> Comment doit-on traverser ce mur, car il ne sert de rien d'y frapper fort, on doit miner ce mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens" (Artaud 2004: 1452)[8].

[8] Traduzione: "Come fare? È l'azione di aprirsi un passaggio attraverso un muro di ferro invisibile / che sembra trovarsi tra quello che si sente e quello che si può. / Come si deve attraversare questo muro, dato che non serve a niente battere forte,/ bisogna scavare il muro e attraversarlo con la lima, lentamente e con pazienza, secondo me".

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

Noi occidentali troviamo normale sottolineare i contorni della bocca, rimpolpare le labbra, gli zigomi o i glutei, perforare o decorare le orecchie, altre civiltà forano i nasi o infilano corpi estranei nella lingua e nelle labbra, nei genitali e nell'ombelico. In entrambi i casi, le modifiche e gli abbellimenti si moltiplicano proprio in prossimità degli orifizi, lì dove abbiamo i nostri naturali punti di passaggio. Gli orifizi sono le parti più sensibili del corpo perché in quei punti le mucose e i tessuti interni sono esposti all'esterno. Marcel Mauss si era già soffermato su diversi modi di modificare gli orifizi utilizzati dalle altre civiltà, con queste considerazioni:

> "Gli orifizi del corpo sono punti pericolosi, che bisogna proteggere: deformazione del taglio dell'occhio, delle ciglia e sopracciglia: colorazione dell'occhio, temporanea o permanente: il malocchio. Deformazioni della bocca, massima quella del piattello labiale. Fori praticati nella lingua, ad esempio tra i grandi sacerdoti Maya dell'antico Messico. L'ablazione degli incisivi in Australia è talvolta legata al culto dell'acqua: non bisogna mordere l'acqua; talvolta anche a un culto della parola: il dente estratto viene polverizzato e inviato alla futura suocera che deve ingoiarlo; a partire da quel momento genero e suocera non possono più rivolgersi la parola" (Mauss 1969: 88-90).

"Se non si protegge l'occhio, può giungere un malocchio". Alcuni nostri proverbi ribadiscono questi concetti. Se non si curano le parole che fuoriescono dalla bocca si può entrare in conflitto con la suocera, meglio invitarla a mangiare con noi, per condividere con lei qualcosa di noi: in questo caso un dente, nella nostra civiltà un lauto pasto. Una forte corrispondenza esiste nella nostra cultura tra parlare e mangiare. Un proverbio francese dice:"*La langue est le miroir du ventre*" (Loux 1978: 85)[9]. In prossimità dei nostri nove orifizi corporei è opportuno quindi posizionare segnali che proteggano la persona dagli spiriti cattivi. È in questo stesso modo che le popolazioni berbere dell'Africa del Nord utilizzano i loro tatuaggi, che non sono figurativi:

> "Nella cultura berbera, le decorazioni corporali sono frequenti. Profilattiche e terapeutiche, servono a proteggere le zone del corpo più fragili, quelle che sono all'interfaccia tra l'uomo e il

[9] Il proverbio è citato da Françoise Loux . Traduzione: "La lingua è specchio del ventre".

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

> mondo, gli orifizi. Il mento, in prossimità della bocca, le tempie, vicino agli occhi, o le caviglie che legano alla terra, sono i luoghi privilegiati. Le loro funzioni sono tra le altre di respingere la malattia, di curare, di rimettere l'organo leso al suo posto, di proteggere la persona dal malocchio" (Le Breton 2004: 87).

Proprio attraverso gli orifizi, il mondo sensibile ci penetra; in risposta noi versiamo nel mondo, e nei buchi dei corpi degli altri, le nostre paure e le nostre speranze con le nostre parole e i nostri liquidi, i nostri umori e i nostri odori.

Nel 1946 in *Le théâtre et l'anatomie* Artaud si domanda come sia possibile ancora sopportare la puzza dell'uomo, dovuta ad una imperfetta anatomia. A teatro si compie la guerra contro l'anatomia malata, si ricotruiscono i tronchi con il filo spinato e si liquefano le passioni umane, rifiuti organici espulsi dal naso. L'immagine è molto forte:

> "L'uomo moderno suppura e puzza perché la sua anatomia è cattiva, e il sesso mal posto in rapporto al cervello nella quadratura dei due piedi.
> E il teatro è questa figurina sgraziata, che accorda tronchi con reti di filo spinato e ci mantiene in stato di guerra contro l'uomo che ci costringeva. I mostri teatrali sono rivendicazioni di scheletri e d'organi che la malattia non attacca più – e che pisciano le passioni umane dagli orifizi delle narici" (Artaud 2004: 1093).

Scrive del suo naso come dell'ano e di altri buchi del corpo, punti di passaggio attraverso i quali le forze malefiche penetrano l'uomo, porte di entrata nel mondo ma anche abisso dove si viene ributtati nella morte:

> "Il vecchio Artaud
> è sepolto
> nel buco del camino
> che tiene con la sua gengiva fredda
> dal giorno in cui fu ucciso!

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

E poi?
Poi?
Poi!
è quel buco senza quadro
che la vita ha voluto inquadrare.
Perché non è un buco
ma un naso
che seppe sempre odorare molto bene
il vento dell'apocalittica
testa
che si pompa sul suo culo stretto,
e che il culo d'Artaud è buono
per i sostenitori in miserere" (Artaud 2004: 1128).

Gli uomini avanzano nella vita per essere triturati, tra culo e vagina, dall'enorme bocca dentata di un diavolo mostruoso che li ingoia e poi li defeca, come nelle pitture medioevali che raffigurano l'inferno. L'una e l'altra funzione, nascita e morte, nello stesso buco, nello stesso momento:

"Poiché i bambini della messa in scena principio,
non sono nel suono, ma nella vagina,
che non è il granaio originale di un principio, ma una tremenda masticazione.
Non nel tono, ma nella vagina, gomito estremo di quell'ondata di fondo, che viene avanti con la sua orribile dentatura d'esseri, fatti per ingoiare tutti gli esseri, ma che non sanno mai dove sono" (Artaud 2004: 1239).

Questi orifizi sono canali che vorrebbe sigillare, aperture sul mondo dell'attività degli organi, i suoi nemici. Apparato d'immissione ed espulsione dei flussi, l'organo nelle sue modalità di bocca, orecchio, naso, ano e sesso è la fenditura, il taglio attraverso cui fuoriesce la sostanza vitale.
Il cibo stesso è sostanza impura che tiene il corpo vincolato alla materia e che bisognerebbe saper eliminare:

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

"Bisogna essere casti per sapere non mangiare
aprire la bocca, significa offrirsi ai miasmi
allora, niente bocca!
Niente bocca
niente lingua
niente denti
niente laringe
niente esofago
niente stomaco
niente ventre
niente ano
io ricostruirò
l'uomo che sono"
(Artaud 1948: 102).

Le ragazze che ho intervistato per la mia tesi di dottorato su questi temi – Alice, Arianna, Luce, Giulia – hanno tutte dichiarato di avere un rapporto conflittuale con la propria alimentazione: sottopongono a controllo rigido tutto quello che mettono in bocca. Considerano pericoloso il cibo e lo assumono a dosi ridotte, solo per obbligo di sopravvivenza.

Giulia rifiuta il cibo, ma infila nelle orecchie di tutto per dilatarne i fori: racconta di come li ha lavorati giorno per giorno, nel corso di due anni, per arrivare ad ottenere una dilatazione di un centimetro. Questi fori, che si era praticata da sola a 15 anni, sono per lei il segno concreto di una presa di possesso del suo territorio fisico. Come Artaud ha voluto conquistarsi con pazienza un corpo tutto suo, così Giulia interviene sul corpo contro sua madre, offesa per questi interventi sul corpo «che io ti ho fatto».[10]

Luce mi spiega che mal sopporta la vicinanza fisica degli altri e che, vicino all'inguine, si è tatuata una significativa ragnatela, a difesa dalle violenze sessuali che ha subito:

[10] Intervista a Giulia, 23 anni, 25 agosto 2008, Roma. Inserita in forma integrale in appendice alla tesi "Scrivere sulla propria pelle", 29 settembre 2008, inedita. Titolo dell'intervista: "Due anni per un centimetro, il corpo e la pazienza".

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

Domanda – Un'ultima cosa: i tatuaggi che hai, perché li hai fatti?

Risposta – [...] ho il sole con le punte, che è il segno del caos, quando uno si smarrisce guarda il sole, e bene o male si ri-orienta. Poi ne ho un altro che è il quadro della mia vita, non te lo so spiegare.

D. Quello tutto nero?

R. Sì, sulla caviglia, quei quadrati. E poi una ragnatela sull'inguine.

D. Non è tutta decorazione, quindi, ci sono anche dei significati…

R. Sì, sono episodi della mia vita[11].

La pelle è un foglio sul quale scrivere e una tela per dipingere

" 'Mi sono ricordato di ciò che si trova nei libri di medicina a proposito dello sviluppo dell'embrione. Un bel giorno si forma una piega, un solco nell'involucro esterno…'

'L'ectoderma. Che poi si chiude…'

'Ahimè!...Tutte le nostre disgrazie vengono di là…Chorda dorsalis! E poi midollo, cervello, tutto quanto serve a patire, pensare…, essere profondi: tutto viene di là…'

'E allora?'

'Ebbene, sono tutte invenzioni della pelle!...Per quanto scaviamo, dottore, siamo sempre… ectoderma'

Paul Valery

Per il poeta Valery, come per il medico Anzieu, l'estrema sensibilità della pelle comincia già dalla gastrula, quando l'embrione prende la forma di un sacco a due strati; dallo strato esterno, l'ectoderma, prenderanno forma la pelle, gli organi sensoriali e il cervello, in modo

"che la sensibilità cutanea, insieme erotica e culturale, nel contempo legata all'essere psichico e a quello sociale, non perde mai la sua funzione in equilibrio tra la percezione di un limite e la porosità della chiusura. Che la pelle permette al neonato di fare l'esperienza del mondo nelle sue pieghe, che tiene ora l'universo intorno a lui, come annesso o prolungamento del bambino

[11] Intervista a Luce, 23 anni, 8 agosto 2008, Roma. Inserita in forma integrale in appendice alla tesi "Scrivere sulla propria pelle", 29 settembre 2008, inedita. Titolo dell'intervista: "La mia pitonessa mi ha lasciato, il mio corpo è dolore".

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

stesso. Che il mondo è ormai incrostato nella sua carne, che lo porterà sempre con sé. Che il mondo è la stoffa della pelle. La sua ricchezza e la sua intensità" (Detambel 2007: 40-41).

Se questa è la situazione di ogni neonato, per il quale il mondo è totalmente interiorizzato, qualcosa nell'evoluzione degli individui, oggi, non porta più a separarsi, una volta adulti, da questa idea iniziale.

Dalla nascita, l'essere umano forma il suo corpo alla vita sociale, modificandolo e coprendolo di artifizi come se la nudità naturale fosse assolutamente inammissibile, insopportabile, cioè pericolosa. La pelle, nella sua sola nudità, non ha esistenza possibile, sotto nessuna latitudine storico-culturale. Ovunque sia, viene accettata solo se trasformata e coperta di adeguati segni. *L'uomo mette la sua impronta sull'uomo.*

France Borel nel suo interessante studio su *Le vêtement incarné* dimostra ancora una volta come il corpo non sia un prodotto della natura, ma della cultura, un vero e proprio prodotto dell'immaginario collettivo (Borel 1992: 18).

La marchiatura della pelle smarca l'umano dalla bestialità, trasformando il corpo in *carnaio di segni*, come lo definisce Jean Baudrillard (Baudrillard 1979: 113). Il tatuaggio, per le società polinesiane, aveva proprio questa funzione, ma anche per noi il corpo è una superficie di scrittura.

L'involucro degli organi viene forgiato da tutte le civiltà in vari modi nel corso della storia seguendo essenzialmente i due schemi fisici di base del funzionamento corporeo: incorporare ed espellere. Dal movimento di assorbimento ed eliminazione, ingestione ed espulsione, che mantiene in vita il corpo, derivano gli usi di aumentarne la superficie con tatuaggi, mettendo sostanze estranee colorate sotto la pelle, e ornamenti, *extensions*, parure.

Al contrario, dal desiderio di ridurlo hanno origine le scarificazioni, la depilazione, la dieta dimagrante, il taglio dei capelli, delle unghie, ovvero tutto quello che dà la possibilità di scolpire il corpo, eliminando il surplus, sia di grasso che di sangue, di cellule morte o di altre materie organiche.

Sia nell'assorbire sostanze estranee che nell'eliminare pezzi di corpo, esistono gradi diversi d'intervento che derivano da quanto si voglia lacerare l'involucro che ci contiene per agire più o meno in profondità. "Se unanimamente le società manipolano il corpo, il grado dell'iscrizione varia

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

in profondità. Tra maquillage e chirurgia estetica c'è un margine: quello dell'epidermide." (Borel 1992: 48).

Si tratta essenzialmente di superare la barriera epiteliale, accettando il dolore più o meno forte con interventi che vanno dai più superficiali, indolori e transitori – come maquillage, abbronzatura, pittura corporale – ad una vera e propria penetrazione del corpo che scava sempre più all'interno: dalla prima scalfittura della pelle rappresentata dal tatuaggio fino ad arrivare, in modo permanente, all'intaglio delle scarificazioni, alla deformazione dei lobi, alla dilatazione delle labbra, alla modifica degli organi interni, la deformazione del cranio, l'uso dei corsetti, la costrizione dei piedi per le donne cinesi; ma anche l'asportazione delle tonsille, dell'appendice, l'estrazione dei denti a fini estetici, la riduzione dello stomaco per dimagrire: tutte operazioni praticate in Occidente.

Perché esistono queste pratiche di ricostruzione corporea? Scrive l'antropologo Terence Turner, nel suo studio sulla superficie corporea come "pelle sociale", che i motivi sono piuttosto complessi. Osservando i comportamenti di altri gruppi sociali, i cosiddetti primitivi, così conclude:

> "La superficie del corpo diviene, in tutte le società umane, un limite di tipo particolarmente complesso, che simultaneamente separa domini che sono di entrambe le parti e mescola tra loro livelli diversi di significato sociale, individuale e intra-psichico. La pelle (e i peli) sono la frontiera concreta tra il sé e l'altro, l'individuo e la società" (Turner 1980: 139).

Non tutte le scritture corporali sono abbellimenti utili ad allontanarci dalla bestialità: alcune ribadiscono, al contrario, una condizione di degrado sociale. Anche tra noi oggi, dobbiamo ora distinguere domini e piani diversi di significato della pelle, collettivi e individuali.

Di fatto, sia che si tratti di segni inscritti per punizione sulla fronte e sul braccio, di auto-scrittura corporea, di odierne impronte digitali o di tatuaggi polinesiani, la pelle è la superficie da sempre utilizzata per la marchiatura identitaria. Spiega Alessandra Castellani, nel suo *excursus* sulla storia del tatuaggio:

> "Il tatuaggio Maori si attaglia […] al viso in maniera totale e incondizionata, tanto da costituire addirittura, per un certo periodo, l'identità individuale di un soggetto. Agli inizi dell'Ottocento, il

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

> *moko*[12] disegnato su un documento costituiva la firma di un maori. La firma era la grafia che corrispondeva al proprio tatuaggio, quindi alla propria identità personale; i tatuaggi erano una sorta di foto tessera *ante litteram*. Simili visivamente alle impronte digitali, ne costituivano un valido sostituto" (Castellani 1995: 91).

L'immagine dei ghirigori dei nostri polpastrelli evidenziati dall'inchiostro nelle italiche questure, non ricorda forse l'uso di questi tatuaggi identitari della Nuova Zelanda?

Racconta Toupe-Koupe, un indigeno tatuato che venne portato in Inghilterra, indicando il marchio che aveva inciso sulla parte superiore del naso: "L'uomo europeo scrive il suo nome con una penna, il nome di Toupe è qui"[13].

Esemplare della tendenza a inscrivere letteralmente la legge sul corpo degli individui che ne fanno parte è il racconto di Franz Kafka *Nella colonia penale*, dove il condannato sconta la pena facendosi incidere direttamente sulla pelle gli articoli di legge che ha infranto con il suo reato: "A questo condannato verrà scritta sul corpo con l'erpice la norma del regolamento che ha violato. A questo condannato per esempio sarà scritto sul corpo: Onora il superiore! Sarebbe inutile fargliela conoscere. Impara a conoscerla sulla propria pelle" (Kafka in Borel 1992: 35). Un'ingegnosa macchina marchia il corpo del condannato, fino a ucciderlo. L'apparecchio scolpisce le parole del codice penale tutto intorno alla sua cintura e le abbellisce con arabeschi che si prolungano per tutto il corpo, così che il condannato le possa decifrare con le sue piaghe. "Legge violata, carne penetrata. Come il tatuaggio, il codice si incarna, la conoscenza passa per le ferite" (Borel 1992: 36).

Il racconto di Kafka viene utilizzato da France Borel per ricordarci che quello che noi facciamo alla nostra immagine, attraverso modifiche e abbellimenti della pelle, deriva sostanzialmente dal desiderio, e dall'obbligo insieme, di aderire al nostro gruppo sociale di origine, a costo di qualsiasi ferita. O eventualmente dalla spinta a differenziarci da esso, per entrare a far parte di un altro gruppo, come fanno oggi i ragazzi, a costo di altre ferite. Il dolore dà diritto alla nuova appartenenza.

[12] Il *moko* è un disegno facciale simmetrico che segue le linee del viso in spirali doppie. Era diffuso tra i Maori, popolazione della Polinesia.

[13] Citato in C. Bruno (1974, pp. 22-23).

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

> "In essenza, l'immagine del corpo è sociale. Scambi reciproci permanenti s'instaurano tra le apparenze. Per questo i criteri di bellezza e bruttezza non sono mai quelli di un individuo isolato, quanto quelli di un gruppo. L'individuazione di questi criteri si fa per tentativi, cultura per cultura, e all'interno di ogni cultura, individuo per individuo. L'attrazione per lo specchio prova che l'uomo non si accontenta mai di una conoscenza acquisita. Regolarmente, aggiusta la sua immagine in rapporto ad un modello ideale, la rende conforme ad un codice, codice che designa un insieme di segni convenzionali che rendono possibile l'uso di certi mezzi di trasmissione dell'informazione a quelli che sanno: *griffe*, marchio o monogramma. Quanto al vocabolo «codice», è opportuno ricordarsi dell'etimologia del latino *codex*: supporto che riceve la raccolta delle leggi" (Borel 1992: 34).

E così il codice delle leggi si ritrova inscritto in modo permanente sul corpo di ognuno attraverso tutto il lavorìo di adesione al modello sociale compiuto dalla nascita in poi. Anche gli artisti si sono occupati di questo lavorìo incessante di scrittura corporea:

> "Scrittura sulla pelle; il segno che rimane sul corpo, il corpo come luogo della violenza, come luogo della denuncia, della ribellione, luogo in cui i segni rimarranno incisi per sempre. Fragilità e disintegrazione del corpo, dell'identità: un'identità multipla, frammentaria, contraddittoria, che denuncia le aberrazioni di un universo che tollera stereotipi, aggressioni violente, arroganze identitarie, una scrittura sulla pelle come una sorta di "autoritratto lessicale", i segni di una condanna inscritta sul corpo come il numero di matricola o i segni dell'abuso (FAM 2001: 126)".

L'artista americana Jenny Holzer, attiva dal 1979 in una ricerca sul linguaggio e gli spazi urbani realizzando installazioni nelle quali proietta parole su varie superfici, inizia negli anni Novanta la sua serie di "scritture sul corpo". Tra il 1993 e il 1994 crea alcune opere in forma di messaggi scritti con inchiostro rosso sulla pelle umana e intitola la serie *Lustmord*, crimine sessuale, a partire dalle informazioni sulla violenza alle donne avvenute durante la guerra nella ex Jugoslavia.
Frasi come: "Prendo la sua faccia con i bei capelli. Posiziono la sua bocca. Oppure: Il suo colore, là dove lei è sottosopra, è abbastanza perché io la uccida" (Holzer in FAM 2001: 124).
La rinnovata conoscenza di sé, e la riscrittura della propria immagine, si rinnovano ogni volta con

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

dolore, aprendo ferite nel corpo che sono il riflesso di quelle aperte nel corpo sociale dalla trasgressione stessa: *la conoscenza passa per le ferite*.

Nel momento della trasgressione, è necessario ricominciare da capo il processo di auto-scrittura corporea, trovare il modo di cancellare alcuni segni per inciderne altri. Il processo di ricostruzione fisica passa quindi attraverso il dolore.

Il fatto di non poter ritualizzare il dolore all'interno di una cerimonia socialmente condivisa le porta a sperimentare da sole comportamenti al limite. Alcuni dichiarano la propria irriducibile diversità scrivendosi addosso: "Hic sunt leones" per segnalare agli altri la propria trasgressione. Arianna, una delle ragazze intervistate, ha ben tatuato sul tronco la scritta "Pirati" e si dichiara lei stessa una piratessa; l'altra, Luce, ha voluto come animale domestico una pitonessa, vero e proprio animale totemico.

> "L'assenza apparente di rituali destinati agli adolescenti nel mondo contemporaneo occidentale è forse una delle cause di una crisi estrema. La sparizione, o meglio riduzione del rito abbandona l'individuo a se stesso; deve trovare in isolamento i suoi modelli identificativi. Ma il rito è sempre più forte e s'instaura di nuovo per effetto delle mode, qualsiasi esse siano. […] Il dolore generato da certe cerimonie è tale che fa scivolare in secondo piano il malessere suscitato dai cambiamenti personali. Così vi è una diversione dell'energia. La violenza fa dimenticare malesseri difficili da definire senza il dolore che è, per principio, diffuso e tentacolare. Senza ironia possiamo dire che, grazie al dolore, l'affezione si concentra su un pezzo della carne: labbra, orecchio, collo, vita o piede. Fissandosi là, le forze oscure sembrano più familiari poiché sono anticipate dal potere organizzato della comunità" (Borel 1992: 47).

Nella reinvenzione di un rito personale che li traghetti verso la maturità, gli adolescenti mettono in scena rappresentazioni corporee dove il dolore è spesso centrale. Un dolore che può sembrare assurdo e gratuito, mentre è necessario alla metamorfosi che cercano di provocare. Più che una conseguenza collaterale, si tratta di una parte essenziale del processo di cambiamento e trasformazione da cui far nascere, con il nuovo corpo, la propria nuova identità.

Alice nell'intervista spiega il suo modo di liberarsi dal malessere attraverso il rito personale dei tagli:

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

Domanda – Perché volevi quel dolore?

Risposta – In quel momento, quando mi succedevano delle cose e non trovavo altri modi per calmarmi.

D. Ci sono appunto degli studiosi che dicono che con i tagli si sostituisce un dolore con un altro dolore. Si preferisce un dolore fisico…

R. ….ad un dolore interiore.

D. Ad un dolore dell'anima. Questo può essere vero? Si preferisce il bruciore della ferita…

R. Sì, è per questo, perché mentre uno soffre fisicamente dimentica il dolore interiore. Dopo un po' il dolore fisico sparisce e a quel punto anche l'altro dolore si è calmato.

Stiamo tornando indietro, alla riproposta di antiche ritualità sanguinarie che incidono il corpo per poter affrontare serenamente la vita?

La differenza è che le azioni odierne compiute dai ragazzi hanno soltanto l'aspetto esteriore di una ritualità, si tratta più di una messa in scena individualizzata, come ha già spiegato Le Breton: più che di un rito siamo di fronte all'idea di averne bisogno, alla necessità di costituirsi dei punti di passaggio personali, attraverso i quali veicolare la propria metamorfosi fisica e traghettarsi verso l'età adulta. Le forme scelte per questi riti personali possono essere molteplici e non sono più sostenute e approvate dalla collettività, ma eseguite da soli o in piccoli gruppi di amici. Il dolore è sempre presente, per essere esorcizzato con una messa in scena più o meno sanguinaria.

Di polpastrelli e di tatto, anzi di *doppio tatto*, parla John Berger quando descrive la estrema sensibilità tattile della pittrice messicana Frida Kahlo. Con una qualità che definisce appunto doppio tatto, descrive la possibilità di sentire che sulla propria superficie sensibile, la pelle, si agisca e nel contempo si sentano le conseguenze della propria azione, come quando ci si accarezza da soli la pelle nuda. Berger spiega così l'immagine del *doppio tatto*:

> "quando dipingeva i suoi quadri era come se stesse disegnando, dipingendo o scrivendo sulla propria pelle. Fosse stato davvero così, la sensibilità sarebbe stata doppia, perché anche la superficie avrebbe avvertito quanto la mano tracciava, i nervi di entrambe uniti dalla stessa corteccia cerebrale.[…] E il suo particolare metodo di dipingere aveva a che fare col senso del tatto, col doppio tocco della mano e della superficie come pelle" (Berger 2003: 118-119).

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

Alcuni artisti contemporanei arrivano al massimo di questa sensazione, essere al contempo chi tocca e chi è toccato, attraverso la scrittura sulla propria pelle, usando se stessi come supporto da modificare, deformare, ferire, ma è forse Frida Kahlo la prima tra noi Occidentali ad immaginare, quando dipinge un quadro, "di star dipingendo sulla propria pelle". Forse perché non poteva dimenticare l'incidente che la costrinse per tutta la vita a convivere col dolore.

Il legame organico tra la superficie corporea e l'arte è sempre stato evidente: passa anche attraverso il mito dell'invenzione della pittura, come viene narrato da Plinio il Vecchio nel 77 d.c.. In questo racconto una giovane, figlia del vasaio di Corinto, segue con un gessetto il profilo dell'amato, ombra proiettata dal sole sul muro, facendo del contorno del suo corpo un segno su una superficie piana, disegno con cui potrà ricordarlo. Le arti plastiche sarebbero quindi nate da questo rapporto tra corpo e desiderio; l'opera sarebbe corpo metaforico del desiderio, suo surrogato.

L'artista riproduce il corpo dell'altro ma insieme proietta se stesso, il suo desiderio, come materia prima nella sua opera. La tela diviene una specie di doppio dell'epidermide, una rappresentazione fisica all'interiorità dell'artista. Questi, attraverso l'opera, così come un ragazzo che dissemina la pelle di segni e marchi identitari, opera un doppio movimento: si costituisce in quanto immagine e nel contempo crea un'immagine del suo corpo, tentando di prolungarsi nell'immaginario (Cfr. Borel 1992: 230-231). Ogni artista che si esprime attraverso l'opera starebbe quindi usando la tela come prolungamento della sua superficie corporea.

Il doppio movimento è stato notato perfino da Girolamo Savonarola nel 1497:

> "E si dice che ogni dipintore dipinge se medesimo. Non dipinge già sé in quanto uomo, perché fa delle immagini di leoni, cavalli, uomini e donne che non sono sé, ma dipinge in quanto dipintore, idest secondo il suo concetto, e benché siano diverse fantasie le figure de' dipintori che dipingono, tamen sono tutte secondo il concetto suo" (Savonarola in Cordero 1986: 557).

Nelle azioni dei performer e degli artisti della body-art assistiamo alla messa in scena corporale di una sorta di corto circuito tra i propri difficili percorsi individuali e la crisi generale del mondo occidentale, sotto il segno di un imminente cedimento generale della cultura che si manifesta attraverso le modifiche corporali. "E l'arte sceglie il corpo, un corpo usato, usurpato, abusato,

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

mostrato, un corpo tagliato, ferito, drammatizzato, un corpo come perdita di sé" (FAM 2001: 15).

> "Far crescere barba e capelli
> far digiuno e far bagni di vapore
> trattenere il fiato
> non mangiare niente di salato
> non guardare dentro nessuna fontana
> non guardare fuori da nessuna finestra
> stare svegli
> dormire in una serra sulla nuda terra
> finché piove" (Schwarzkogler in FAM 2001:22).

Questo prescrive a se stesso Rudolf Schwarzkogler nel suo *Art as Purgatory of Senses* scritto nel 1968. L'artista, nato a Vienna nel 1940 e morto suicida nel 1969 in seguito ad una drastica dieta dimagrante, è esempio di quella serie di body-artist che cercano di coinvolgere il pubblico in una dimensione visiva, mentale e corporale assolutamente intollerabile. Le sue azioni vengono eseguite in privato e poi mostrate e documentate fotograficamente solo in ristretti giri di amici, secondo la sua volontà. Le fotografie lo mostrano avvolto di bende, steso su un tavolo anatomico nella posizione della morte violenta, oppure intento a ferirsi. Simula processi di castrazione, aggressioni sadomasochistiche, travestimenti macabri.

> "E il corpo diventa supporto, riuscirà a farsi significante, un segno capace di azione, diviene il mezzo extra-artistico che più caratterizza l'arte degli anni settanta. Ci si mette in gioco in prima persona, si cerca di recuperare la libertà corporea sotterrata sotto le ipocrisie delle convenzioni e le regole di un potere incentrato sul controllo, si evitano le uscite di sicurezza dei media che irretiscono e ipnotizzano sull'esistenza altrui, tutto purché non ci si concentri sulla propria. […] E si creano e si mostrano le ferite, e il mondo si inscrive sul corpo mostrando il proprio collasso" (FAM 2001: 25-26).

Ron Athey, uno degli esponenti delle *Bodily Mutations* contemporanee, dichiara: "Il mio lavoro è

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

difficile da descrivere, io sono un performance artist da coltello… Io lavoro sul dolore, sulla sofferenza". Mette in scena azioni pseudo-religiose nelle quali sono protagonisti i corpi martoriati, in una sorta di attualizzazione delle Pietà medievali. FAM commenta:

> "la Pietà come realtà vivente, la pietà del mondo moderno, brutta, dozzinale e ubiqua. [...] è il corpo il protagonista assoluto per Ron Athey, corpo-oggetto espropriato, martoriato, offeso, luogo di malattia e di morte, ma contemporaneamente strumento di riappropriazione di un'identità scelta e non più subita. Si dichiara omosessuale e sieropositivo, e con il suo gruppo realizza spettacoli apocalittici e scioccanti in cui automutilazioni, tagli, incisioni e perdita di sangue tracciano i contorni di una alterità dinamica del corpo e della fisicità" (FAM 2001: 44).

Alcuni artisti lavorano con la pittura, la scultura, il cinema, la fotografia, sull'immaginario del corpo in scena, mostrando le trasformazioni percettive provocate nelle coscienze dal contemporaneo. Nelle loro opere il corpo è uno strumento, né vivo né morto, da plasmare e modellare insieme al tempo, variabile soggettiva che non ha più una progressione lineare.

Tra questi l'artista-fotografo spagnolo David Nebreda: nato nel 1952, si è fatto conoscere negli anni Novanta per alcune serie di autoscatti fotografici nei quali si umilia e ferisce in vari modi, utilizzando spesso le sue stesse deiezioni organiche, feci e sangue, per scrivere, legandosi con corde, infilzandosi con spille e aghi. La sua opera mette in immagine, in modo quasi insopportabile, le privazioni che si autoinfligge, la sua decomposizione, i suoi rifiuti organici e perfino la rappresentazione della sua stessa morte. Scrive: "Che livello di linguaggio e quindi di credibilità, stiamo utilizzando quando parliamo d'immagini insopportabili o di stati-limite?" (Nebreda 2000: 187). L'artista non esce mai dalla sua stanza, dichiarato schizofrenico, da anni non abbiamo più sue notizie.

La pelle, abbiamo detto, è la superficie con la quale comunichiamo, usata, dagli artisti della *body-art*, come superficie su cui inscrivere la propria identità e su cui far passare il proprio discorso. La pelle è il supporto di un'arte corporea alla frontiera della nuova espressione, iniziata da pochi artisti ma che è diventata oggi espressione sociale, fenomeno giovanile di massa.

Non è stato sempre così radicale l'approccio al corpo: negli anni Sessanta gli artisti, nonostante lo

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

scandalo che provocavano, sembravano utilizzare il corpo senza l'angoscia che è così frequente oggi. Mettevano in scena il corpo dell'altro, senza rischiare in proprio.

Le loro creazioni, pur nella loro trasgressione, non disdegnavano una qualità fortemente ironica: Piero Manzoni firma col suo nome alcune schiene nude di donna, battezzandole "Sculture viventi".

Yves Klein, con la serie dei suoi *Pinceau vivant*[14] ritorna alle origini della pittura attraverso le sue performance, antesignane di una body art ancora carica di aspetti dionisiaci. Nelle azioni da lui guidate, prova a delineare i contorni di quello che è, per il maschile, il corpo desiderante per eccellenza: il corpo nudo della donna, spargendo di pittura blu la pelle delle sue modelle, nude davanti al pubblico della performance. Nonostante la forte carica erotica e la componente gioiosa di proibito gioco infantile, o forse proprio per quello, chiama *Sudari* le impronte che ne ricava facendole sdraiare così dipinte su tele, carte e tessuti vari. Sacro e profano del corpo si mischiano, qui, ancora allegramente. A riportarci al suo corpo d'artista, a metterci del suo, ci penserà Gina Pane. La sua opera non è più rappresentazione del corpo ma sua trasformazione diretta o più precisamente sua trasfigurazione attraverso il dolore, la performance si svolge come se fosse un sacro martirio.

Nel 1973, alla Galleria Diagramma di Milano, Gina Pane, usando come superficie d'arte la sua stessa pelle, prende le spine delle rose e se le ficca, una ad una, armoniosamente in fila, nella pelle del braccio. Due anni prima aveva dichiarato:

> "Nel mio lavoro il dolore era quasi il messaggio stesso. Mi tagliavo, mi frustavo e il mio corpo non ce la faceva più. […] La sofferenza fisica non è solo un problema personale ma un problema di linguaggio. […] il corpo diventa l'idea stessa mentre prima era solo un trasmettitore di idee. C'è tutto un ampio territorio da investigare. Da qui si può entrare in altri spazi, ad esempio dall'arte alla vita, il corpo non è più rappresentazione ma trasformazione" (Pane in FAM 2001: 27) .

La trasformazione del corpo passa per il dolore. Gina Pane inizia nel 1968 a documentare le sue azioni con foto e film, mentre si ferisce al volto con le lamette, rotola nuda su pezzi di vetro, spegne il fuoco con i piedi, sale su una scala dai pioli irti di chiodi. Ma non era la prima artista a usare il suo

[14] I filmati del 1960 *Anthropométries* e *Femmes-pinceaux* sono disponibili ai link: http://www.youtube.com/watch?v=zFJmhtgQR64 e http://www.youtube.com/watch?v=Clln11y7AbI.

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

stesso dolore fisico: "in un quadro intitolato Colonna spezzata il corpo di Frida appare trafitto dai chiodi e lo spettatore ha l'impressione che sia lei a tenere i chiodi tra i denti e a conficcarli con il martello uno a uno. Tale è il finissimo senso del tatto che rende unica la sua pittura" (Berger: 119-120).

La pelle è un sudario di dolore

Non a caso possiamo paragonare la pelle a un sudario. Il sudario è un tessuto che, macchiato degli umori dei morti, ne raccoglie la traccia in una specie di fotocopia o fotografia del cadavere stesso. Ancora di più si è celebrato questo ruolo di traccia veritiera con la Sacra Sindone, sudario considerato alla stregua di una primitiva fotografia del volto di Gesù. La stessa parola *sudario* sembra ricordare come l'impronta sia stata incisa sulla tela non dall'essudato, cioè da ogni tipo di liquido corporeo, ma proprio dal sudore, ovvero dallo sforzo compiuto per sopportare il dolore subito. Allora il dolore stesso sembra aver contribuito alla resurrezione del corpo di Cristo, la Sacra Sindone ne sarebbe la prova. Cristo ha lasciato sul sudario l'impronta del suo "corpo di dolore".

Come attraverso il suo martirio, morte e resurrezione, il corpo di Cristo si è rigenerato ed è tornato alla sua divinità, così "il corpo passa per la prova della sofferenza per divenire infine lui stesso: linguaggio, scrittura leggibile, segno riconoscibile, codice sociale." (Borel 1992: 47).

Anche le ragazze che ho intervistato usano il dolore per rigenerarsi. Ecco come Alice giustifica i suoi tagli alle braccia:

> **Domanda –** Ci sono tanti tipi di dolore. Il dolore dell'anima è da fuori che è entrato, è legato a qualcosa che è successo fuori: qualcuno ti ha fatto qualche cattiveria, hai avuto una cattiva esperienza, è successo qualcosa…Dopodiché tu mi stai dicendo che la cura è esprimerlo. Ci sono tante forme di espressione. Ora tu mi stai dicendo che si può curare il dolore con l'espressione artistica?
>
> **Risposta** – Sì, però ci ho provato, ma quando il dolore è troppo forte, non è abbastanza.
>
> **D.** Quindi il dolore viene da fuori, entra dentro e va riportato fuori?
>
> **R.** Sì, però quando uno è quasi travolto dal dolore, quando è così forte che è proprio assalito, che non riesce a pensare ad altro e non c'è modo di calmarsi, è in queste

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

circostanze che si prova proprio il bisogno di farsi male[15].

Il dolore sembra quasi un passaggio obbligato necessario alla presa di coscienza del corpo e a convertire il malessere in narrazione, in arte o in spettacolo. Si mette in scena il dolore, graduandone l'intensità si decide quando e quanto percepirlo: "L'esperienza del dolore instaura, come pare, non soltanto la dicotomia dell'esterno e dell'interno del corpo, di un fuori e di un dentro, ma anche e soprattutto la metamorfosi dalla pulsione alla sua rappresentazione; questa è chiamata ad essere il simulacro di quella, a interpretarla nella finzione" (Bernard 1982: 154).
Il dolore è comunque una situazione di frontiera: il momento di massima espressione della sofferenza, il grido incontrollato, supera le possibilità espressive codificate dal linguaggio, ed è comune anche all'espressione della gioia e del godimento.
Il primo ad avere messo in scena la potenza del grido è naturalmente Edward Munch, il suo famoso quadro, dipinto nel 1893, mette in immagine un nuovo universo dove i confini tra interno ed esterno del corpo sono saltati, il grido si propaga dal volto contorto con la bocca che si contorce nell'urlo a tutto il paesaggio, che ne viene totalmente afflitto. Una messa in scena del suo dolore esploso:

> "I corpi si aprono, e prendono vita nuove dimensioni di sensibilità, universi mentali sconosciuti, corpi estranei, e l'esterno perde la propria compattezza, sembra liquefarsi, sciogliersi, fondersi, e si genera una figurazione in cui ciò che veniva considerato inferiore, parte del proprio sé, si catapulta all'esterno del proprio corpo e si proietta al di là di un limite che non esiste più" (FAM 2001:111).

Con estrema stilizzata compostezza Artaud, ne *L'uomo e il suo dolore*, grande disegno a matita e pastelli realizzato nell'aprile 1946, illustra in modo efficace tutto il dolore subito in ospedale psichiatrico disegnandosi come un uomo in cammino, con file di chiodi infilzati nella sua schiena e nelle giunture, e sacchi molli, riempiti di dolore liquido, che pendono come "pesi di carne ai suoi polpacci" come lui stesso li definisce nel commento allo stesso disegno. Si tratta di trascinare questi

[15] Dall'intervista ad Alice, vedi nota 4.

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

sacchi dietro di sé per poter avanzare, perché questo dolore, seppur pesantissimo, è secondo lui utile per entrare nella realtà e per comprendere il principio della vita:

> "Abbiamo nella schiena vertebre piene, trapassate dal chiodo del dolore e che per il camminare, lo sforzo dei pesi da sollevare, la resistenza al lasciar correre, articolandosi l'una sull'altra fanno scatole che ci ragguagliano su noi meglio di tutte le ricerche metafisiche o metapsichiche sul principio della vita." (Artaud 2004: 1260).

Tale è l'importanza del dolore fisico, commenta, che anche "la martellata di una caduta accidentale su un osso, dice molto di più sulle tenebre dell'inconscio che tutte le ricerche sullo Yoga" (Artaud 2004: 1260)[16] . C'è una somiglianza tra il dolore di Antonin e quello di Frida? Immersi nel dolore fisico concentrato sulla spina dorsale, lei per le conseguenze di un incidente, lui, per quelle sedute di elettroshock che gli avevano spezzato alcune costole, descrivendo il proprio dolore riescono in modo molto efficace a parlare di oggi:

> "Bisogna tornare al dolore e alla prospettiva in cui Frida lo colloca non appena le concede un po' di respiro. La capacità di provare dolore, lamenta la sua arte, è la prima condizione dell'essere senziente. La sensibilità del suo stesso corpo martoriato la rende consapevole della pelle di tutto ciò che è vivo: alberi, frutti, acqua, uccelli, e naturalmente, altri uomini e donne. E così dipingendo la propria immagine come sulla propria pelle, lei ci parla di tutto il mondo senziente. [...] Non c'è schermo lei è in primo piano, che procede con le dita delicate, punto dietro punto, non a cucire un vestito ma a chiudere una ferita. La sua arte parla al dolore, con la bocca schiacciata sulla pelle del dolore, e parla del sentire e del suo desiderio e della sua crudeltà e dei suoi nomignoli segreti" (Berger 2003: 118).

Attraverso il dolore esplode il desiderio e la vitalità. Alice, nell'intervista, mi parla delle sue cicatrici come se fossero ferite di guerra, accarezzando la sensazione di essere unica che le provocano. Il dolore che era solo mentale, le è diventato fisico attraverso i tagli. Vede sulla sua pelle che le ferite

[16] In italiano Rugafiori, Claudio, in Artaud (1966). Il disegno, corredato di commento, viene regalato da Artaud al dottor Jacques Latrémolière "per ringraziarlo dei suoi elettroshock".

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

si sono cicatrizzate, sente di averlo superato e ne è orgogliosa:

> **Alice** – Per me è interessante il movimento di voler staccarsi dal proprio corpo, cioè quelle persone che si fanno i tagli o delle scarificazioni pesanti io le trovo affascinanti, perché è come se da una parte volessero appropriarsi del loro corpo e dire "del mio corpo ne faccio quello che mi pare" e dall'altra è come se volessero staccarsi dalla parte materiale, come se per loro il dolore non fosse importante. Questa è l'impressione che ho. […] Mi piace il fatto di avere la possibilità di cambiare quello che non ci piace e quello che può essere migliorato, non solo per motivi estetici[17].

Anche per lei, come per Gina Pane, *la ferita diventa il passaggio dalla rappresentazione al reale*. (FAM 2001:28). Attraverso il dolore ha operato una trasformazione: Alice c'è, è viva, per reagire all'angoscia di vivere e affrontare il reale, si apre una ferita. Il dolore può essere per lei uno strumento di crescita?

> **Alice** – A volte la voglia è così grande, anche per motivi diversi, non solo per rabbia. Uno decide che ha bisogno di tagliarsi, punto. Che anche parlarne non basterà. Che la voglia rimarrà anche dopo. Io di solito me ne rendo conto prima e quindi non provo a parlarne con qualcuno, magari prima mi taglio e dopo ne parlo, quando ormai è troppo tardi.
> **Domanda** – Sembra quasi che ci sia una specie di piacere dentro a questi tagli.
> **R.** Sì, è vero che quando uno ha bisogno, diciamo che è un sollievo. Sarà diverso sicuramente a seconda delle persone ma…Mmmh…è vero che a volte… (silenzio)
> **D.** […] Ti piace e per questo vuoi ripeterlo spesso. Allora quanto questo piacere di tagliarti può diventare irresistibile, voglio dire, perché non farlo sempre? Quale è la controindicazione?
> **R.** Sarebbe solo un problema fisico… perché dopo un po' non c'è più spazio.
> **D.** (ride) Se no, avresti anche i piedi pieni di cicatrici?
> **R.** Sì, io l'avrei fatto più spesso.[18]

Come comunicare agli altri il proprio disagio, trasformando il dolore percepito in azione reale? Il

[17] Dall'intervista ad Alice, vedi nota 4.
[18] *Ibidem.*

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

processo è ancora in divenire, per queste ragazze la pelle è superficie per scrivere, prima che agli altri, innanzitutto a se stessi.

Se le immagini sono la pelle dei sogni, la carta è la pelle del reale

Artaud aveva inizialmente accostato la superficie corporea, la pelle, allo schermo di proiezione, che è la superficie di comunicazione cinematografica.

Nel 1927 scrive il soggetto cinematografico *La coquille et le clergyman;* nel paragrafo di presentazione, intitolato simbolicamente "cinema e realtà" dichiara:

> "La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l'esprit d'où elle est issue. E prosegue spiegando come il cinema ne se sépare pas de la vie mais il retrouve comme la disposition primitive des choses"(Artaud 2001: 248)[19].

Lo schermo cinematografico, secondo le sue parole, è come un tessuto tattile su cui si proiettano, come particelle del raggio di luce del proiettore, i nostri sogni, perché diventino, attraverso le immagini e il nostro sguardo di spettatori, realtà. Le immagini riportano alla "disposizione primitiva delle cose".

All'inizio dell'età moderna, l'immagine era disponibile agli uomini solo nel tempo del riposo e della preghiera. Poi le immagini si sono sovrapposte e moltiplicate: decorazioni religiose, affreschi, pittura, scultura, libri illustrati, giornali quotidiani, stampe, fino al salto delle immagini in movimento del cinema, della televisione ed ora l'ulteriore piano degli schermi digitali.

Le immagini sono oggi uno specchio della memoria di ognuno, emersa o rimossa, a partire delle quali possiamo meditare sulla nostra storia presente. Nella nostra idea d'immagine come luogo dove cristallizzano gli attributi del contemporaneo – la frammentazione, i conflitti e le differenze, ma anche le intersezioni delle culture e dei linguaggi – l'ambiguità emerge come un elemento di

[19] In italiano: *La pelle umana delle cose, il derma della realtà, ecco con cosa gioca il cinema innanzi tutto. Esso esalta la materia e ce la fa apparire nella sua spiritualità profonda, nelle sue relazioni con lo spirito da cui essa stessa discende. […] Non si separa dalla vita ma ritrova come la disposizione primitiva delle cose*. Da Artaud (2001: 24), a cura di Goffredo Fofi.

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

ricchezza, la contaminazione come un modello da perseguire.

L'ambiguità emerge, come per la pittura, in ogni pellicola cinematografica, ogni fotografia, ogni immagine digitale, come qualcosa dell'autore che si rivela in un movimento dai sogni al reale. Come se lo schermo sia l'interfaccia, la pelle dell'autore di quelle immagini proiettate, da cui tracima nel reale la materia stessa dei suoi sogni. Lo schermo, bianco come la nostra pelle bianca.

In un processo d'identificazione con l'autore, noi spettatori in sala, sentiamo che le immagini si proiettano direttamente sulla nostra pelle, e che proprio attraverso i pori entrano in noi. Con le immagini restiamo immersi in un processo liquido, legato al nostro inconscio, che si specchia e riconosce con quello dell'autore delle immagini stesse.

Non sono solo le immagini ad agire sulla pelle, nonostante la predominanza iconica attuale continuiamo a ritenere ancora maggiore l'azione della parola, scritta e orale, nei percorsi di maturazione individuale.

La pagina dei grandi codici amanuensi era un tempo fatta con vera pelle di pecora, raschiata e lisciata, quella pergamena che nel Medioevo è servita ai monaci a preservare la nostra antica sapienza. Se la storia dell'Occidente si è conservata incidendo la pelle di pecora, la pergamena può essere emblematica di come anche la pelle umana sia incisa e lavorata dal sociale, in un movimento che ha origine dal corpo e che porta al linguaggio, alla comunicazione, alla scrittura.

E anche quando scrivo a mano, la carta altro non è che una metaforica pelle bianca sulla quale la mia mano procede a riempire i fogli con i ghirigori del corsivo, proprio come un tatuatore giapponese meticolosamente incide un paesaggio pieno di peonie e dragoni sulla schiena del tatuato. Con calma, segno su segno, qualcosa di me si materializza sulla pelle-foglio, i pensieri incidono e si fanno spazio nel bianco, che rimane irrimediabilmente segnato dal pensiero che cerca di modificare il reale, di operare una trasformazione.

La scrittura ha sempre con sé un desiderio di futuro, i segni sul foglio si allungano come cime lanciate dalla nostra barca verso un approdo che è al di là del presente. I testi di Artaud non fanno eccezione. Se lo schermo è la pelle dei sogni, è però la carta a trasformare i pensieri in realtà.

La carta è l'interfaccia di chi, come Artaud, vuole agire nel reale, per *rifarsi un corpo*, usando le sue parole. Anche la carta dei suoi ultimi *cahier* è il luogo dinamico da dove Artaud comunica ancora a

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

chi lo sa leggere la necessità di un *acte utile*. Questa necessità di agire nel reale per modificarsi, su cui Artaud ha speso le sue ultime energie, questa volontà di andare oltre le miserie del quotidiano individuale e le angosce del futuro collettivo, è forse questo l'unico messaggio importante che le parole di Artaud possono trasmettere alle giovani generazioni.

Come possono gli adolescenti attraversare la zona di confine ambigua e pericolosa di cui hanno paura, per passare dallo scrivere solo sulla propria pelle allo scrivere nel mondo? Come convincerli ad utilizzare modi condivisi per comunicare con gli altri, per sfuggire all'inerzia, alla malattia e alla morte, come ha fatto Artaud, o, se nel futuro non sarà più in uso scrivere sulla carta, come creare online nuove forme altrettanto incisive di comunicazione con gli altri per intervenire nel gioco sociale?

Il teatro è il luogo dove il lavoro sulla forma, sulla superficie o per meglio dire sul "derma della realtà", come lo chiamava Artaud, deve riuscire a dare una profondità alla nostra vita, per renderla fertile ed efficace. Come dice Louis Jouvet: "Il profondo ci tocca solo in superficie. Ma ben espressa, ben dipinta, la superficialità è anche fertile, efficace per gli effetti che provoca. Questo è il teatro, e questa superficialità dà un'aria profonda" (Jouvet 2007: 43).

Può il teatro essere quell'autentica pelle del reale che vale ancora la pena cercare di lavorare? Si devono trovare tecniche per superare la membrana, trapassare la soglia e iniziare un percorso verticale, una via che è insieme un ritorno e una progressione, una via che riporta il corpo a se stesso nel presente. Il corpo espanso e disorganizzato del contemporaneo deve trovare il modo di concentrarsi su un punto e da lì ripartire alla ricerca. Alcuni gruppi di ricerca teatrale, come il Workcenter di Jerzy Grotoswki e Thomas Richards lavorano per mettere a punto un percorso che, come per Artaud, è cominciato dentro ai teatri, se ne è allontanato, ma ad un'altra concezione di teatro sta lentamente ritornando. In teatro la superficie va lavorata con calma, con procedura paziente, con un lavoro di lima sottile. Gli artisti lo sanno, e, come suggerito da Artaud, con questa azione si può forse procedere a pacificare la guerra che è in corso nei corpi.

Ci fermiamo qui, ben sapendo che manca alla presente analisi tutta una parte importante, quella relativa alla storia della ricerca di un corpo superiore, in Oriente come in Occidente, storia che in teatro ha avuto tappe significative attraverso l'opera dei grandi maestri dell'avanguardia teatrale del Novecento, proprio Grotowski tra questi. Parlando di corpo non se ne poteva prescindere ma,

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

proprio perché questa storia non può essere solo accennata, noi speriamo sia l'oggetto di un altro studio, da cominciare proprio dove finisce questo.

Prima di intraprendere il nuovo percorso e per finire l'attuale ci siano di buon auspicio, per l'ultima volta, le parole di Artaud in un testo che mette assieme il teatro e la scienza:

> "Ci sono nel soffio umano dei salti e delle rotture di tono, e da grido a grido dei transfert improvvisi per i quali delle aperture e degli slanci del corpo interno delle cose possono essere subitamente evocati, e che possono sostenere o liquefare un membro, come un albero che si appoggerebbe sulla montagna della sua foresta.
>
> Ora il corpo ha un soffio e un grido per i quali esso può prendersi nei bassifondi decomposti dell'organismo e trasportarsi visibilmente fino a quegli alti piani irraggianti in cui il corpo superiore lo attende"(Artaud 2004: 1547).

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

Bibliografia

ANZIEU, DIDIER
1995 *Le Moi-peau*, Dunod, Parigi

ARTAUD, ANTONIN
Quasi tutti i testi di Artaud utilizzati provengono da *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, Quarto Gallimard, Paris 2004. Di seguito gli anni di prima pubblicazione e le pagine relative in *Œuvres*:
1927 *La coquille et le clergyman*, p. 247-258
1935 *Le Théâtre de la Cruauté, premier manifeste*, p.558-565 (in *Le Théâtre et son Double*, 1935)
1946 *Le théâtre et l'anatomie*, p. 1092-1093
1946 *Histoire vécue d'Artaud le Mômo*, p. 1123-1129
1946 *Quand la conscience déborde un corps*, pp. 1181-1182
1946 *L'homme et sa douleur*, p. 1260
1947 *Fragmentations,* (parte di *Suppôts et Suppliciations*), pp. 1239-1240
1947 *Le théâtre et la science*, pp. 1544-1548
1947 *Le vampire à barbe*, (in *Suppôts et Suppliciations*, in op. cit.), p. 1384
1947 *Van Gogh le suicidé de la société*, p. 1439-1463
1948 *J'étais vivant*, in "84", n°5-6, Parigi, p. 102
1966 *Al paese dei Tarahumara e altri scritti,* Rugafiori, Claudio (a cura di), Adelphi, Milano.
2001 *Del meraviglioso,* scritti di cinema e sul cinema, Fofi, Goffredo (a cura di), Minimum fax, Roma.

BAUDRILLARD, JEAN
1979 *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano, p. 113, tit.or. *L'échange symbolique et la mort* (1976).

BERGER, JOHN
2003 *Sacche di resistenza*, Giano Editore, Azzate, pp. 118-120, tit. or. : *The Shape of a Pocket* (2001).

BERNARD, MICHEL
1982 *Les paradoxes de la douleur*, in «Esprit», febbraio 1982, n° 62, Parigi.

BETTELHEIM, BRUNO
1981 *Les Blessures symboliques*, Gallimard, Paris.

BOREL, FRANCE
1992 *Le vêtement incarné*, Calmann-Lévy, Parigi.

BRUNO, C.
1974 *Tatoués qui étés-vous*? Feynerolles, Bruxelles.

ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

CASTELLANI, ALESSANDRA
1995 *Estetiche dei ribelli per la pelle*, Costa e Nolan, Genova.

DETAMBEL, REGINE
2007 *Petit éloge de la peau,* Folio Gallimard, Parigi.

FAM (ALFANO MIGLIETTI, FRANCESCA)
2001 *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni,* Skira, Milano.

GAIO PLINIO CECILIO SECONDO (detto PLINIO IL VECCHIO)
77d.C. *Naturalis Historia*, XXXV, 15-16; 151. (Storia naturale, a cura di Gian Biagio Conte, Torino, Einaudi, 1982-1988)

GALIMBERTI, UMBERTO
2007 *L'ospite inquietante, il nichilismo e i giovani*, Feltrinelli, Roma.

HOLZER, JENNY
2001, in FAM, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni,* Skira, Milano pp. 124-126.

JOUVET, LOUIS
2007 *Ascolta amico mio,* Bulzoni, Roma.

KAFKA, FRANZ
1970 *Nella colonia penale*, in *Racconti*, Mondadori, Milano.

LE BRETON, DAVID
2004 *Anthropologie des marques corporelles*, in "Signes du corps", éditions Dapper, Parigi, pp. 73-119.

LOUX, FRANÇOISE; RICHARD, PHILIPPE
1978 *Sagesses du corps*, *la santé et la maladie dans les proverbes français*, Maisonneuve et Larose, Paris.

MAUSS, MARCEL
1969 *Manuale di etnografia,* (I ed. 1947), Jaca Book, Milano.

NEBREDA, DAVID
2000 *Autoportraits*, éditions Lèo Scheer, Paris.

NANCY, JEAN LUC
2004 *Corpus,* (I ed. 2000), Cronopio, Napoli

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

PLATONE
360 a.C. Timeo, Libro XXXV (BUR, Milano 2003)

SAVONAROLA, GIROLAMO
1497 *Predica sopra Ezechiel*, in Cordero, Franco "Savonarola", Laterza, Bari 1986, p. 557. (anche in *Opere*, Belardetti, Roma 1955).

SCHWARZKOGLER, RUDOLF
1968 *Art as Purgatory of Senses,* In FAM, *Nessun tempo, nessun corpo... Arte, Azioni, Reazioni e Conversazioni,* Skira, Milano 2001, p. 22.

TURNER, TERENCE S.
1980 *The Social Skin*, in T. Cherfas and R. Lewin (a cura di), *Not Work Alone: A Cross Cultural View of Activities Superfluous to Survival*, Temple Smith, London, p. 112-140.

VALERY, PAUL
1960 *L'idée fixe*, Œuvres, II, Gallimard, Paris.

Abstract – ITA
Abbiamo scelto di partire da un grande uomo di teatro, Antonin Artaud, di rivedere alcuni suoi ultimi scritti e di metterli in relazione alle odierne pratiche giovanili sulla propria pelle. Una spinta a volgere uno sguardo riflessivo sulle procedure artistiche contemporanee utilizzando gli strumenti peculiari dell'indagine antropologica. Le due discipline, antropologia e arte dello spettacolo, tra dissonanze ed equilibrismi, sembrano rendersi indispensabili l'una all'altra per costruire l'oggetto di questa riflessione, con la singolare somiglianza tra le parole di Artaud sul corpo e l'angosciosa percezione dello stesso da parte delle ragazze che abbiamo intervistato.
Si tratta di un'attitudine allo *sguardo incrociato*, sospeso tra passato e presente. Si può descrivere, comprendere e definire questa posizione di disequilibrio, questo doppio sguardo sul mondo, solamente nel quadro di quello che in francese viene chiamato l'*entre-deux*, quello *stare tra* divenuto ormai una condizione esistenziale.

Abstract – EN
This essay is based on the analysis of young people's contemporary practices of skin drawing and cutting, comparing them with texts from the last *cahiers* written by a great Theatre master, Antonin Artaud, containing references to a conflictual relationship with his body, Anthropology and Performing Arts, between dissonance and equilibrium, seem to find a common point in building the subject of this study, finding a peculiar similarity between Artaud's words, focusing on an action-language which could allow him to regenerate himself into a new body, and those of the girls we interviewed. They also wish to reshape themselves, considering their body as a mere source of anguish and suffering. It is a *crossed glance attitude*, suspended among past and present time. We can describe, understand and define this uneven position, this double glance to the world, only by what in French is called the *entre-deux*, this *stay-in-between* which today became a basic living condition.

Antropologia e Teatro
RIVISTA DI STUDI
Direttore responsabile: Giuseppe Liotta
Direttore scientifico: Giovanni Azzaroni
ISSN: 2039-2281 | Registrazione al tribunale di Bologna n. 8105 del 1/10/2010

MAIA GIACOBBE BORELLI
ha conseguito un dottorato in Tecnologie digitali per la ricerca sullo spettacolo e in Antropologia visuale nel 2008, in cotutela tra Roma Sapienza e Paris7 Denis Diderot. Specialista dell'ultima opera di Antonin Artaud e studiosa indipendente dei rapporti tra il teatro e le tecnologie, dal 2010 al 2013 ha lavorato con il Centro Teatro Ateneo della Sapienza Università di Roma per la creazione dell'archivio digitale di *Performing Arts*. Principali pubblicazioni: *Out of Order. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo* (cura) Bulzoni, Roma 2012; *Il teatro e la Rete: dal corpo al "senza corpo" nella nuova scena digitale* in "La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo", a cura di A. Balzola, Dino Audino, Roma 2011; con Nicola Savarese *Te@tri nella Rete, arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma 2004.

MAIA GIACOBBE BORELLI
In 2008 she obtained a PhD co-directed by the Departement of Social Studies (Anthropologie visuelle, Université Paris 7 Denis Diderot) and the Departement of Digital Technologies for the Performing Arts (Arti e Scienze dello Spettacolo, Sapienza University of Rome). She is specialist of the last corpus of Antonin Artaud's work and of relations between bodies, technologies and Performing Arts.From 2010 to 2013 she collaborated for the creation of an European Performing Arts Digital Archive (*ECLAP* Project*, European Digital Content for Performing Arts*) at Centro Teatro Ateneo, Sapienza University of Rome. Main publishing: *Out of Order. Quel che resta del corpo nello spettacolo contemporaneo* (ed.) Bulzoni, Roma 2012; *Il teatro e la Rete: dal corpo al "senza corpo" nella nuova scena digitale* in "La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo", (ed. by Andrea Balzola), Dino Audino, Roma 2011; (with Nicola Savarese) *Te@tri nella Rete, arti e tecniche dello spettacolo nell'era dei nuovi media*, Carocci, Roma 2004.