

Calderon-Slovacki-Grotowski, *Il Principe Costante*. Foto Lionello Fabbri.

Mario Serenellini

I nuovi Adami

Il Monumento Carnale

Lo hanno denudato, gonfiato, stiracchiato, pizzicato. Lo hanno sacrificato, idolatrato, analizzato. Lo hanno illuso. Risuscitato. Beatificato. Lo hanno ribattezzato. Il corpo umano, nel nostro secolo, ha subito le sorti più invidiabili. Moda, cinema, teatro, filosofia, scienza, arte, letteratura, lo hanno reso protagonista.

L'uomo, che si è fatto strappare dai moderni *computers* il privilegio dell'intelligenza e della sapienza, privo per di più dell'anima che Faust aveva ceduto al diavolo qualche secolo prima ha tentato di riconquistare il mondo e se stesso, offrendosi come essere corporeo, come capolavoro fisico. Ha cercato ancora in sé quella perfezione che nel Rinascimento aveva fatto di lui il centro dell'Universo. Gli umanisti del Novecento stringono la mano a quelli del Cinquecento: anch'essi all'uomo ascetico contrappongono l'uomo demiurgo; alla trascendenza il reale; alla sublimazione interiore l'esplorazione del concreto. La persona di gusto che allora leggeva *Il Cortegiano* oggi guarda *Playboy*.

Pioniere e profeta della nuova era è Charles Atlas, padre del culturismo, prodigo donatore di muscoli per corrispondenza. Atlas (che si chiamava in realtà Angelo Siciliano ed era un emigrato calabro) vincendo nel '22 e '23 il concorso del-

l'« Uomo meglio sviluppato » diventava lui stesso la migliore pubblicità al suo sistema: da allora a oggi oltre sette milioni di persone sulla terra (specie su quella statunitense) si sono gonfiate come la rana di Esopo. Ed ecco che in mezzo all'improvvisa fioritura di muscoli, tra impetuosi rigonfiamenti delle membra, al di sopra delle deflagrazioni improvvise, comincia a lanciarsi di liana in liana, bianchiccio e rassicurante, Tarzan, dai muscoli salottieri e vitaminici. Finché, sullo schermo, non irrompe lui: Maciste. Un corpo a trapunta, corazzato, equino, un enorme triangolo su due gambette sovraccariche che dispensa un'energia generosa e inutile: solleva piramidi, sradica obelischi, insomma s'ingegna, cerca lavoro a propria misura, per offrire un alibi alla sua esagerata presenza.

Intanto, in teatro, il corpo è sottoposto a sottili alchimie tra gli alambicchi dei laboratori sperimentali: Grotowski stira i suoi attori su ruote di tortura medievali, trasformandoli in martiri ansimanti e scheletrici; il *Living* li imbottisce di hashish e li fa lievitare a mezz'aria con aureole blasfeme; Carmelo Bene si fascia, diventa un fagottino infantile, una mummia balbuziente e scontroso, un po' flaccida e decadente. Su tutti incombe l'ombra inquisitrice di Artaud che nel cuore del Novecento trasforma il teatro in un tabernacolo terrestre e il corpo dell'attore in una cassa di risonanza per i riti dell'inconscio.

Nemmeno fuori del teatro il corpo umano viene risparmiato. Trafitto e pizzicato con sadica pazienza dai cultori della *Body-Art*, innalzato agli estremi gradini della filosofia sotto la guida di Merleau Ponty, è diventato perno e misura di una nuova sottospecie scientifica, la prossemica.

E infine, sotto le pressioni della pubblicità e della moda che hanno imposto vestiti sempre più esigui, attillati, inavvertibili, il corpo adesso si erge, complici gli « zatteroni », monumentale e sfrenato; da lontano giunge l'eco di *Hair* e degli altri musical « erotici » dove la nudità è assunta come presuntuosa incarnazione della Bellezza.

Il corpo, ringiovanito e squaldrinello, conteso dalla cultura e dalla moda, stringe l'occhio ora all'una ora all'altra, sacrificandosi indifferentemente per la grande causa o cedendo alle lusinghe dell'industria. Da quando le forme di Rita Hayworth negli anni '40 hanno fatto riacquistare agli Stati Uniti autorità e influenza sul mondo (più di quanto avrebbe potuto la vittoria nel secondo conflitto) si è incrementata su tutto il globo la caccia a *corpus symbols* per la sicurezza della nazione, del cosmetico, dell'aperitivo. Da allora, bombardamenti di seni, di cosce, di glutei, sgominano i fanti nelle trincee, fanno strage di civili, si spiatteggiano, ingigantendosi, sui muri delle case. Il mondo annega in questa poltiglia fisica. Ma qua e là, in notturni eremi teatrali o in occulte Gallerie d'arte, sguazza qualche corpo solitario rianimato da un pazzo o da un filosofo. E il corpo è salvo.

The Carnal Monument

They have stripped it, made it swell, stretched it, pinched it. They have sacrificed it, worshipped it, analyzed it. They have deceived it. Resuscitated it. Beatified it. They have rebaptized it. The human body, in our century, has experienced the most enviable fates. Fashion, cinema, theater, philosophy, science, art, literature, have turned it into a protagonist.

Man, who let modern computers grab from him the privilege of intelligence and wisdom, furthermore, deprived of his soul which Faust handed over to the devil a few centuries earlier, has attempted to conquer again, the world and himself as a corporeal being, as a physical masterpiece. He has searched again within himself for that perfection which, during the Renaissance had made him the center of the Universe. Twentieth century humanists shake hands with those of the sixteenth century: like the latter, they too counter the ascetic man with the superman; the transcendence with the real; the exploration of the concrete with inner sublimation. The person of taste who then read *The Courtesan* (ed. note: by 16th century Baldassarre Castiglione), today looks at *Playboy*.

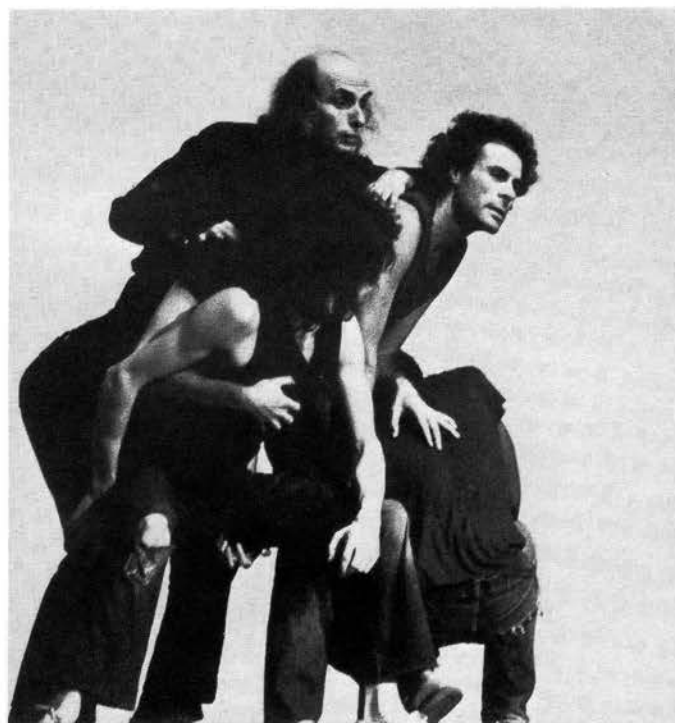
The pioneer and prophet of the new era is Charles Atlas, father of culturism, prodigal donator of muscles by mail order. Atlas (whose name was actually Angelo Siciliano, and who was an immigrant from Calabria), by winning in 1922 and 1923 the « Best Developed Male » contest, became his own best publicity for his system: since then, more than seven million people in all countries (especially in the United States) have swollen themselves like Aesop's frog. And here, amid the sudden blossoming of muscles, among the headlong swelling of limbs, beyond unexpected deflagrations, whitish and reassuring, Tarzan starts to swing from liana to liana with his drawing-room and vitaminic muscles. Then he bursts onto the screen: « Machiste ». A quilted body, armored, equine, an enormous triangle on two overloaded spindly legs, which gives off generous and useless energy: he lifts pyramids, uproots obelisks, in short, he does what he can, he looks for a job made to measure to offer an alibi for his exaggerated presence.

Meanwhile, in the theater, the body undergoes subtle alchemies among the alembics of the experimental workshops: Grotowski stretches his actors on medieval torture racks, transforming them into panting and skeleton-like martyrs; the Living Theater stuffs them with hashish and makes them levitate with blasphemous halos; Carmelo Bene bandages himself, becomes an infantile little bundle, a stuttering and cantankerous mummy, slightly flaccid and decadent. The probing shadow of Antonin Artaud looms over all, who in the heart of the twentieth century, transforms theater into a terrestrial tabernacle and the actor's body into a resonance box for the rites of the unconscious.

Not even outside the theater is the human body spared. Pierced and pinched with sadistic patience by body Art aficionados, raised to the highest peaks of philosophy under Merleau Ponty's guidance, it has become the pivot and the measure of a new scientific subspecies, proxemics.

And finally, under advertising and fashion pressures which have imposed ever more scanty, tight, hardly noticeable clothes, now the body rises with the billboards' complicity, monumental and unchecked; from the distance comes the echo of *Hair* as well as of the other « erotic » musicals, in which nudity is taken as the presumptuous incarnation of Beauty.

The body, rejuvenated and whorish, vied over by culture and fashion, winks sometimes at the former, sometimes at the latter, sacrificing itself indifferently for the great cause or yielding to industry's enticements. Since the time when shapes like Rita Hayworth's during the 40's gave back to the United States, world authority and influence (more than the Second World War victory could have done), the worldwide hunt for the *corpus symbols* has increased for the security of the country, of the cosmetic, of the aperitif. Since then, bombardments of breasts, of thighs, of buttocks, rout soldiers from the trenches, slaughter civilians, blurt out, gigantically, against the walls of buildings. The world drowns in this physical mush. But here and there, in nocturnal theatrical hideaways or in concealed Art Galleries, some solitary body wallows reanimated by a nut or by a philosopher. And the body is saved.



Living Theater durante la sua ultima rappresentazione a Milano. Foto Luigi Nasalvi.

L'Ergo Sum di Artaud

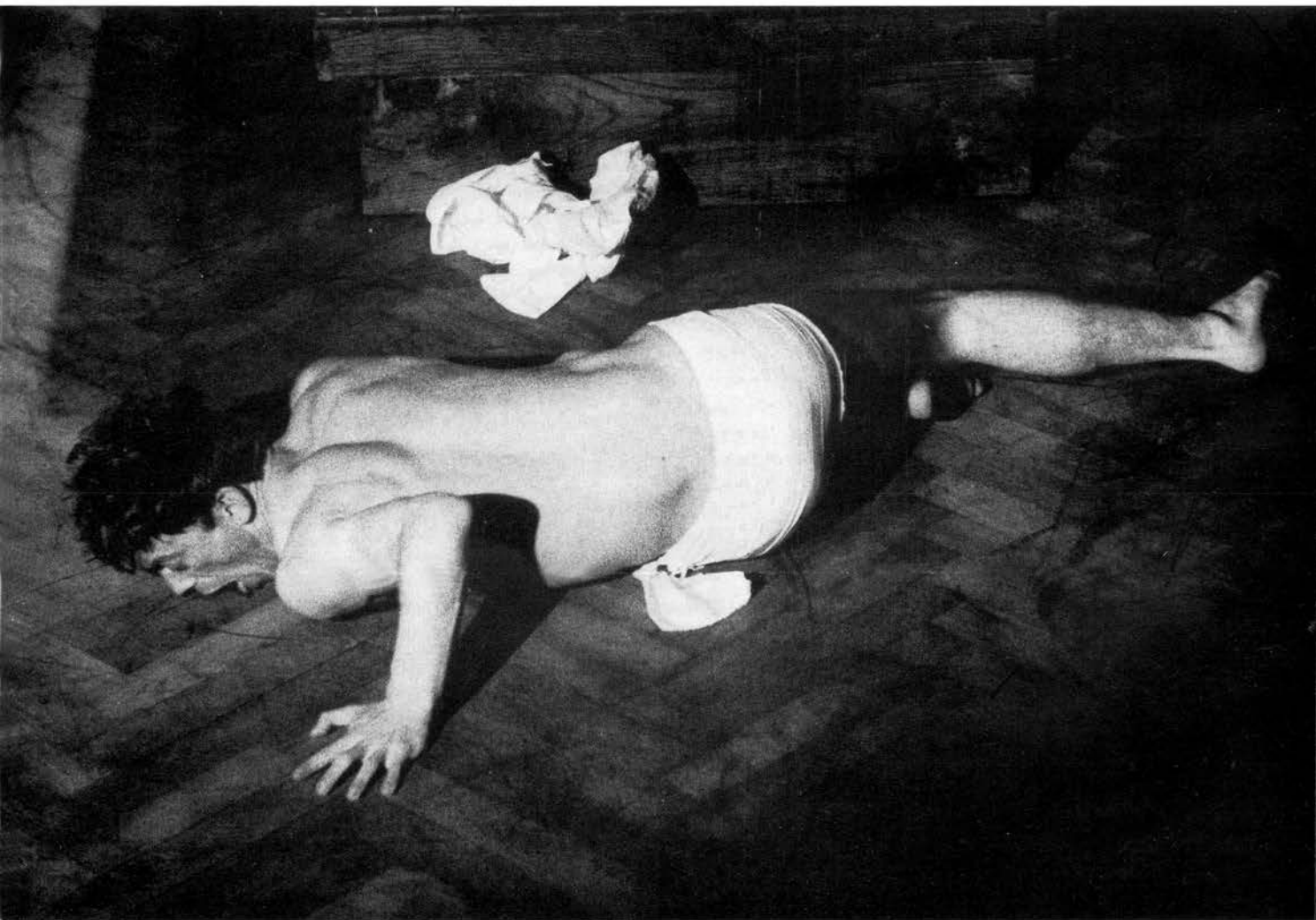
« Là dove si odora merda, si annusa l'essere » dice Antonin Artaud. Gli fa eco un suo fido esegeta, Philippe Sollers: « Esiste forse un pensiero che nella nostra società non passi la *merda* sotto silenzio? ». La polemica è chiara: tutto, dal galateo alla metafisica, è fatto per umiliare o impedirci di « pensare » il nostro corpo. Di fronte al pensiero sterilizzato e digestivo, insorge il teorico del « théâtre de la cruauté »: una defecazione ontica — quasi un *ergo sum* corporale e perentorio — è contrapposta alla stitichezza culturale e moralizzatrice della società borghese occidentale.

Di qui l'idea di una teatralità intesa a restaurare e attraversare da parte a parte l'esistenza e, insieme, la carne. « Il teatro vero — dice Artaud — mi è sempre apparso come l'esercizio di un atto pericoloso e terribile [...]. L'atto di cui parlo mira alla trasformazione organica e fisica vera del corpo umano. / Perché? / Perché il teatro non è quella mascherata scenica in cui si sviluppa virtualmente e simbolicamente un mito / ma quel crogiuolo di fuoco e di carne vera in cui anatomicamente, / per sfregolio di ossa, di membri, di sillabe, / si rifanno i corpi / e si presenta fisicamente e al naturale l'atto mitico di fare un corpo ».

Il teatro diventa allora un atto di paligenesi che si realizza

come presa di coscienza della propria fisicità: « Il corpo umano muore perché ci si è dimenticati di trasformarlo e di cambiarlo [...]. E' ignobile che la religione, la società e la scienza abbiano condotto la coscienza umana ad un certo momento a lasciare il corpo ed a farle credere che il corpo umano era perituro [...]. No, il corpo umano è imperituro e immortale e cambia, / cambia fisicamente e materialmente [...]. V'è un grado di tensione, di schiacciamento, di opaco spessore, di riflusso sur-compresso di un corpo, / che si lascia ben addietro ogni filosofia, ogni dialettica, ogni musica, ogni fisica, / ogni poesia, / ogni magia ».

I suggerimenti tecnici dati all'attore, l'indicazione dei « punti di localizzazione » degli affetti, diventano perciò rigorose mappe per l'esplorazione del corpo per una sua auto-dissezione e ricomposizione totale. Il presupposto sottinteso è quello di una equivalenza fisica tra il corpo e l'anima (« Ogni emozione ha basi organiche »): « Bisogna ammettere nell'attore l'esistenza di una sorta di muscolatura affettiva corrispondente alla localizzazione fisica dei sentimenti. L'attore è simile a un vero e proprio atleta fisico, ma con questo sorprendente correttivo: all'organismo atletico corrisponde in lui un organismo affettivo, parallelo all'altro, quasi il suo doppio benché non operante sullo stesso piano. L'attore è un atleta del cuore ». E ancora: « Si può ridurre fisiologicamente l'anima a una matassa di vibrazioni ».



Calderon-Slovacki-Grotowski, *Il Principe Costante*. Foto Lionello Fabbri.

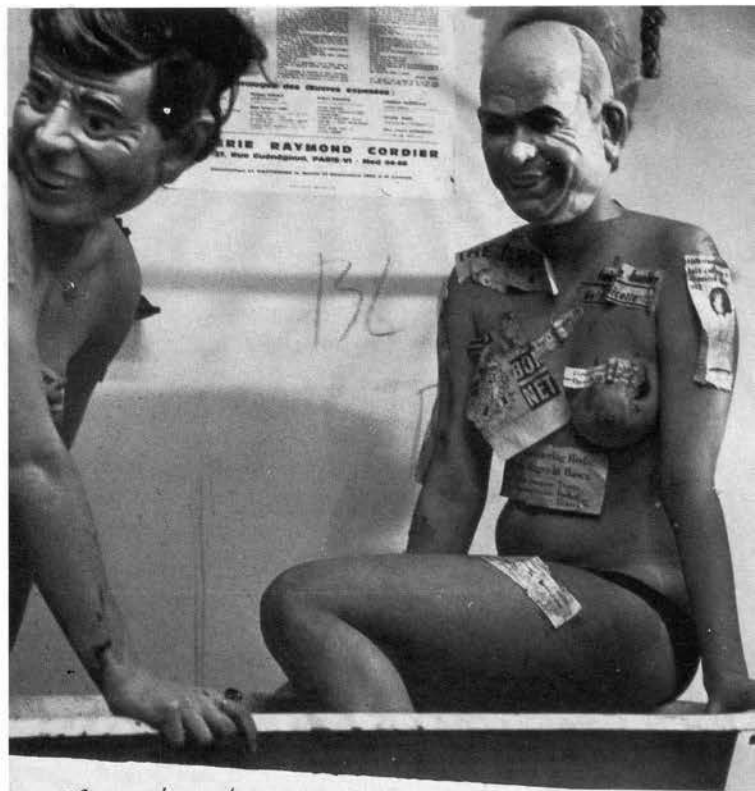
Artaud Ergo Sum

« There, where one smells shit, one sniffs the being », says Antonin Artaud. One of his faithful exegetes, Philippe Sollers, echoes him: « Does a thought perhaps exist, which in our society that does not pass *shit* in silence? ». The controversy is clear: everything, from the code of manners to metaphysics, was created in order to humiliate or to prevent us from « thinking » our body. In the face of sterilized and digestive thought, the theoretician of « théâtre de la cruauté » declares: an ontological defecation — almost a corporal and peremptory *ergo sum* — is opposed to cultural and moralizing constipation of Western bourgeois society.

Hence, the idea of a theatricality meant to restore and to pierce through the existence and, along with it, the flesh. « Real theater — says Artaud — always appeared to me as the exercise of a dangerous and terrible act (...). The act I am speaking of aims at the true organic and physical transformation of the human body. / Why?/ Because theater is not that scenic masquerade in which a myth virtually and symbolically develops / but that melting pot of fire and real flesh in which anatomically, — by a frizzling of bones, limbs, syllables, / bodies are remade / and the mythical act of making a body presents itself physically and with its natural aspect ».

Theater then, becomes an act of palingenesis which is realized as the awareness of one's physicality: « The human body dies because we have forgotten to transform and change it. (...) It is ignoble that religion, society and science have led human conscience, at a certain moment, to leave the body and to make it (the conscience) believe the human body was transient (...). No, the human body is imperishable and immortal and it changes, / it changes physically and materially (...). There is a degree of tension, of squashing, of opaque thickness, of overcompressed reflux of a body, / which leaves well behind itself all philosophy, all dialectics, all music, all physics, all poetry, all magic ».

The technical suggestions given the actor, the indication of the « points of localization » of the affections, thus become rigorous maps for the exploration of the body, for a self-dissection and total recomposition of its own. The implied presupposition is one of physical equivalence between body and soul (« Every emotion has organic bases »): « One must admit the existence in the actor of a kind of affective muscular system corresponding to the physical localization of sentiments. The actor is similar to a real physical athlete, but with this amazing corrective: the athletic organism in him corresponds to an affective organism, parallel to the former, almost its double, although not operating on the same level. The actor is an athlete of the heart ». And also: « One can reduce the soul physiologically to a skein of vibrations ».



"Pour Conjurer l'Esprit de Catastrophe" Happening de Jean-Jacques Lebel
(Studios de Cinema de Boulogne 1962)
— K. et K. dans le train de sang international —

Happening *Meat Joy* di Jean Jacques Lebel, Studios de Cinema de Boulogne, 1962.

A sinistra: Carmelo Bene, Pinocchio. Teatro Centrale, marzo 1966.
Foto Gianfranco Mantegna.

1ª rappresentazione di *Hair* con la regia di Tom O'Morgan a New York.



La 'carne' di Bataille

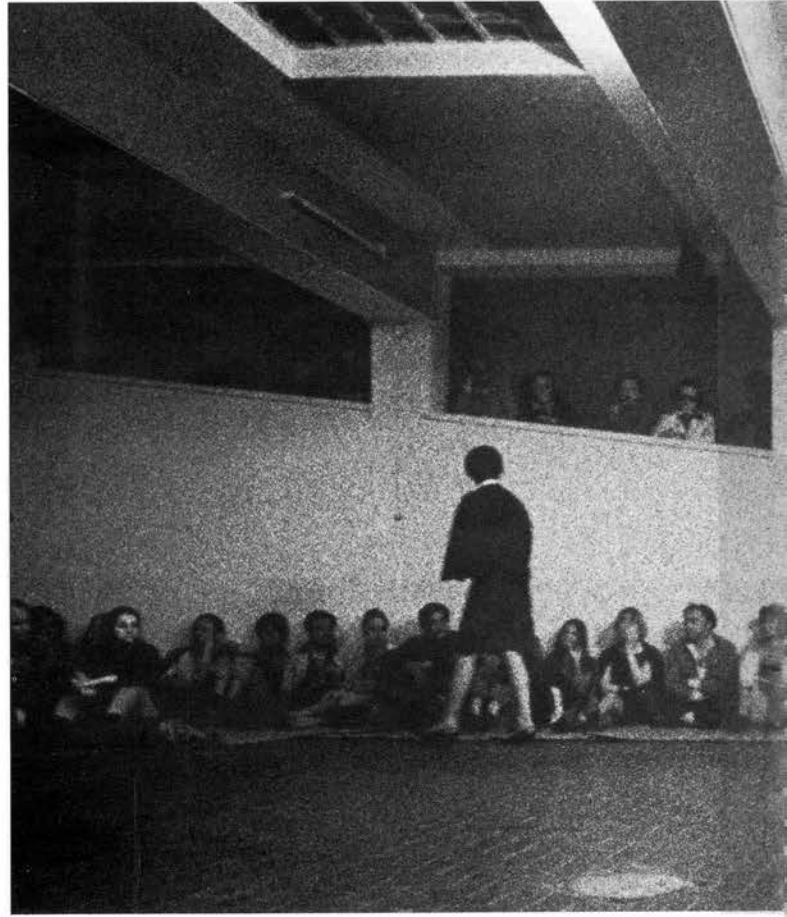
La letteratura moderna è attraversata da una linea « maledetta » di autori che fanno della scrittura un'esperienza corporale: dalla *Juliette* ai *Chants de Maldoror*, al *Théâtre et son double* e all'*Histoire de l'oeil*, il corpo è il referente fondamentale di tutte le violazioni di discorso. Di questo eretico « progetto » letterario, Georges Bataille è stato nel nostro secolo l'interprete forse più convinto e facinoroso.

Il corpo è, secondo Bataille, ciò che l'idea di « uomo » non arriva a distruggere, è ciò che grida mutamente di fronte alla sicurezza della ragione e della proprietà. Il corpo è in noi ciò che è sempre « più » di noi: di esso possiamo conoscere — attraverso il discorso e la scienza — i percorsi apparenti, gli accidenti, i rimaneggiamenti, la parola, il profitto, cioè l'attività formale. Solo l'eroticismo ci consente l'accesso profondo alla sua carne: « La carne è il nemico di tutti coloro che soggiacciono all'interdizione cristiana: ma se, come credo, esiste una interdizione vasta e globale, in opposizione alla libertà sessuale, la *carne* è l'espressione di questa libertà minacciosa ». Quel che la carne presenta al corpo vestito e prigioniero è cioè una « sovrabbondanza impersonale », così come il linguaggio « poetico » appare al discorso scientifico la realizzazione « ripugnante » dell'argomento del discorso.

La carne, impaziente e al di sopra di sé, è quello che l'atto simbolico del sacrificio antico aveva la funzione di rappresentare: « Ciò che rivelava la violenza esterna del sacrificio era la violenza interiore dell'essere osservata sotto la luce dell'effusione di sangue e dello zampillare degli organi. Questo sangue, questi organi pieni di vita, non erano quel che vi vede l'anatomimia: soltanto un'esperienza interiore, non la scienza, potrebbe restituire il sentimento degli antichi ». Perciò nella dicotomia esistenziale tra Male e Bene, nella contrapposizione all'interno della società tra due sistemi di valori, il Male, nel senso proposto da Bataille, per diventare operante dovrà essere interiorizzato: solo se il divieto viene assunto come cardine dell'organizzazione del soggetto potrà preparare quella funzione vitale che è la « trasgressione del divieto ». Compito della letteratura sarà allora di « comunicare una trasgressione ». Ma l'infrazione in Bataille è un atto, non un concetto, un momento dell'esistenza, non (o non soltanto) del pensiero. Nella trasgressione del divieto è posta in gioco la totalità dell'essere, è l'essere intero che agisce o — come dice Bataille — che « danza ».

Al di là degli obiettivi limitati che lo frantumano (utilità, conservazione, profitto) l'uomo attraverso l'infrazione affonda nella propria totalità che è, come insegna Freud, quella non di un individuo ma di un « io diviso ». La propria totalità organica è allora perdita di senso e di fine, conservazione entro la coscienza della angoscia e della morte, è riso sovrano e « danza ». La sovrana danza del riso avviene all'interno del linguaggio. Perché in un'epoca in cui s'è perso il contatto con il gesto e il nutrimento (« noi non mangiamo altro che vivande confezionate, inanimate, distolte dal brulichio organico in cui esse apparvero per la prima volta: il sacrificio legava l'atto di mangiare alla verità della vita rivelata nella morte »), l'autopenetrazione diventa un'esperienza possibile ormai solo nel / e / per il linguaggio, nel / e / per il quale deve costituirsi la sessualità.

Ecco allora che la comunicazione di Bataille, la sua « letteratura », si configura come una bocca che parla, che trasmette, distorta in un riso sovrano, che scuote e travolge le parole come in una « danza », o in una cerimonia sacrificale. Le parole percorrono leggere e dense, agili, traslucide, le pagine e i libri, rivelando nella danza un'ossessione dolorosa e, nel riso che le sostiene, un muto grido d'angoscia. Il testo diventa uguale a un corpo, ricco di una vita tragica e esuberante, che scorre via rapida per la fessura di una ferita.



Trisha Brown, *Skunk Cabbage, Salt Grass and Waders*, Galleria L'Attico, Roma. Foto Claudio Abate.

Bataille's 'flesh'

Modern literature is crossed by a « damned » line of authors who make corporal experience out of writing: from *Juliette* to *Chants de Maldoror*, to *Théâtre et son double* and to *Histoire de l'oeil*, the body is the fundamental referent of all speech violations. Georges Bataille has been, in our century, perhaps the most convinced and violent interpreter of this heretic literary « project ».

According to Bataille, the body is what the idea of « man » does not succeed in destroying, it is what mutely screams in the face of the safety of reason and propriety. The body in us, is always what is « more » than us: we can know of it — through speech and science — the ostensible paths, the accidents, the rearrangements, the word, the gain, that is, its formal activity. Only eroticism allows us the deep access into its flesh: « The flesh is the enemy of all who are subject to the Christian interdiction, but if, as I believe, a vast and global interdiction exists in opposition to sexual freedom, *flesh* is the expression of this threatening freedom ». What the flesh presents to the dressed and prisoner body is, in other words, an « impersonal superabundance », just as « poetic » language appears to scientific speech as the « repulsive » realization of the point of the speech.

Flesh, impatient and beyond itself, is what the ancient sacrifice's symbolic act had the function of representing: « What the external violence of sacrifice revealed was the inner violence of the being observed under the light of the effusion of blood and the gushing of organs. This blood, those organs full of life were not what anatomy sees in them: only an inner experience, not science, could restore the feeling of the ancients ». Therefore, in the existential dichotomy between Evil and Good, in the opposition within society between two



systems of values, Evil, in the sense proposed by Bataille, in order to become operative must be interiorized: only if the prohibition is taken as the pivot of the subject's organization, will it be able to prepare that vital function which is the « prohibition's transgression ». Literature's task then, will be to « communicate a transgression ». But for Bataille the violation is an act, not a concept, it is a moment of existence, not (or not only) of thought. In the prohibition's transgression the totality of the being is brought into play, it is the whole being which acts or — as Bataille says — which « dances ».

Beyond the limited objectives which shatter him (utility, conservation, profit), man, through violation, sinks in his own totality, which is, as Freud taught, not that of an individual, but of a « divided ego ». One's organic totality, then, is the loss of sense and purpose, the conservation within the conscience, of anguish and death, is sovereign laughter and « dance ». The sovereign dance of laughter takes place within language. Since in an epoch in which one has lost touch with gesture and nourishment (« we eat nothing but packaged foods, inanimate, removed from the organic swarm in which they appeared for the first time: the sacrifice linked the act of eating with truth of life revealed in death »), self-penetration becomes a possible experience, however, only in / and / for language, in / and / for which sexuality must constitute itself.

It follows then, that Bataille's communication, his « literature », takes shape like a mouth that speaks, that transmits, distorted by sovereign laughter, which shakes and sweeps away words as in a « dance », or in a sacrificial ceremony. Words, light and dense, agile, translucent, scour pages and books, revealing in the dance a painful obsession, and in the laughter which supports them, a mute scream of anguish. The text becomes like a body, rich with a tragic and exuberant life, which quickly slips away through the fissure of a wound.

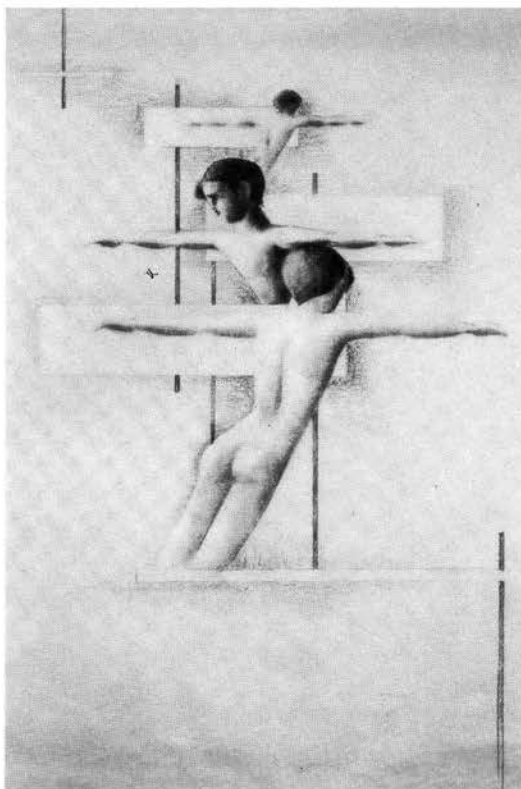
L'anatomia della tela

« L'anatomie, cette science affreuse », aveva esclamato Ingres nella prima metà dell'Ottocento. « Beauty is difficult », gorgoglia Beardsley alla fine del secolo. Il nudo d'après nature come sicura geografia del corpo si è sgretolato a poco a poco fino alla perdita delle ultime tracce estetiche. Oggi Pierre Klossowski può persino pontificare: « La notion même de Nu n'est qu'une *neutralisation* — un compromis esthétique et social — d'un *fait primitif violent*: c'est contre cette neutralisation que les tempéraments les plus subversifs de la peinture moderne se sont insurgés. Résultat étrange: leur insurrection a détruit ce qu'ils voulaient libérer, la rupture de cette neutralisation n'a été qu'au prix de ce fait primitif ».

Tra i « temperamenti più sovversivi » a cui pensa Klossowski v'è naturalmente Paul Klee che già negli anni dell'esordio (contemporanei al secondo impressionismo) corrode nel profondo gli schemi del lavoro « d'après nature » e degli studi anatomici. Staccandosi violentemente dall'estetica del « mauvais goût », insegnatagli da Stuck, già nel periodo dell'apprendistato, all'*atelier* di Knirr, Klee esegue il celebre schizzo intitolato « *Une Femme-Homme notoire* ».

Come si rileva dalla lettura del suo « *Diario* » e dalla conoscenza delle vicende biografiche, questo disegno vigoroso porta allo scoperto un sostrato affettivo e una metodologia plastica di cui Klee si sarebbe poi sbarazzato: l'androginia puramente aneddottica di « *Une Femme-Homme notoire* » è la traduzione in immagine di una situazione psichica precedente alla circostanza dell'esecuzione del nudo: « Come l'uomo — annota l'artista nel « *Diario* » — anche la tela ha uno scheletro, dei muscoli, una pelle. Si può parlare di una anatomia particolare della tela. Un quadro che abbia per soggetto 'un uomo nudo' non dobbiamo raffigurarcelo secondo l'anatomia umana, ma secondo quella del quadro. Si comincia con il costruire una ossatura per eseguire la pittura. Dipende poi da noi fino a che punto allontanarcene. Già dall'ossatura è possibile ottenere un effetto pittorico più profondo che non partendo soltanto dalla superficie ». L'anatomia umana del « bel nudo » si trova così riassorbita nell'« anatomia della tela ».

Otto Schlemmer, 1929/30.



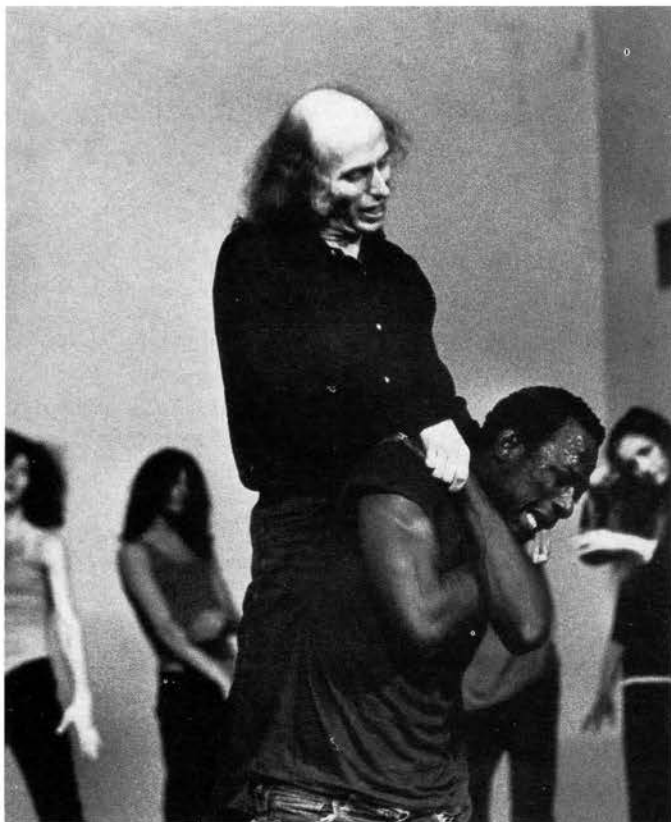
La pelle delle idee

Corpo e cultura nel nostro secolo si sono spesso scambiate le parti, determinando dotte disquisizioni su problemi di precedenza, come per l'uovo e la gallina. Con il colore della pelle — si riconosce ormai unanimemente — sta in stretta relazione il colore delle idee: resta da definire da che parte sta il pennello. Un ribaltamento di posizioni acquisite si è avuto recentemente con l'ingresso della genetica delle popolazioni sulla scena antropologica.

Forte dei nuovi dati, Claude Lévi-Strauss, in una serie di cinque conferenze sul tema « *Razza e cultura* », ha esposto davanti all'assemblea dell'Unesco a Parigi il 28 marzo 1971 idee che hanno suscitato scalpore: « Per tutto il XIX secolo e per la prima metà del XX — ha detto il celebre antropologo — ci si è chiesti se la razza influenzasse la cultura e in che modo. Dopo aver creduto in un primo momento che il problema posto in questi termini fosse insolubile, ci accorgiamo adesso che le cose accadono nel senso inverso: sono le formule di cultura adottate un po' dovunque dagli uomini, il loro modo di vivere così come prevalevano nel passato e prevalgono ancora adesso, che determinano, in larga misura, il ritmo della loro evoluzione biologica e il suo orientamento. E' inutile domandarsi se la cultura sia o no in funzione della razza: scopriamo che la razza (o quello che si intende generalmente con questa parola) è una delle tante funzioni della cultura ».

« In un certo senso — ha detto ancora Lévi-Strauss — le barriere culturali sono della stessa natura delle barriere biologiche: esse le prefigurano in maniera tanto più veridica in quanto tutte le culture imprimono il loro marchio al corpo: con un certo stile di abbigliamento, di pettinatura e di acconciatura, con mutilazioni corporali e comportamenti gestuali, esse mimano differenze paragonabili a quelle che possono esistere tra le razze: preferendo certi tipi fisici ad altri, esse li stabilizzano, ed eventualmente li diffondono ».

Living Theater durante la sua ultima rappresentazione a Milano. Foto Luigi Nasalvi.



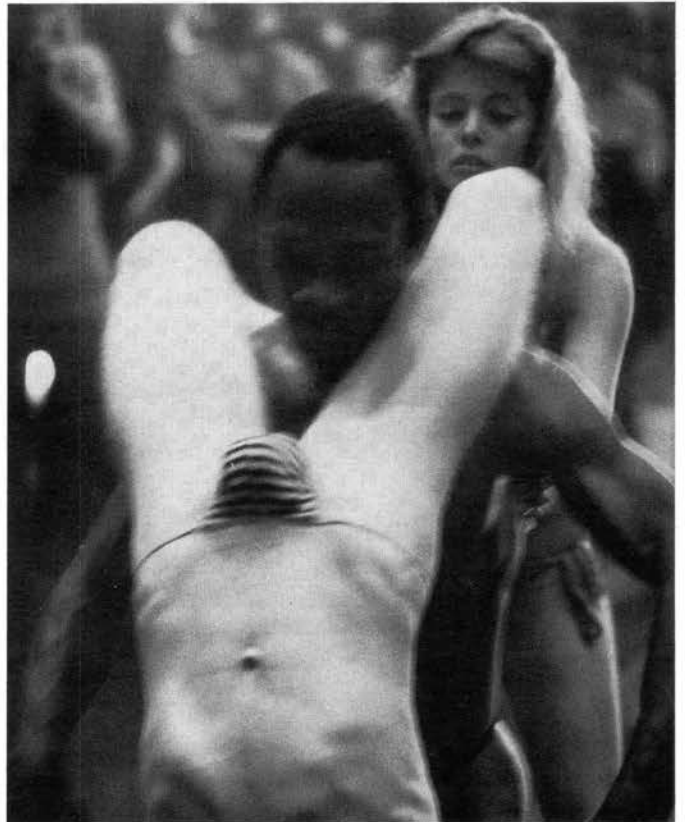
Ideas Skin

In our century, body and culture often exchanged roles, determining erudite disquisitions on problems of priority, like the egg and the chicken. The color of the skin — as it is by now unanimously recognized — is in strict relation to the color of ideas: it remains to be established on which side the paintbrush is to be found. An upsetting of acquired positions took place recently with the advent of genetics of populations on the anthropological scene.

Relying on the new data, Claude Lévi-Strauss, in a series of five lectures on the theme « *Race and Culture* », held before the Unesco assembly in Paris on March 28, 1971, stated ideas which created a sensation: « During all of the nineteenth century and during the first half of the twentieth — said the famous anthropologist — we asked ourselves whether race influenced culture and in what way. After first believing that the problem as stated in these terms, was insoluble, we now realize that things happen in the opposite sense: it is the culture formulas adopted a little everywhere by man, their way of living, just as they prevailed in the past and still do now, which determine to a great extent, the rhythm of their biological evolution and its orientation. It is useless to ask oneself if culture is or is not in function of race: we discover that race (or what is generally meant by this word) is one of the many functions of culture ».

« In a certain sense — said Lévi-Strauss further — the cultural barriers are of the same nature as biological barriers: they prefigure them in an even more truthful way since all cultures imprint their brand on the body; by a certain style of clothing, of hairdo and of make-up, by corporal mutilations and gestural behavior, they mimic differences comparable to those which can exist among races; by giving their preference to certain physical types rather than to others, they stabilize them, and eventually diffuse them ».

Living Theater durante la sua ultima rappresentazione a Milano. Foto Italo Colombo.



Loquacità del gesto

Nel « *Manifesto sull'amore debole e l'amore amaro* », Tristan Tzara afferma che « il pensiero si forma nella bocca ». Per Antonin Artaud è individuabile nell'attore una « muscolatura affettiva » corrispondente alla « localizzazione fisica dei sentimenti ». Secondo Jerzy Grotowski, il corpo « si sveglia e si anima prima del suono e della parola » e la voce ha « zone di localizzazione » situate nelle varie parti del corpo. Per Barrault, « tutti i gesti partono dalla colonna vertebrale » e il primo dovere di chi si serve del corpo a teatro è di « prendere coscienza della colonna vertebrale, vertebra per vertebra ». Secondo Donald M. Kaplan, infine, anche in teatro è possibile costituire un confine attivo tra il dentro e il fuori dell'organismo, tra corpo e mondo: tale compito spetta alla « cavità primaria », cioè a quel complesso di muscoli che comprende lingua, labbra, guance, gola.

Questa ispezione accurata del corpo, condotta con vocazione quasi chirurgica da alcuni tra i maggiori sperimentatori del teatro nel Novecento, trova una rispondenza sorprendente nella speculazione filosofica di Merleau-Ponty. Posto il corpo come « testura » comune di tutta la realtà, naturale e culturale, il filosofo afferma, in « *Fenomenologia della percezione* », che la parola *caldo* induce un'esperienza del calore che circonda la parola stessa di un alone significativo; *rosso* conferisce alla cavità orale una forma sferica e pervade il corpo d'una pienezza attutita; *umido*, oltre a un senso di freddo, provoca un riassetto dello schema fisico, come se la parte interna si muovesse verso la periferia e la realtà corporea cercasse un nuovo centro di gravità; la lettera *o* presenta intuitivamente quella cavità sferica prima sentita nella bocca.

Il repertorio verbale e fonetico insomma fa sì che il corpo si appresti di volta in volta a particolari sensazioni, delineandone la forma, come « quando davanti a me si nomina una parte del mio corpo o quando me la rappresento, trovo nel punto corri-

spondente una quasi-sensazione di contatto che è solo l'emergere di questa parte del mio corpo nello schema corporeo totale ». E' una affermazione che potrebbe essere fatta propria da molti teorici e protagonisti di *happenings*, *environnements* e di tutte quelle forme più o meno recenti di teatro-evento e di teatro gestuale.

Nell'area drammaturgica dove si fa appello alle risorse corporali dell'attore, sembra essere spesso sottaciuta l'esperienza dell'esistenzialismo fenomenologico (dalla nozione dell'« essere-al-mondo » heideggeriano-sartriano alle ricerche di Merleau-Ponty sulla corporeità primaria). Molte e puntuali sono le analogie che si possono scoprire: per esempio, la somiglianza tra il concetto grotowskiano di « autopenetrazione » e quello di « autocoscienza » di Merleau-Ponty. « *L'autopenetrazione*, il mettersi a nudo — spiega Grotowski — richiede la mobilitazione di tutte le forze fisiche e spirituali dell'attore che sarà come in stato di disponibilità passiva. Disponibilità passiva di realizzare una partitura attiva ». Questa ripresa di consapevolezza attraverso il gesto corrisponde quasi esattamente al procedimento con cui, secondo Merleau-Ponty, il pensiero comincia a considerare « l'essere per sé della coscienza ». L'autocoscienza del filosofo e l'autopenetrazione dell'attore conducono entrambe a far luce sul medesimo fenomeno dell'« essere-al-mondo ».

Al di là di coincidenze così circoscritte, certa fenomenologia e certa drammaturgia trovano ricorrenti punti di contatto nella comune nozione di un corpo capace di dare significato sia agli oggetti naturali che a quelli culturali (le parole) e nella concezione di una parola che pretende di essere ricondotta alle sue origini gestuali, alla radice corporea. Teatro e fenomenologia si alleano in una analoga operazione di riduzione organica: il corpo « parla » per proprio conto, prima ancora della parola; il corpo è il vero campo di risonanza del pensiero; dunque l'attore può « pensare » con il corpo, facendo a meno della parola.

Meat Joy di Carole Scheemann al 1° Festival de la Libre Expression, Parigi, 1964. Photographic Service Monique Valentin.



Nudo nel cubo

Nel primo Novecento, il corpo, condotto al rogo delle streghe dai nemici del naturalismo, risorge immediatamente dalle ceneri per un nuovo calvario. In piena era sperimentale c'è chi lo vezzeggia e lo ricompone. Uno di questi è Oskar Schlemmer, forse il più eretico e libero dei professoroni del Bauhaus, la Scuola di Belle Arti e di Arti e Mestieri fondata a Weimer nel '19.

Schlemmer reintroduce il corpo umano in teatro, per la ricchezza di contrasti che esso può istituire: elemento differenziato rispetto alla totalità dell'organismo scenico, forma in movimento separata dalla forma geometrica, *unicum* equivoco e imprevedibile per la sua natura organica e meccanica al tempo stesso. Ligio tuttavia al generale orientamento verso la stilizzazione e la meccanizzazione, Schlemmer infonde l'álito vitale in un organismo umano completamente fuso nello spazio del palcoscenico. Il nuovo Adamo è centro e misura di un cubo spaziale: «L'uomo quale egli è, nel rispetto dello spazio astratto, viene riplasmato per adattarsi alla forma di esso». In questa neogestazione, i due codici — quello inorganico e quello organico — si intersecano e si riconoscono in modo spesso inatteso.

Da una parte, «le leggi dello spazio cubico sono costituite dall'invisibile reticolato lineare dei rapporti planimetrici e stereometrici. Questa matematica corrisponde a quella che regola il corpo umano [...]. E' la geometria della calistenica, dell'euritmica e della ginnastica. Questa è correlata agli *attributi fisici* (insieme con la stereotipia facciale) che trovano espressione nella precisione acrobatica e nella calistenica di

massa dello stadio, sebbene qui manchi la consapevolezza dei rapporti spaziali».

Dall'altra parte, «le leggi dell'organismo umano risiedono nelle funzioni invisibili del suo intimo: il battito del cuore, la circolazione, la respirazione, l'attività del cervello e del sistema nervoso. Se questi devono essere i fattori determinanti, il loro centro sarà allora l'essere umano, i cui movimenti e le cui manifestazioni creano uno spazio immaginario. [...]. Tali movimenti sono *determinati organicamente ed emozionalmente*. Essi costituiscono gli *impulsi fisici* (insieme con la mimica facciale) che trovano espressione nel grande attore e nelle scene di massa della grande tragedia».

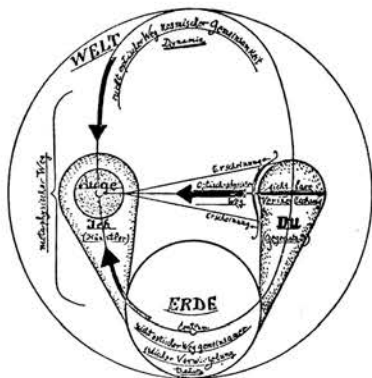
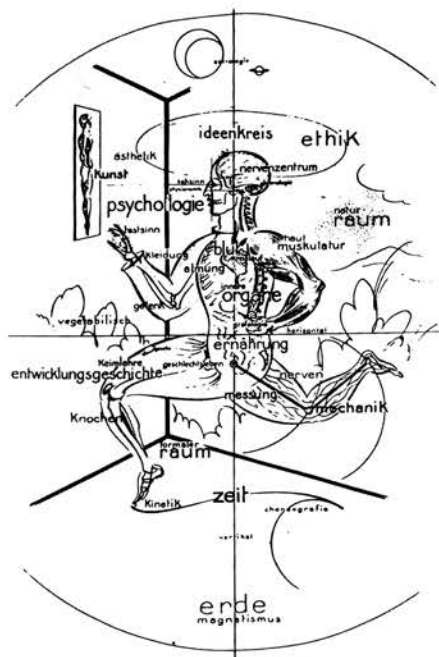
Strettamente vincolato a tutte queste norme è il *Tänzer-mensch*, l'uomo come danzatore: «Egli obbedisce tanto alle leggi del corpo che a quelle dello spazio — dice Schlemmer —; possiede il senso del proprio essere e quello di abbracciare lo spazio. Come generatore di una serie quasi infinita di espressioni, nel libero movimento astratto o nella pantomima simbolica, sul palcoscenico spoglio oppure in un ambiente per lui costruito, sia che parli o che canti, nudo o vestito, il *Tänzer-mensch* è il mezzo di transizione entro il grande mondo del teatro».

In tale mondo esso è protagonista di una duplice metamorfosi: quella della figura umana e della sua astrazione. Attraverso il movimento nello spazio e a seconda del costume (inteso come irradiazione volumetrica delle forme corporee) il *Tänzer-mensch* si trasforma: può diventare «architettura mobile», «organismo tecnico», può «smaterializzarsi» o annullarsi, irreversibilmente, nel suo opposto: la marionetta.

Performance di Joan Jonas, New York. Foto Gianfranco Gorgoni.

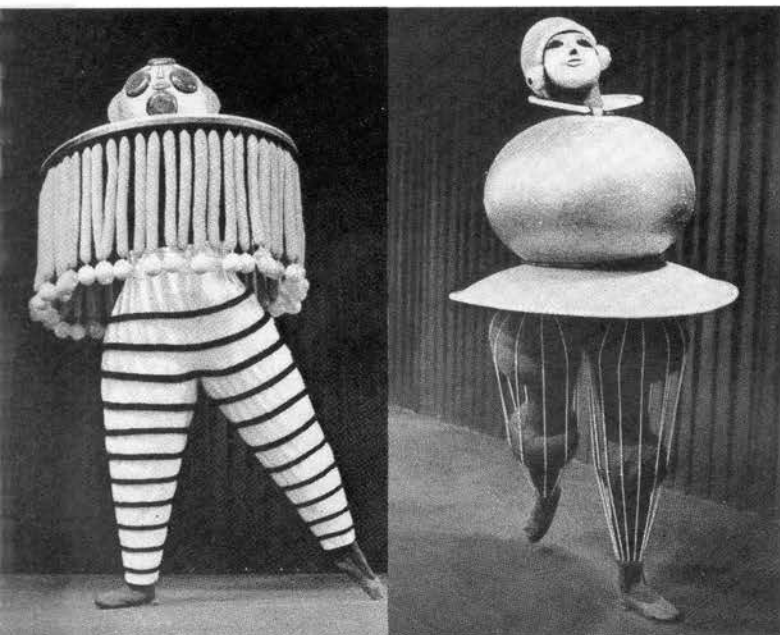


O. Schlemmer, tavola illustrativa per il corso *Uomo*, 1928-29. Da *Controspazio*, Anno II, nn. 4-5.



Living Theater durante la sua ultima rappresentazione a Milano.

O. Schlemmer, costumi per rappresentazioni teatrali. Da *Controspazio*, Anno II, nn. 4-5.



Lavoro e ginnastica

Negli anni '20 fece scalpore in Russia una messinscena della « *Casa di bambola* » di Ibsen, dove gli interpreti si esibivano in una serie di numeri ginnici al quadro svedese. La regia dello spettacolo era di Vsevolod Meyerhold che proprio in quel periodo stava mettendo a punto le sue teorie sulla « biomeccanica ». Primo passo verso la formulazione di un tipo di recitazione acrobatica e razionale era appunto la componente ginnica, sportiva: una nuova idea di teatro che con la razionalizzazione dei movimenti e il comportamento fisico dell'attore non faceva che applicare in arte le tesi di Gastev sull'organizzazione scientifica del lavoro. L'interesse specifico di Meyerhold per la ginnastica e, in particolare, per il *trudovye zesty* (i gesti del lavoro) era nato infatti con le ricerche portate avanti dal Proletkult.

Il regista russo — che dal '21 comincia a dirigere la sezione *Tefizkult* (*teatralizacija fizcultury*, teatralizzazione dell'educazione fisica), collaborando con I. Sokolov che si occupa di ginnastica del lavoro — fonda proprio sull'analogia lavoro-recitazione la conferenza sull'attore del futuro (« *Akter buduscogo* ») tenuta nel '22. Partendo dall'analisi dei gesti di un « esperto operaio », visti come perfetta padronanza del proprio corpo, Meyerhold afferma che lo stesso rigore deve informare il processo interpretativo: « L'arte pone sempre un problema di organizzazione della materia su cui opera. L'arte della recitazione sta nell'organizzare le possibilità espressive del corpo. Nell'attore coincidono l'organizzatore e ciò che deve essere organizzato (l'artista e la sua materia) ».

Così considerato, l'interprete può venire tranquillamente ridotto a una formula: $N = A_1 + A_2$. Un postulato di sapore « biomatematico », dove N è l'attore, A_1 il cervello che formula l'idea e dà indicazioni per la sua realizzazione, A_2 il corpo che esegue e realizza le indicazioni del cervello. Perché tutto questo avvenga con « la massima economia di tempo » (dato che l'arte « risponde a un'indispensabile funzione vitale e non è puro divertimento »), l'attore deve perfezionare alcune doti



fisiche, tra cui l'equilibrio e l'« esatta sensazione del centro di gravità del corpo ».

Di qui la necessità di studiare a fondo la meccanica del proprio corpo o « biomeccanica »: anche perché il lavoro dell'attore deve consistere essenzialmente nella « creazione di forme plastiche nello spazio ». Contro l'imperante recitazione psicologica del teatro borghese, il regista russo propone un attore che, trovando l'esatta soluzione della componente fisica, possa raggiungere una condizione in cui la prontezza di riflessi diventi la sostanza della sua interpretazione. « Attraverso tutta una serie di esercizi fisici — dice Meyerhold — si determinano quei « punti di riflesso » a cui sono legati questo o quel sentimento. Per raggiungere tale sistema di 'punti di riflesso' c'è un unico mezzo: la preparazione fisica ».

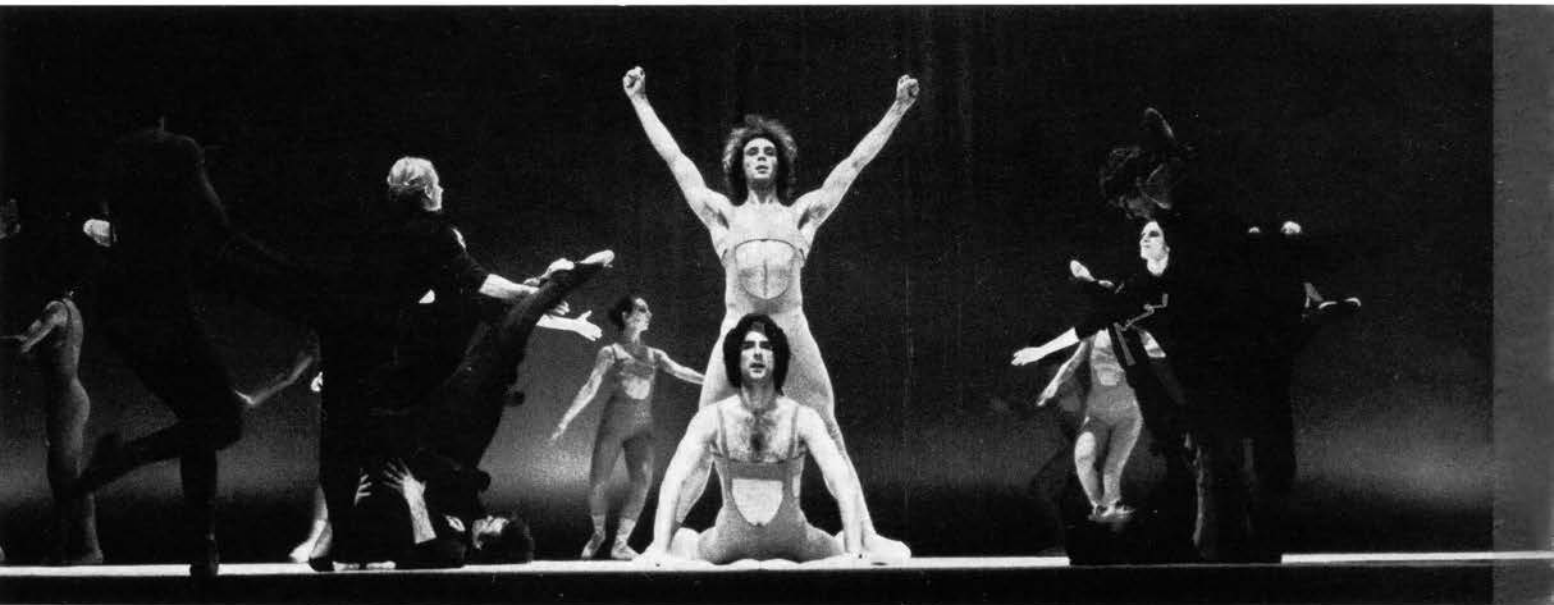
Il compendio sugosissimo di un'azione

L'invadenza della fisicità nella cultura e nella vita del nostro secolo è ancora più appariscente in una attività in cui il corpo è sempre stato un elemento indispensabile: la danza. Mai si sono visti, come nel Novecento, tanti fondali neutri alle spalle dei ballerini, tante calzamaglie o tanto sfrecciare di luci al posto delle scene; il gesto e il movimento non erano mai giunti nel passato a una stilizzazione così tersa e pregnante.

Il corpo umano ha dovuto attendere l'alba del XX secolo per sprigionare tutta la sua energia, in un intersecarsi di linee e curve, liberate in spazi vuoti, messi a sua completa disposizione. Ma prima è occorsa una radicale opera di ripulitura del balletto da tutte le sovrastrutture che l'hanno impacciato nei secoli precedenti e dal ciarpame, accumulato nel tardo Ottocento; composto, alle sue origini, di recitazione e di canto, oltre che di musica, il balletto aveva gradualmente soffocato l'in-

terprete sotto fronzoli e cascami scenografici, inutili pizzi ornamentali di fiabe zuccherose. E' proprio nella reazione alla esteriosità scenica, ai virtuosismi lussuosi e alla mancanza di seri contenuti, che si trovano d'accordo i vari riformatori della danza del Novecento, recuperando le acute osservazioni degli spiriti illuminati del passato.

La protesta dell'Algarotti in epoca illuminista contro « codesto ballo [...] un capriolare fino allo sfinimento [...] una monotonia perpetua di pochissimi passi e di pochissime figure » e la sua proposta che « la danza deve essere una imitazione per la via de' movimenti musicali del corpo che si fa delle qualità e degli affetti dell'animo [...] compendio sugosissimo di un'azione » si ritrovano come un'eco in questo pensiero di Appia, un « illuminista » del nostro secolo: « Il corpo umano, se accetta volontariamente le modificazioni che gli impone la musica, assume, nell'arte, lo stato di un mezzo d'espressione; esso abbandona la sua vita accidentale e facoltativa, per esprimere, sotto gli ordini



L'Uccello di fuoco di Igor Strawinski, coreografia di Maurice Béjart, Jorge Donn e i Solisti del Teatro della Scala, 1973-74. Foto E. Piccagliani - Teatro della Scala.

A very meaningful summary of an action

The intrusiveness of physicality in the culture and life of our century is even more evident in an activity in which the body has always been an indispensable element: dance. Never before, as in the twentieth century have we seen so many neutral backdrops behind the dancers, so many leotards or so many darting lights instead of sets; gesture and movement in the past had never reached such a polished and pregnant stylization.

The human body had to wait for the dawn of the twentieth century to let loose all its energy in an intersecting of lines and curves, freed in empty spaces, put at its complete disposal. But first, it was necessary to make a radical cleanup of ballet from all those superstructures which had hampered it during the preceding centuries, as well as from the rubbish piled up during the late 1800's; originally composed of reciting and singing, besides music, ballet had gradually suffocated the interpreter under scenographic frills and trappings, useless ornamental lace out of sugary fairy tales. It is exactly in the reaction against scenic superficiality, against luxurious virtuosities, the absence of serious content, that the various dance reformers of the twentieth century find agreement, by salvaging the acute observations of the enlightened spirits of the past.

The protest of Algarotti in the illuministic epoch against « this dancing (...) somersaulting to exhaustion (...) a per-

petual monotony of very few 'pas' and very few figures » and his proposal that « dance must be an animation through the musical movements of the body, which is composed of the qualities and affections of the soul (...) a very meaningful summary of an action », can be found again like an echo in this thought by Appia, an « illuminist » of our century: « The human body, if it willingly accepts the modifications imposed on it by music, assumes in art, the state of a means of expression; it abandons its accidental and optional life in order to express under the music's orders, some essential character, some important idea, more clearly and more completely than it would be able to do in normal life ».

So it happens, that in the twentieth century the body becomes a protagonist in dance as well, conquering, paradoxically for the first time, a place that should have always belonged to it. Moreover, the physical intrusiveness in ballet immediately takes on a characteristic imprint. In fact, if we exclude the philosophical and theatrical sector, by nature always ascetic and worn out, cinema, fashion, phenomena of behavior, resort to exaggeration, to muscular hyperbole, inflating with air the body and the brain of their protagonists. The various Atlases, Tarzans, « Machistes », the little beauty queens of the nude look, hand over to history a bened body, a plump and Christmas-like physique.

New dance, on the contrary, aims at developing within the interpreter, his inner dynamics by giving back to the

della musica, qualche carattere essenziale, qualche idea importante, più chiaramente e più completamente di quanto non lo farebbe nella vita normale ».

E' così che il corpo nel Novecento diventa protagonista anche nella danza, conquistando, paradossalmente per la prima volta, un posto che gli sarebbe dovuto appartenere da sempre. Non solo, ma l'invadenza fisica nel balletto assume subito una impronta caratteristica. Escludendo infatti il settore filosofico e teatrale, per natura sempre ascetico e consunto, cinema, moda, fenomeni di costume, ricorrono all'esagerazione, all'iperbole muscolare, gonfiando d'aria corpo e cervello dei loro protagonisti. I vari Atlas, Tarzan, Maciste, i reginetti del nude-look consegnano alla storia un corpo dissotato, un fisico pingue e natalizio.

La nuova danza invece mira a sviluppare nell'interprete la dinamica interna restituendo al corpo le sue forze di sostegno, fisiche e spirituali. Il ballerino diventa una struttura ossea, scattante e luminosa, che riceve gli impulsi da un'idea interiore.

In questo gioco tutto interno e articolato si realizza quel « compendio sugosissimo di un'azione » che auspicava Algarotti e che rappresenta la discriminante essenziale tra la « danza descrittiva » del passato e la « danza libera », nata agli inizi del secolo dalla punta dei piedi di Isadora Duncan. « Bisogna inondare il corpo d'aria e di luce », proclamava la danzatrice americana, indicando lei stessa la terapia adatta: « E' essenziale dirigere lo sviluppo del corpo in maniera metodica, bisogna estrarre da esso tutto ciò che racchiude di forze vitali e farle servire al suo sbocciare integrale; è il dovere del maestro di ginnastica. Dopo di questo viene il balletto. Nel corpo sviluppato armoniosamente e portato al suo punto estremo di energia penetra la danza ».

Maurice Béjart in Belgio e Merce Cunningham in America sono stati, per vie diverse, gli esecutori testamentari della Duncan: soprattutto Béjart, con la sua doppia esigenza di una tecnica sempre più perfetta e di una solida base culturale e spirituale. « Per il ballerino esiste un reale bisogno di cultura, di apertura non solo sul mondo dell'arte ma sul mondo 'tout court' ». Il ballerino cioè come scheletro metafisico. Lo chiarisce lo stesso Béjart con una domanda polemica: « Il danzatore è ancora un danzatore? ».

body its supporting forces, physical as well as spiritual. The dancer becomes an osseous structure, springing and luminous, receiving impulses from an interior idea.

In this completely interior and articulated play that « very meaningful summary of an action » is achieved which Algarotti augured and which represents the essential discriminant between « descriptive dance » of the past and « free dance » initiated at the beginning of this century by Isadora Duncan's toes. « One must flood the body with air and light », proclaimed the American dancer, while indicating the right therapy: « It is essential to direct the development of the body in a methodical way, one must draw from it all the vital forces it encloses and put them at the service of its complete blossoming; this is the gym instructor's duty. Ballet follows this. Dance then, enters the harmoniously developed body brought to its extreme point of energy ».

Maurice Béjart in Belgium and Merce Cunningham in the United States have been, though by different routes, Duncan's testament executors: especially Béjart, through his double exigency of an ever more perfect technique as well as of a solid cultural and spiritual base. « The dancer actually needs culture, an opening not just on the art world, but simply on the world ». That is, the dancer as a metaphysical skeleton. Béjart himself clarifies this with a polemic question: « Is the dancer still a dancer? ».

Translation: Eve Rockert.

Mario Serenellini

Lode dell'adipe

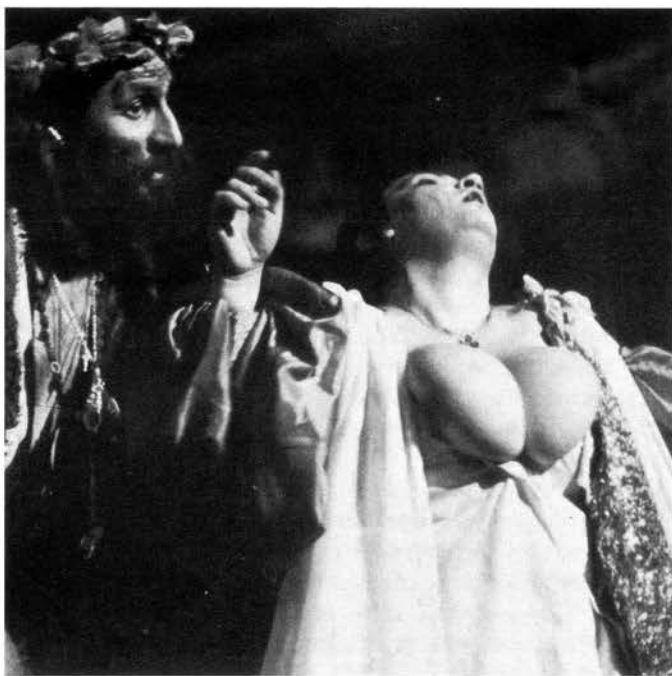
Rigonfie come camere d'aria, hanno invaso la scena del Festival di Chieri quest'anno, con la loro pettoruta presenza, le super-maggiorate del grasso, le vamp dell'adipe incontrollata e pericolante. Non erano in tante. Solo una coppia (ma il numero in questi casi non conta): un tandem vistoso e rubicondo, che è bastato a riempire le serate della rassegna teatrale e a portare una nota nuova nella statica *routine* degli spettacoli. Le loro fisionomie, se non le loro generalità, sono note: una è la protagonista di « *Mmmescafrangescaaa!* » e di « *Salomè* » (nel ruolo di Erodiade) del « Teatro Jarry », l'altra è la donna-spettacolo nell'« *Esercizio* » del gruppo di Chiaverano.

Rotolanti sul palcoscenico come catapultate da uno schermo troppo saturo di « abbuffate », hanno investito gli spettatori con squittii e soffici movenze, rapidi slanci gelatinosi e imperiose esuberanze del petto, delle cosce, delle braccia. Più volte s'è sfiorata la tragedia. Un gesto imprudente, un rigonfiamento più petulante, una intolleranza di lacci troppo ottimisti, ha fatto temere alle prime file di pubblico ineluttabili esplosioni, un irrompere di rabbie fluviali, rigurgiti di vulcani spenti.

E' stato proprio questo il merito maggiore delle voluminose star: di avere creato l'unica nota di *suspense* ancora possibile, dopo che gli strip spesso integrali delle ninfette teatrali hanno ormai tolto alla nudità la sua immaginazione, alla scena i suoi rischi, all'interprete i calcoli più nefandi e provocatori. In quelle costrizioni di corpetti al limite del soffocamento, in quel cauto dilagare di carni in libertà, dove l'incolumità di una intera platea è affidata alla saldezza di un solo, piccolissimo bottoncino, il teatro ha ritrovato il sapore antico dell'inganno e della sorpresa.

Sia allora benvenuto il grasso sfacciato e volontario, l'adipe nemico di Apollo ma abile intrattenitore delle folle.

Mario Serenellini



Mario e Maria Luisa Santella in *Salomè* del Teatro Alfred Jarry (Napoli). Festival di Chieri 1974.