



ARTICOLO

Il liquido rosso: riflessioni sul sangue da Macbeth a Paul Valery

di Maia Giacobbe Borelli

Sangue stillante

nostra sola bevanda, sanguinosa

carne nostro solo cibo

Thomas S. Eliot (1940)

Negli spettacoli contemporanei, a forza di sguardi, coltiviamo l'illusione di trascendere la materia corporea e di sconfiggere la nostra morte

Ferita era la benda e non la piaga...

Carmelo Bene

Questa proposta di riflessione esamina concetti e pratiche connessi con le rappresentazioni di corpi colpiti da morti violente, corpi aperti, insanguinati, feriti e agonizzanti, per cogliere cosa evochi l'esibizione ostentata di tanta carne e sangue nel vasto ambito dello spettacolo contemporaneo. La morte del corpo, ancor di più quando è vera e non più recitata, è tra gli spettacoli mediatici che più attraggono e divertono. A cosa dobbiamo questa predilezione del pubblico che le regole dell'audience hanno reso eccessiva e ridondante?

Esporre la morte e non più dissimulare il cadavere, appagare lo sguardo che aspira all'orrore, saziare gli occhi quando si vogliono «geni del male», sarebbe far entrare l'inferno, la geenna, nel cuore della città. Questo male, di cui questi cadaveri messi al bando, tenuti lontano, sono l'immagine, sarebbe dire che è in noi, nel cuore della città, parte della nostra civiltà, della nostra cultura? Oppure sarebbe, con l'ultimo dei cinismi, sopprimendone la frontiera, negare che il male esista?



Partiamo da questa ipotesi, che tenteremo di verificare: non più della morte, anche il male non esiste secondo l'uomo contemporaneo. Credendo di aver acquisito un diritto perpetuo alla salute, si crede ugualmente di essere divenuto potenzialmente immortale. Il cadavere che si lascia dietro non è dunque più niente. Né cadavere né spoglia. Niente che ancora lo riguardi, verso il quale abbia dei riguardi. Niente dunque. Neanche più la piccola reliquia di carne, l'*Erdenrest* di cui parla Goethe, alla quale l'anima è ancora attaccata, e che gli angeli, i più perfetti, portano con pena (Clair 2004-1: 18).¹

Così i nostri eroi cinematografici, televisivi e narrativi in genere, espongono agli sguardi i loro corpi ridotti in brandelli di carne sanguinante e non c'è più niente di sacro nell'evocarli; ridotti ad idoli dissacrati, i loro corpi sono *Erdenrest*, zolle di terra senza importanza.

La *bodyart* e le performance auto-mutilanti di artisti come Gina Pane, Marina Abramovic o Lea Vergine, le *Aktionen* degli Azionisti viennesi che hanno teorizzato l'arte come crimine contro il proprio corpo, hanno aperto la strada a questo commercio. L'artista per fare notizia si è messo in gioco e ha esposto allo sguardo del pubblico il suo corpo e le sue ferite, e perfino, a volte, la sua morte, tra questi la performer Marina Abramovic che sta preparando con grande cura il suo stesso funerale, autodefinita la sua maggiore opera d'arte. Noi, suoi fan, siamo in trepida attesa dello spettacolo promesso.

C'è un parallelismo tra i comportamenti dei nostri artisti e alcuni antichi miti: pensiamo alla morte di Dioniso. Il destino dell'eroe, per diventare tale, era quello di essere fatto a pezzi dalla folla, composta dagli stessi uomini e donne che, una volta uccisa, renderanno sacra la vittima elevandola alla condizione di divinità.

La nostra civiltà è nata da questi iniziali sacrifici, le mani macchiate di sangue ci ricordano che "c'è uno spruzzo di sangue sull'origine di tutto ciò che è umano" (Ceronetti 1979: 13).

La folla, spettatori ricompattati sotto forma di *audience*, gioca oggi un ruolo importante nell'instaurare nuovamente il meccanismo demoniaco dell'*uccisione dell'eroe*. Dato che la concorrenza tra canali tv, internet, videogiochi e altre varie occasioni di spettacolo è spietata,

¹ Mia traduzione. Qui Jean Clair cita la famosa frase di Goethe (1749-1832) nel *Faust*: «Uns bleibt ein Erdenrest/ Zu tragen peinlich» (trasportare questo resto di terra è penoso). W. Goethe, *Il secondo Faust*, scena finale dell'Ottava Sinfonia di Gustav Mahler, testo disponibile al sito <http://users.libero.it/enrico.gustav/mahler/Testi/Ottava.htm>.



“come un domatore di bestie feroci, il maestro del rito scatena i mostri che lo divoreranno se non trionfa con prodezze continuamente rinnovate” (Girard 1982: 202).

Anche “i Vangeli, è un fatto, gravitano attorno alla passione di Cristo, ovvero allo stesso dramma di tutte le mitologie del mondo” (Girard 1982: 152) quello dell’assassinio collettivo di un essere innocente, che viene sacrificato nel tentativo di esercitare il controllo sulle potenze che decidono della morte stessa.

Nella Santa Messa dei Cristiani mangiamo e beviamo in forma simbolica carne e sangue del nostro Dio per ricordarci che “siamo davvero, sostanziale carne e sangue” (Eliot 1995-II: 121)², e che siamo umilmente solo quello. Per la nostra salvezza partecipiamo al rito del sacrificio del Cristo, mangiando simbolicamente del suo corpo.

Una grande differenza divide i nostri odierni eroi virtuali dal sacrificio di Cristo, spiega René Girard: questo è resuscitato per liberarci dal terrore che impregnava la vita dell’uomo secondo le religioni precedenti - fondate sul meccanismo del capro espiatorio sacrificato dalla folla - ponendosi come ultima vittima per la nostra salvezza. Ed è in grado, lui per primo, di morire per poi risorgere, mentre i nostri odierni eroi, restando ancorati alla terra, non hanno alcuna possibilità di trascendenza.

Anticamente c’era grande rispetto della morte: della morte dei pochi uomini giusti, dei santi - pensata in un’ottica di ricomposizione sacra e armonia universale, di riunificazione con Dio, forma perfetta, e della resurrezione nel momento del giudizio finale con un corpo di nuovo integro, guarito da ogni malattia o deformità - ma anche timore e senso di impotenza di fronte alla morte dei più, che era decomposizione fisica, *disjecta membra* ad opera della bestia infernale, il diavolo, che inghiottito l’uomo, lo espelleva come sua deiezione, per destinarlo all’eterno dolore.

Le produzioni artistiche – sacre rappresentazioni, brani musicali, affreschi e sculture – avevano un ruolo importante di ricomposizione dell’essere e di controllo dell’angoscia sul proprio orribile destino.

Oggi il corpo è il luogo dello spettacolo. L’immagine della sua morte, spalmata di zampillante liquido

² In originale: «The dripping blood our only drink,/ The bloody flesh our only food./ In spite of which we like to think/ That we are sound, substantial flesh and blood».



rosso, non è più guardata con passiva rassegnazione, come quando le immagini sacre di Cristo e dei santi parlavano ai fedeli analfabeti. Dagli schermi televisivi e cinematografici la morte, nostra segreta ossessione, irrompe sulla scena della nostra vita reale, dominandola con la forza della sua virtualità.

A forza di sguardi puntati sulla carne e sul sangue, noi spettatori ci illudiamo di dominare la materia corporea e di sconfiggere la morte.

L'invasione di schermi, spettacoli e musei con reiterate immagini di corpi morenti esposti alla vista in forma aperta e frammentata, ha portato gli spettatori a una condizione di assuefazione. L'immagine della morte, a un tempo trasgressiva e sacra, non è più né sacrilegio né mistero perché è il corpo stesso ad aver perso la sua potenza.

Nell'informe panorama contemporaneo dell'arte che de-sacralizza il corpo, secondo Jean Clair "l'indifferenza che si stabilisce nei confronti del sacro e del sacrilego è il cammino più corto verso la barbarie" (Clair 2004-I: 67).

Lo spettatore si è abituato a sublimare nella fiction artistica e televisiva quello che non gli è più accessibile nell'esperienza vera: il momento della morte dei suoi cari, che ora gli è difficilmente offerto alla vista. Per questo è sempre più attratto dalle immagini della morte degli altri, specialmente quella dei personaggi pubblici.

La morbosa comunicazione mediatica messa in atto in occasione della morte violenta o suicida dei divi contemporanei dimostra come certe immagini siano oggetto di un consumo blasfemo, massiccio e redditizio. Accettiamo questo commercio delle immagini di morte come normale perché per noi il corpo non è più uno spazio sacro ma un luogo dello sguardo, uno spettacolo, e in quanto tale non deve avere più segreti.

Non c'è solo curiosità in questa insistenza dello sguardo. Alla voce *abiezione* del "Dizionario del corpo" della filosofa Michela Marzano troviamo: "guardare può anche essere un modo per padroneggiare, attraverso il disgusto che si prova, quello che ci sfugge" (Marzano 2007: 3). Tendiamo a trasformare l'essenza stessa di quello che ci sfugge, la morte inevitabile del nostro corpo, in qualcosa che conosciamo bene, l'*immagine* di essa, credendo così di sconfiggerla.

Guardando, noi trasformiamo il mondo, toccando ci sembra di forgiarlo, anche se, quando



pensiamo di arrivare a capirne il mistero, “Siamo sempre interrotti, non siamo mai compiuti.

Ci sono soltanto compiutezze parziali” (Valery 1985: 172).

Ogni volta che i nostri occhi si posano su un oggetto, così come ricostituito nella visione e riordinato nelle figure della rappresentazione, ci sembra di dominarne la materia. Ma qualcosa continuamente sfugge e si trasforma, attraverso la nostra interpretazione, per essere sempre a un certo punto eluso³. Proviamo ad approfondire questo elemento.

Corpi morti brulicanti di vita oppure vite che si nutrono dell'altrui morte?

Sanguina, misera patria, sanguina!

Shakespeare (Macbeth 1606)

Ripensiamo alla ‘Danza macabra’⁴, traccia in forma letteraria e pittorica di un *topos* medievale, il dialogo con la propria morte. Questa forma simbolica di danza con la morte si ritrova dipinta e descritta in una forma sempre uguale: un girotondo formato da coppie di morti e vivi, dove, accanto ad ogni morte, - rappresentata nella forma di un cadavere nudo, asessuato e in putrefazione, o di tradizionale figura con la sua bella falce - troviamo un uomo o una donna che vengono accompagnati, danzando allegramente, verso la loro ultima destinazione (Ariès 1977).⁵

Diversamente dal ‘Trionfo della Morte’, anche questo tema caro alle rappresentazioni artistiche medievali (dove l’individuo morente è colto proprio nel momento del suo ultimo esame di coscienza, quando esamina razionalmente come sia stata la sua vita e ha timore del suo destino finale) la ‘Danza macabra’ illustra quello immediatamente successivo, quando la morte si è già

³ Cfr. a questo proposito Jacques Lacan, *Le Seminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, Seuil, Paris 1973.

⁴ Dello spettacolo medievale della *Danza macabra* sono rimasti alcuni testi: si tratta di scambi verbali, di solito in quattro versi, tra la Morte e 24 personaggi, ecclesiastici e laici, ordinati secondo la gerarchia sociale: dal papa, l’imperatore, l’imperatrice, il cardinale, il re, fino al contadino, al giovane e al bambino. Rappresentazione di cui sono rimaste tracce scritte risalenti al XV secolo, tra cui l’affresco del 1424 che si trova nel cimitero degli Innocenti di Parigi, questa danza è legata ai cicli spettacolari sul tema del *Giudizio universale* e dei *Misteri*, e fa parte della grande e nebulosa famiglia degli spettacoli popolari medioevali.

⁵ *L’Homme devant la Mort*, scritto da Philippe Ariès è uno studio fondamentale sulla storia del rapporto dell’uomo con la morte, composto dei seguenti capitoli: ‘Nous mourrons tous’; ‘La mort de soi’; ‘La mort longue et proche’; ‘La mort de toi’. Proprio sull’atteggiamento dell’uomo davanti alla morte degli altri si concentra questa mia riflessione.



compiuta e, personificata, sta conducendo l'uomo verso la decomposizione del corpo.

Ariès racconta del passaggio in epoca medievale da un'attitudine antica, che si traduceva in una sorta di rassegnazione spontanea dell'uomo di fronte alla morte intesa come naturale destinazione e momento di condensazione necessario del proprio percorso esistenziale, a un amore disperato verso la propria vita, che lo distacca dalla precedente attitudine di fiducia e rassegnazione verso il suo destino.

Quando la costruzione di cimiteri vicini alle città avvicinerà i morti ai vivi, in tarda epoca medievale, l'iconografia darà spazio alle nuove inquietudini dell'uomo di fronte alla morte. L'umanità proverà, da allora in poi, a sfuggirla.

L'occhio non veda ciò che fa la mano...

Facciamo un brusco salto in avanti ma anche un ritorno all'indietro rispetto allo spettacolo contemporaneo con cui abbiamo aperto il discorso. Usiamo i versi di Shakespeare che, scrivendo nel 1606 la tragedia di *Macbeth*, ha trattato il tema dell'angoscia di un assassino di fronte alla vista della morte, anche quando da lui stesso provocata e desiderata. Macbeth, commenta Agostino Lombardo, "è un'opera oscura e sanguinosa (il sangue la percorre tutta, nella realtà, nell'immaginazione dei personaggi e nel linguaggio)" (Lombardo 1993: IX)⁶.

Macbeth mette al centro il sangue, per raccontare la tragedia di un uomo che uccide per ambizione ma che non sopporta il rimorso provocato dalla *vista* del suo stesso delitto, quando il sangue, che tutto macchia, in primis le coscienze, rende evidente agli occhi dell'omicida che, a causa della morte, "il vino della vita è spillato"⁷. Le parole di Shakespeare sono molto chiare: il sangue, che ha un colore come il vino e come lui è nutrimento, come una bottiglia di vino viene spillata dal corpo botte e lo svuota, 'spillando via la vita' dal corpo dell'ucciso.

Usciamo dalla finzione, ora siamo nel 1944, in quell'anno uccidere o venire uccisi era molto più facile di oggi: con la seconda guerra mondiale ancora in corso, con molte migliaia di morti *ammazzati legalmente* dal conflitto tra le nazioni, con le camere a gas e i forni crematori nazisti che

⁶ *Macbeth* viene paragonato da Agostino Lombardo, nella sua *Lettura del Macbeth*, Feltrinelli, 1969, alla letteratura sperimentale del Novecento e in particolare a *The Waste Land* di T. S. Eliot, per via di questo lavoro della coscienza e questo rallentare e accelerare del tempo dell'azione nel testo della tragedia.

⁷ Shakespeare, *Macbeth*, Atto II, Scena III.



macinano corpi a pieno regime, Jean Genet racconta la morte da lui conosciuta e praticata in prima persona, non quella legale dei governi, così diffusa in tutte le epoche, ma la morte illegale, inflitta per rapina, seguendo solo le impellenti ragioni della lotta per la sopravvivenza. Così scrive a questo proposito: “Uccidere è facile, dato che il cuore è situato a sinistra, proprio di fronte alla mano armata dell’uccisore, e che il collo s’incastra così bene tra le due mani giunte. Il cadavere del vecchio, di uno dei mille vecchi destinati a morire così, giace sul tappeto blu.” (Genet 1951: 58)⁸.

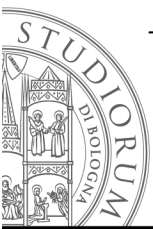
Viene qui descritta da un ‘esperto’ la tecnica fisica per dare la morte: *il collo s’incastra così bene tra le due mani giunte*. Benché il gesto delle mani giunte sia lo stesso di quello cristiano, benché davanti all’assassino stia ugualmente un uomo agonizzante, come l’iconografia di Cristo sulla croce, ben diversa è qui evidentemente l’azione, e anche il suo effetto. Il gesto delle mani giunte in preghiera, di chi ringrazia Dio morente per la propria vita, gesto semplice e molto conosciuto, qui provoca la morte per strangolamento di un altro essere umano.

Ma che succede all’assassino dopo aver causato la morte, dopo averla chiamata e averla vista così da vicino? Seguiamo ciò che scrive Genet:

Là, per conciliargli il sonno, la notte vera, la notte degli astri, scende a poco a poco, un fremito d’orrore gli dà la nausea: è il disgusto fisico dei primi momenti, che l’assassino prova per la sua vittima, e di cui mi hanno parlato in molti. Ossessionante, non è vero? Il morto è robusto. Il morto è dentro di voi; mischiato al vostro sangue, vi scorre nelle vene, vi trasuda dai pori, il vostro cuore vive di lui, come dai cadaveri germogliano i fiori del cimitero...Vi esce dagli occhi, dalle orecchie, dalla bocca. (Genet 1951: 59)

Se nelle danze macabre medievali i personaggi morti si agitano invano danzando, qui assistiamo ai vivi che, dopo aver incontrato la Morte, si fanno invadere il corpo da lei, come per un procedimento di contagio. Con pochi vividi tratti basati sulla sua vita, Genet spiega come il corpo del morto entra

⁸ Il romanzo *Notre-Dame-des-Fleurs* iniziato già nel 1939, è redatto definitivamente da Jean Genet in prigione tra il 10 dicembre 1941 e il 10 marzo 1942 e dal 15 aprile al 15 ottobre 1942, in piena guerra. Un frammento era apparso sulla rivista *L’Arbalète* nell’aprile 1943 mentre la prima pubblicazione integrale è del settembre 1944. Poi ripubblicato da Marc Barbézat nel 1948 e infine dal 1951 acquisito e pubblicato da Gallimard, in edizione riveduta dall’autore, con alcuni tagli, insieme al resto dell’opera di Genet. Notare che questi editori sono gli stessi che pubblicano le ultime opere di Artaud, più o meno in quelli stessi anni (Artaud attivo a Parigi fino al 1939, vi ritorna dal 1946 al 1948).



in quello del vivo, perché l'assassino, dopo aver visto la morte, si trova macchiato per sempre dall'esperienza di quella visione. Ha svelato un tabù, ha visto quello che colpirà a suo tempo anche lui, il momento del trapasso. Spiega questa reciprocità con meravigliosi versi Thomas S. Eliot: "Colui che era vivo adesso è morto/ noi che eravamo vivi stiamo morendo/ adesso, con un po' di pazienza" (Eliot 1995-II: 57)⁹.

L'assassino sa di dover assistere a uno spettacolo che, a suo tempo, si ripeterà sul suo stesso corpo, *con un po' di pazienza*. L'assassino *ha visto* e per questo è preso dalla morte stessa, che cresce e germoglia dentro di lui, uscendo dai suoi orifizi come una pianta che cresce, occupando così tutto il suo spazio interiore, i suoi pensieri.

Per evitare questo orrore, quando Macbeth si prepara al delitto, spera, in un disperato *a parte*, di poter compiere il delitto senza *vedere* la morte della sua vittima: "Stelle, spegnetevi! Non rivelate il nero fondo dei miei desideri. L'occhio non veda ciò che fa la mano. Ma infine avvenga l'atto che, avvenuto, l'occhio inorridirà di vedere."¹⁰

E ancora, quando è preso dal dubbio: "Se il crimine potesse trattenere/ nella sua rete le sue conseguenze/ e il colpo inferto fosse il suo principio/ e la fine del tutto; qui stesso allora, sul banco di sabbia/ che è il tempo, io salterei per lanciarmi/ sulla vita a venire. Ma già qui ci coglie la sentenza: i messaggi/ di sangue che inventiamo si ritorcono/ sull'inventore."¹¹

La visione della morte ferma il tempo, ed esige un uguale risarcimento a tempo debito, senza possibilità alcuna di redenzione, il sangue si ritorcerà contro chi lo ha versato, e, alla ripresa del suo movimento, il tempo correrà veloce verso il momento della morte di chi ha ucciso.

Fermo in uno spazio-tempo che non permette né passato né futuro, solo davanti al grande mistero, vedendo la morte, l'assassino sa che dovrà compiere la sua 'Danza macabra' insieme alla sua vittima, non può più rinunciare all'azione e tornare indietro. Lui, che ha dato la morte, ha fissato un appuntamento fatale con la sua vittima che, in forma di morte, lo accompagnerà danzando al suo momento finale.

Così, Macbeth continuerà a uccidere, avvolto in ondate di disperazione sempre più imponenti:

⁹ In originale: «He who was living is now dead/ We who were living are now dying/ With a little patience»).

¹⁰ Shakespeare, *Macbeth*, Atto I, Scena IV.

¹¹ Shakespeare, *Macbeth*, Atto I, Scena VII. Versione di Carmelo Bene. Carmelo Bene nel libretto edito per lo spettacolo omonimo del 1983 rende le parole di Shakespeare ancora più incisive.



“Altro sangue. Il sangue chiama sangue./ [...] Io mi sono inoltrato così avanti/ in questo fiume di sangue che se adesso/ rinunciassi a guardarlo mi sarebbe/ altrettanto penoso indietreggiare/ che procedere.”¹²

Invitato da Ferruccio Marotti a tenere un laboratorio al Centro Teatro Ateneo, Carmelo Bene ha illustrato agli studenti la prima scena del *Macbeth Horror Suite*¹³. Mostrando il suo famoso gesto di svolgere la benda dal polso, spiega che, solamente dopo aver capito che “ferita era la benda e non la piaga”, “si può cominciare a recitare Macbeth”.¹⁴ Perché solo dopo aver ricostruito dentro il proprio corpo d’attore, oltre che con la macchina scenica, quella ferita che non si rimargina, si può cominciare a capire Macbeth, l’eroe tragico.

La prima battuta del Macbeth riscritto da Bene in quella sua ultima versione, mette subito al centro l’argomento della tragedia, l’ambivalenza del sangue versato. Duncan vede Macbeth, il suo futuro assassino, e domanda: “Chi è quest’uomo insanguinato?”.

Ci si può interrogare sull’ambiguità di questa battuta, su di chi sia il sangue che imbratta i corpi della tragedia, se delle vittime o dei carnefici, gli uni già morti, gli altri che comunque presto li raggiungeranno. Perché, infine, “noi moriamo con chi muore”, scrive Eliot nei *Four quartets*:

E qualunque azione
è un passo verso il patibolo, verso
il fuoco, verso la gola del mare
o verso una pietra illeggibile: è di lì
che noi partiamo. Noi
moriamo con chi muore:
guarda, essi ritornano e ci portano con loro. (Eliot 1995-I: 161)¹⁵

¹² Shakespeare, *Macbeth*, Atto III, Scena IV. Versione di Carmelo Bene.

¹³ 1996, *Macbeth - horror suite*, da Shakespeare (II edizione). Nel centenario della nascita di Antonin Artaud. Con Silvia Pasello. Musiche di Giuseppe Verdi. Arrangiamenti musicali: Carmelo Bene. Scene: T. Fario. Costumi: Luisa Viglietti. Luci: D. Ronchieri. Roma, Festival d'Autunno, Teatro Argentina. Disponibile su Youtube nella registrazione di RaiSat Premium a <https://www.youtube.com/watch?v=i7fj9AMVQD4>.

¹⁴ Un frammento del video del laboratorio con questa citazione si trova su Youtube con il titolo «Carmelo Bene e la iattanza dell’io» al link: <https://www.youtube.com/watch?v=ZU6iwrlevLA>.

¹⁵ In originale: «And any action/ Is a step to the block, to the fire, down the sea’s throat/ Or to an illegible stone. and that is where we start./ We die with the dying:/ See, they depart, and we go with them./ We are born with the dead:/ See, they return, and bring us with them.».



Torniamo a oggi: quando assistiamo - all'interno di uno spettacolo contemporaneo - alla rappresentazione di un omicidio, attraverso la visione della fine di un corpo umano la nostra esperienza 'finzionale' viene a coincidere di fatto con quella di un vero assassino, in una sorta di *memento mori*. Allora noi tutti che guardiamo veniamo a essere pervasi dalle stesse emozioni intense di chi uccide, provocate dal vedere il corpo della vittima che muore, trasformandosi da persona, essere vivente, in carne informe e senza vita. Quel corpo, aprendosi, si scioglie e diventa liquido, il suo contenuto *immondo* - la carne rossa e il sangue, prima toccati e poi introiettati, mangiati e bevuti dallo sguardo - entrano in noi per frammenti, proprio come descritto così efficacemente da Shakespeare, da Genet e da Eliot con versi nei quali descrive l'esperienza del vedere il dolore degli altri.

Eccone ancora altri, meravigliosi: "Apprezziamo questo/ meglio nell'agonia degli altri/ sperimentata da vicino e che ci concerne/ più che nella nostra. Perché il nostro passato/ è coperto dal corso delle azioni/ ma il tormento di altri resta un'esperienza/ non qualificata, non logora da attriti successivi" (Eliot 1995-I: 135)¹⁶.

La visione del morto, che entra in noi attraverso gli occhi, è portatrice di un momento finalmente sacro, che ci riporta alla nostra condizione di mortali, soli di fronte al mistero della vita. Così come in occasione del Venerdì santo, quando Gesù durante la sua Ultima Cena, secondo le Sacre Scritture, propone per la prima (e ultima) volta ai suoi discepoli: "Bevete e mangiatene tutti, questo è il mio sangue" e conclude: "Fate questo in ricordo di me". Noi, se cattolici, siamo invitati a bere il suo sangue e mangiare la sua carne, per essere, attraverso la condivisione della sua morte, in comunione con lui.

Potente è la qualità di questo sangue offerto alla vista durante il rito sacro o lo spettacolo: il rosso del vino rimanda a un corpo, il quale rivela di essere anch'esso essenzialmente di sangue, liquido rosso racchiuso in abbondanza nel mio stesso corpo e che bevendo - io con i miei occhi di spettatore e il sacerdote o l'attore bevendolo anche per me - riporto al suo luogo naturale, l'interno del mio corpo, dove lo rinchiudo.

¹⁶ In originale: «We appreciate this better/ In the agony of others, nearly experienced,/ Involving ourselves, than in our own./ For our own past is covered by the currents of action./ But the torment of others remains an experience/ Unqualified, unworn by subsequent attrition.»



Evitando la dispersione del sangue, con una cerimonia simbolica che sostituisce con la ritualità il gesto antico di uccisione reale del capro espiatorio, si cerca forse di esorcizzare nel rito la nostra natura assassina e di sottrarsi alla catena della violenza dell' uomo contro gli altri viventi.

Certo è che il viaggio che dalla visione del sangue giunge al destino del corpo è circolare perché subito dopo l'ingestione ci riporta dal corpo di nuovo al sangue, che è sia uno dei costituenti principali del corpo che il liquido che ne trasporta il nutrimento. Noi, animali carnivori, nutriamo il nostro sangue con il sangue di altri viventi, uccisi per noi. Vita e morte in uno stesso atto.

La morte di un altro essere è essenziale al mantenimento della nostra vita, questo è un fatto centrale per il funzionamento del corpo.

Paul Valéry, acuto analizzatore del pensiero della prima parte del Ventesimo secolo¹⁷, in «Il sangue e noi», un paragrafo del suo saggio dedicato a riflettere sul corpo umano, scritto nel 1943¹⁸ - non a caso negli stessi anni di Jean Genet e di Thomas S. Eliot - così descrive la *cosa* che è al centro delle nostre riflessioni, il corpo:

2) Osservo il vivente: ciò che vedo e che trattiene immediatamente la mia attenzione, è questa massa compatta che si muove, si piega, corre, balza, vola o nuota; che urla, parla, canta, moltiplica i propri atti e le proprie apparenze, le proprie distruzioni e le proprie creazioni, che moltiplica se stessa in un ambiente che l'ha assimilata e da cui non è possibile distrarla.

Questa «cosa», con la sua attività discontinua, con la sua spontaneità nata bruscamente da uno stato di immobilità verso il quale continuamente ritorna, è curiosamente organizzata: possiamo notare come le attrezzature visibili della propulsione – gambe, zampe, ali – costituiscano una

¹⁷ I *Cahiers* di Paul Valéry, sono stati inizialmente pubblicati in facsimile a cura del C.N.R.S. di Parigi dal 1957 al 1961 in 29 volumi, poi pubblicati in selezione antologica a cura di Judith Robinson- Valéry nella Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1973-1974, infine in *Oeuvres*, a cura di J. Hytier, con introduzione di A. Rouart-Valéry, nuova edizione riveduta e ampliata uscita nel 1975-77. Sono 261 quaderni di diverso formato, per un totale di circa 26.000 pagine. Dalla prefazione all'edizione italiana a cura di Judith Robinson-Valéry: «I *Quaderni* di Valéry sono un documento probabilmente unico nella storia della letteratura francese. Scritti religiosamente ogni giorno, o quasi, dal 1894 al 1945, fra le quattro e le sette-otto del mattino, nella solitudine dell'alba, essi costituiscono la somma di tutta una vita di meditazioni, e ci consentono di seguire nei più minuziosi particolari il cammino quotidiano di una grande mente in lotta coi propri problemi intellettuali.»

¹⁸ *Le sang et nous* è il paragrafo iniziale delle *Riflessioni semplici sul corpo*. Paul Valéry pubblicò questo saggio nella rivista "Formes et Couleurs", n°3, Losanna, 1943, con un disegno di Andrea Del Sarto e uno «Studio per un cavaliere» di Leonardo da Vinci come illustrazioni. Il testo fu poi ripreso nella collezione *Variété V* del 1944.



parte piuttosto considerevole della massa totale dell'essere; in un secondo tempo, scopriremo che il resto del volume è occupato dagli organi addetti al lavoro interno i cui effetti sono percepibili esternamente. Ci rendiamo conto che la durata intera di tale essere è costituita dagli effetti di questo lavoro, e che tutta la sua produzione – visibile o meno – è adibita ad alimentare quell'insaziabile consumatore di materia che è quell'essere medesimo. (Valery 1971: 333).¹⁹

Per Valéry il vivente è un "insaziabile consumatore di materia, il suo corpo, interamente occupato nella ricostituzione del proprio sangue" composto essenzialmente da organi di movimento e organi interni di consumo, descritti come "quell'insieme di frantoi, macinato, collettori, filtri, tubi, radiatori, apparecchi per combustione ecc." (Valery 1971: 334) che alimentando il sangue ci mantengono in vita. E continua:

Ma il sangue medesimo non ha altro uso che quello di deversare all'attrezzatura che lo genera ciò che a quest'ultima è necessario per poter funzionare. *Il corpo crea il sangue, il quale crea il corpo, il quale crea il sangue...* D'altra parte tutti gli atti del corpo sono ciclici in rapporto al corpo, dato che tutti quanti si scompongono in andate e ritorni, contrazioni e decontrazioni, come, parallelamente, sono ciclici i percorsi del sangue, il quale fa continuamente il giro del proprio universo di sangue, in cui consiste la vita (Valery 1971: 334).

Allora, se "lo scopo di tutto il funzionamento è il sangue e lo scopo del sangue è soltanto il mantenimento del funzionamento" (Valery 1985: 399) il pezzo di carne umana sporco di sangue (che possiamo raramente vedere nella realtà ma che vediamo così frequentemente sugli schermi) è un lembo tra due mondi, morte e vita, che si confondono in un momento di epifania, un incontro tra il mio essere vivo e la morte che già mi sta divorando, che già è dentro di me...

Nella visione della morte degli altri celebriamo la nostra stessa inevitabile morte, in un tentativo, sempre sconfitto, di sfuggirle. Forse per questo allora cultura popolare e mass media fanno oggi un così largo uso della morte di persone famose, personaggi politici, icone della musica, *star* del cinema?

¹⁹ In originale «*Réflexions simples sur le corps*», *Variété*, Vol. V, Gallimard, Paris 1944, p. 923-930.



Pensiamo al successo musicale post-mortem di Michael Jackson (24 giugno 2009) o di Kurt Cobain (8 aprile 1994), entrambi divorati dai *tycoons* della *popmusic*, cadaveri ridotti a macchine per fare soldi, all'attore Heath Ledger di cui nel film *Parnassus* vediamo continuamente sovrapposto il personaggio alla persona reale. Lo stesso era successo a Massimo Troisi, vincitore postumo di Oscar, morto il 4 giugno 1994 durante la lavorazione di *Il postino*, e a Bruce Lee, che scompare misteriosamente il 20 luglio 1973. Anche Lee fu eletto postumo "Star of the Century" dai cineasti di Hong Kong, che fecero soldi a palate con il film *L'ultimo combattimento di Chen* (1978) uscito cinque anni dopo la sua morte con controfigure utilizzate per terminare le scene non girate da Lee. Incredibile è il numero di film, programmi televisivi e romanzi pubblicati con enorme successo negli anni per speculare su queste morti. Così come suscitò grande interesse mediatico la morte del figlio, Brandon Lee, sul set de *Il corvo* (1993), icona dei giovani americani.

L'occhio cambia *attraverso* lo spettacolo, ma allora in quale modo lo spettacolo della morte ha cambiato il nostro sguardo sul corpo?

"Ci si dimentica sempre che l'occhio cambia (sic) *attraverso* lo spettacolo" (Valery 1985: 132)²⁰.

Dallo spettacolo di un attore in azione sulla scena per raccontarci la sua storia personale siamo passati al vedere il suo corpo da morto, *riscritto* e buttato in pasto ai *fan* per esigenze mediatiche, in un percorso narrativo che porta a veder riflessi su questi corpi, come su altrettanti specchi, la nostra mutata esperienza corporea individuale. È il nostro occhio che ne ha cambiata la lettura, volgendola da sacrale a quotidiana.

Il reiterato spettacolo della morte ha cambiato la nostra idea di corpo e il nostro sguardo su di esso. Secondo Valery il legame tra quello che pensiamo e il corpo che abbiamo realmente, subordina il primo al secondo aspetto perché, come spiega, "la coscienza è sostenuta dal corpo, e vacilla e si regge sulla pressione tremolante del sangue come il guscio d'uovo su uno zampillo d'acqua" (Valery 1985: 388). La metafora della coscienza in bilico precario grazie alla forza del corpo, come un uovo sostenuto da una fontana di sangue che volteggia solo grazie ad esso, è molto chiara: secondo lui è il corpo a forgiare la nostra coscienza.

Nella cultura attuale, invece, si cerca di conformare il corpo all'immagine che di esso abbiamo, si

²⁰ Il pensiero è del 1903, prima pubblicazione nella rivista *Jupiter*, III, 83.



cerca di fermare il tempo che scorre modificando incessantemente il corpo, sconfiggerne il decadimento organico, ma quando il sangue fuoriesce dal corpo dimostra, al contrario, che non possiamo farlo, che non siamo niente se non, come dice Goethe nel Faust, un misero *Erdenrest*.

Gli stati del corpo in immagine sono diventati i luoghi principali della nostra attenzione, del nostro desiderio, della nostra preoccupazione, come specchi della nostra condizione. Il pensiero dominante di ogni individuo è oggi curare il corpo, migliorarlo, perfezionarlo, sconfiggerne la morte, e ce ne riempiamo oscenamente gli occhi. Attraverso l'immagine fin troppo esibita della macchia rossa che si allarga ed espande, usando il sangue proprio come fosse inchiostro, i corpi iconici scrivono lo spettacolo della propria morte rappresentata, che ci attira perché è forse la stessa che stiamo vivendo tutti noi da vivi, in questo nostro continuo negare la dinamicità del vivente, così ben rappresentata da quel sangue in movimento con il suo flusso ininterrotto, involontario e inarrestabile, che corre all'interno di noi come dentro ad un circuito che si autoalimenta aldilà della nostra volontà. Infatti la vista del sangue ribadisce incessantemente tutta la nostra fragilità di corpi, ancora e sempre impotenti di fronte alla inevitabile morte.

Nelle immagini di corpi aperti, mutilati e feriti, che ci vengono mostrate in quantità sempre maggiore sugli schermi, vediamo che la ferita scava nel corpo una fessura anche simbolica da cui il rosso del sangue sgorga come un ruscello. Questo varco fa emergere la carne in tutta la sua pesantezza organica, in tutto il suo dinamismo naturale, fino a richiudersi con un segno di ciò che è stato, una cicatrice.

Cosa è poi una cicatrice? Un attacco al corpo che è stato rimarginato e sconfitto, il segno che ho vissuto una cosa spiacevole e molto grave, ma che quella si è chiusa e che io ho vinto, una dimostrazione della solidità del mio corpo, della mia pelle, della mia difesa. Dimostra la mia corazza, il mio coraggio, la durezza della pelle che non ha fatto entrare qualcosa di pericoloso, la possibilità che ho avuto di richiudere la porta di fronte all'abisso che, con la vista della ferita, si era aperto sul mistero della vita, del sangue che sgorga dall'interno del mio corpo.

In un'intervista fatta a una ragazza che si praticava tagli alle braccia nei momenti di dolore, questa mi ha raccontato che la sua azione autodistruttiva era, tra le altre cose, «una specie di... prova di forza. La gente quando li vede [i tagli] dovrebbe avere paura, dimostra il fatto che [le persone che ce li hanno] sono insensibili, che hanno lottato. Una voglia che ho sempre avuto è quella di essere



insensibile, di non aver paura di niente. Che la gente pensi che io non ho paura di niente.» (Giacobbe Borelli 2008).

Sembra di sentire ancora Duncan parlare a Macbeth: “Le tue ferite ti onorano come le tue parole”. Siamo ancora perennemente in guerra?

Che cosa è dunque il corpo? Il contenitore di un peso eccessivo di dolore che preme da dentro per uscire attraverso le ferite? “Il corpo è uno spazio e un tempo – nei quali si svolge un dramma di energie” - scrive Valery nel 1924 – “L’esterno (del corpo) è l’insieme degli inizi e delle fini” (Valéry 1985: 387).

Da corpo espressivo a *corpus scritto*, il corpo segue fuori scena un tracciato narrativo che dalle parole di Valery si rispecchia tale e quale nello spettacolo contemporaneo. Lo spettacolo si svolge nel corpo stesso, come ha efficacemente anticipato Antonin Artaud, *l’Homme-théâtre*, pensando alla nostra percezione di spettatori. Se il corpo è il luogo del teatro, come penetrare al suo interno? “Per quali parole potrei entrare a filo in questa carne *torva* (dico TORVA che vuol dire losca, ma in greco c’è *tavaturi* e *tavaturi* vuol dire rumore, ecc.). / Carne da dissanguare con il martello,/ che si estirpa a colpi di coltello” (Artaud 2004: 20)²¹.

Quando il corpo è aperto da uno *slash*²², da una ferita, mostra un’altra realtà, volgare e disgustosa come la cruda carne che rivela, la cui vista provoca uno choc che squarcia il modello di corpo “tutto esteriorità” che i mass media ci hanno invitato ad adottare come unico. La ferita riapre l’antica dialettica tra puro e impuro, ribadisce che ci portiamo addosso un corpo che, nonostante le apparenze addomesticate, è e rimane selvaggio, “contaminato” e corrotto.

Lo spettatore, colto nell’azione di guardare il sangue che sgorga dalla carne dell’attore - vero o finto che sia - resta intrappolato nel meccanismo di reversibilità tra realtà e finzione. Lo spettacolo dell’interno di un corpo provoca in lui una vertigine nel constatare che anche lui è fatto, come Dio, *di questa carie,/ questo stronzo rosso,/ questa avaria* come sintetizza crudelmente Artaud:

²¹ Mia traduzione. In originale: “Par quels mots je pourrai entrer dans le fil de cette viande *torve* (je dis TORVE ça veut dire louche mais en grec il y a *tavaturi* et *tavaturi* veut dire bruit, etc.). /Viande à saigner sous le marteau,/ qu’on extirpe à coups de couteau”.

²² *Slash*, è parola inglese che sta a significare taglio netto, ma oggi è anche la linea / che separa gli indirizzi internet.



Che cosa è un battito del cuore?

Una vita che si ferma brutalmente di fluire,/ d'abbondare qua,/ e che riparte.

Spinta da cosa?/ Non si sa.

Una necessità già nera,/ un'avaria minacciante del cervello/ che risolveva lo stronzo di carne rossa/ e lo spinge a dare/ quello che ha / da dire/

quello che vuole e / quello che ha.-

dio è dunque questa carie,/ questo stronzo rosso,/ questa avaria.-

poiché dio è una malattia.

Non è il creatore,/ è lo spazio vuoto/ tra il creato e l'increato.

Voragine che non sarà mai riempita/ né rimpiazzata,/ ma che si avvita/ in ogni pensiero disgustato dell'uomo,/ in ogni imperativa angoscia,/ mal disposta e mal piazzata,/ per imporgli un'angoscia in più:/ quella dell'Essere insoddisfatto,

che non sa di cosa è fatto (Artaud 1948: 18)²³

Parigi, 1943-2007: alcune riflessioni più o meno semplici sull'idea di corpo scritte da Paul Valéry, fatte con l'aiuto di Georges Didi-Huberman

Dovendo scegliere tra i tanti e meravigliosi aforismi scritti sul corpo da letterati e studiosi - troppe sono le definizioni e gli studi a riguardo – troviamo particolarmente affascinanti ed evocative le ipotesi di Paul Valéry: per lui esistono almeno quattro tipi di corpi ai quali ci possiamo riferire per riflettere sulla questione. Nelle *Riflessioni semplici sul corpo*, paragrafo «Problema dei Tre corpi», così spiega la sua teoria, già abbozzata nei pensieri riportati quotidianamente nei suoi preziosi *Quaderni*. Dapprima elenca le varie idee di corpo e le descrive in modo che si possano ben distinguere. La prima è l'idea che abbiamo di noi stessi: “Ognuno di noi chiama tale oggetto *Il-Mio-Corpo*; però *in noi stessi*, vale a dire *in lui*, non ha nessun nome. Ne parliamo ad altri come di una cosa che ci appartiene un po' meno di quanto noi apparteniamo a lui”, è per noi l'oggetto più importante del mondo. Invece, la seconda idea di corpo è quella forma che le arti figurative ritraggono ed esaltano, è quello che amiamo come Narciso e che vediamo invecchiare, anche se “la conoscenza del nostro *Secondo Corpo* non va oltre la percezione d'una superficie”, perché è quello

²³ Antonin Artaud, Cahier 398, BNF, quaderno manoscritto, pagina 18-19, febbraio 1948, Paris. Il testo è stato pubblicato a cura di Evelyne Grossman in *Artaud Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris 2005, pp.1699-1704 e, a cura di Paule Thévenin, sulla rivista «Tel Quel», numero 35, autunno 1968. Il quaderno è pieno di buchi fatti con colpi di coltello.



“che è visto dagli altri, ed è anche quello che noi vediamo, più o meno, in uno specchio o in un ritratto”.

Concentriamoci ora sulla sua descrizione della terza idea di corpo:

Esiste dunque un Terzo Corpo. Il quale, comunque, gode di unità soltanto nel mio pensiero, giacché lo conosco solo dopo averlo diviso e frammentato. Conoscerlo, significa, insomma, averlo fatto a pezzi, ridotto in frantumi. Ne sono fuorusciti certi liquami rosso vivo, o azzurrastri, o incolori, a volte densissimi. Ne abbiamo estratto certe masse di varia grandezza, le cui forme presupponevano collocazioni piuttosto precise: tubi, spugne, vasi, filamenti, sbarre smodate... Tutto questo, una volta ridotto, rispettivamente, in pezzetti o in goccioline, e sottoposto al microscopio, prende l'aspetto di un insieme di corpuscoli che non assomigliano a nulla. (Valéry 1975: 916)²⁴

Il Terzo Corpo descritto da Valéry è allora quello su cui stiamo indagando: un mero aggregato di accessori, corpo che si decompone e svuota, che vediamo sanguinare sotto le luci televisive per esigenze di scena, o nella realtà. Attira i nostri sguardi di spettatori perché interrompe questo percorso circolare sempre uguale e rassicurante del sangue nel corpo, in favore di una dispersione del ciclo vitale e costringe chi guarda a interrogarsi sulle conseguenze della diversione incontrata, ovvero del cambio di percorso del nostro liquido rosso.

Il paesaggio cambia perché il fiume di sangue, che nel suo giro conserva la vita, tracima fuori, come per esondazione, attraverso la ferita. Questa idea di corpo emerge da dentro perché “gode di unità soltanto nel mio pensiero, giacché lo conosco solo dopo averlo diviso e frammentato”.

In questa sua idea di corpo anatomico, conosciuto solo se fatto a pezzi, per Paul Valéry non siamo che “un insieme di corpuscoli che non assomigliano a nulla”.

La vista del liquido rosso rende attivo lo spettatore: sente anche nel suo corpo, come una ferita improvvisa, il doppio giro di significato, profondamente reale e insieme molto fittizio, che provoca in lui l'immagine della morte di un corpo di cui è testimone, e non importa più che l'atto di morire sia vero o solo recitato. Ecco che si ritrova spinto a 'de-figurare' la rappresentazione, il visibile, per saperne leggere finalmente la profondità. Si tratta di promuovere un'interpretazione dell'immagine che non la disprezzi più in quanto pura superficie, ma che sappia invece riportarla a una profondità.

²⁴ Traduzione di Stefano Agosti.



Un invito a «immergersi nelle interiora dell'immagine per esaurirne il senso che vi si agita» parafrasando le indicazioni di Didi-Huberman a proposito della raffigurazione di corpi aperti nella storia dell'arte.

Nella dialettica che si stabilisce tra sguardo e immagine guardata, il corpo dello spettatore subisce il trauma di una violazione, uno strappo, e si trova a riconoscere nell'immagine la propria stessa carne aperta e sanguinante, crudelmente esposta al suo stesso sguardo mentre i corpi eleganti che si agitano sugli schermi sembrano galleggiare su una superficie, quella dello schermo appunto, su cui la loro immagine immanente e senza peso svola come se essi fossero fatti di puro spirito. Grazie alla bidimensionalità degli schermi ogni profondità corporea viene negata, in un effetto di pura e perfetta apparenza, una specie di non- vita che promette una non-morte.

Così lo spettacolo della morte violenta, quando i limiti epidermici del rispettabile corpo dell'attore si lacerano e il sangue, seppur per qualche finzione ben nascosta, tracima esibendo interni di carne, diventa uno spazio potente che ci è dato per vedere aldilà, un'occasione unica per toccare ed essere toccati dalla visione: l'immagine *si apre* squarciando la superficie.

D'altra parte il sangue è uno degli elementi del corpo umano che ha una più forte carica simbolica: la sua vista, lo sguardo su questa primaria fonte di vita che scorrendo via regala la morte, riporta lo sguardo al livello delle emozioni, caricandola fortemente di erotismo, di tattilità e di sensualità.

L'inchiostro rosso del sangue esibito negli spettacoli aiuta il giovane spettatore a delineare la sua identità personale, attraverso la costruzione di una sua realtà finzionale, paradossalmente incisa nel suo stesso corpo, per spirito di emulazione, attraverso prove di coraggio e moderni riti di iniziazione che lo fanno sanguinare veramente, siano essi tagli, mutilazioni, tatuaggi e piercing.

Arianna, da me intervistata per capire il motivo dei tanti tatuaggi del suo corpo, mi ha spiegato: «lo vesto solo rosso e nero, non riesco a mettere altri colori, come il rosa o il verde. Il rosso è il colore del sangue che esce durante il tatuaggio, è importante. Pure quella è purificazione. (Giacobbe Borelli 2008).

Vedendo il suo sangue lei si rigenera, si narra agli altri e così si ricostruisce.



Conclusione danzata di Paul Valery in coppia con T. S. Eliot

Paul Valery nella parte finale del suo saggio di riflessioni sul corpo introduce una nota di speranza indicando la possibilità di un Quarto Corpo, a noi inconoscibile e indefinibile, percepibile solo per negazioni:

Sosterrò, quindi, che per ognuno di noi esiste un *Quarto Corpo*, che posso indifferentemente chiamare *Corpo Reale* o *Corpo Immaginario*.

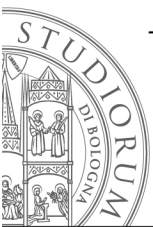
Io lo vedo come inseparabile da quell'elemento ignoto e inconoscibile che i fisici ci fanno intravedere quando manipolano il mondo sensibile e di *relais in relais* provocano la manifestazione di certi fenomeni, la cui origine viene da essi situata al di là o al di qua dei nostri sensi e della nostra facoltà immaginativa, e, in definitiva, della nostra capacità di comprensione.

Il mio *Quarto Corpo* non si distingue da questo elemento inconcepibile, esattamente come un mulinello non si distingue dal liquido entro il quale si forma. (Credo di avere il diritto di disporre a mio piacere dell'inconcepibile.) Non è nessuno degli altri Tre Corpi: non è infatti né il Mio-Corpo, né il Terzo, che è quello degli scienziati (infatti si compone di ciò che essi ignorano...). Aggiungo inoltre che la conoscenza di tipo spirituale è una produzione di ciò che questo Quarto Corpo *non è*. Per noi, *tutto ciò che è* cela necessariamente e irrevocabilmente *un qualche cosa che deve esistere...*». (Valery 1971: 340)

Grazie allo spiraglio che troviamo in questo testo, che apre sulle possibilità incorporee che l'idea del Quarto Corpo ci offre in potenza, ci si può avvicinare metaforicamente a quella sensazione di molteplicità della carne ed estensione dei confini della propria esperienza corporea, che ci permette di andare sensorialmente al di là della tradizionale divisione tra soggetto e oggetto di un'esperienza. Si apre una breccia che permette di non precipitare nella disperazione ma di affacciarsi su un altrove davanti al quale le parole perdono di senso e dove noi abbiamo il dovere di arrestarci in silenzio.

A questo punto, e per concludere, vorremmo essere anche noi nel luogo descritto dal grande poeta T. S. Eliot:

Al punto fermo del mondo
rotante. Non corporeo
né incorporeo; non da



né verso; al punto fermo
là è danza, ma non arresto
né movimento. E non chiamatelo fissità,
il luogo dove passato e futuro
sono uniti. Non movimento da né
verso, non ascesa
né declino. Fuorché per il punto
il punto fermo, non ci sarebbe danza
e c'è solo la danza. Posso soltanto dire
là noi siamo stati: ma non so dire dove. (Eliot 1995-I: 99)²⁵

²⁵ In originale: «At the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;/ Neither from not towards; at the still point, there the dance is,/ But neither arrest nor movement. And do not call it fixity./ Where past and future are gathered. Neither movement from not towards,/ Neither ascent nor decline. Except for the point, the still point,/ There would be no dance, and there is only the dance./ I can only say, *there* we have been: but I cannot say where.»



Bibliografia

ARIÈS, PHILIPPE

1977 *L'Homme devant la Mort*, Seuil, Paris (trad. it. *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Bari, Laterza 1980).

BENE, CARMELO

1983 *Macbeth. Libretto e versione da Shakespeare di Carmelo Bene*, in «Macbeth» (Programma di sala).

1995 *Opere, con l'Autografia di un ritratto*, Bompiani, Milano.

CERONETTI, GUIDO

1979 *Il silenzio del corpo*, Adelphi, Milano.

CLAIR, JEAN

2004 *De Immundo, Apophatisme et apocatastase dans l'art d'aujourd'hui*, Galilée, Paris.

DIDI-HUBERMAN, GEORGES

1985 *La peinture incarnée*, Les Éditions de Minuit, Paris (trad. it. *La pittura incarnata. Saggio sull'immagine vivente*, Il Saggiatore, Milano 2008).

1999 *Ouvrir Vénus*, Gallimard, Paris.

2007 *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, Gallimard, Paris.

ELIOT, THOMAS STEARN

1922 *The waste land* (trad. it. *La terra desolata*, Feltrinelli, Milano 1995-II).

1942 «East Coker», «Little Gidding», «Burnt Norton» e «I Dry Salvages», in *Four quartets* (trad. it. *Quattro quartetti*, Feltrinelli, Milano 1995-I).

GENET, JEAN

1951 *Notre-Dame-des-Fleurs*, Gallimard, Paris (trad. it. *Notre-Dame-des-Fleurs*, Il Saggiatore, 1996, Milano, traduzione di Dario Gibelli).

GIRARD, RENE

1982 *Le Bouc émissaire*, Grasset, Paris.

GIACOBBE BORELLI, MAIA

2008 *Scrivere sulla propria pelle. Percorsi del corpo nella società contemporanea in relazione a testi, immagini e disegni degli ultimi cahiers d'Antonin Artaud*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma e Université de Paris7 Denis-Diderot, inedita.

GROSSMAN, EVELYNE (a cura di)

2004 *Artaud Œuvres*, Quarto Gallimard, Paris.

LACAN, JACQUES

1973 *Le Séminaire XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychoanalyse*, Seuil, Paris.



LOMBARDO, AGOSTINO

2010 *Lettura del Macbeth*, a cura di R. Colombo, Feltrinelli.

MARZANO, MICHELA (a cura di)

2007 *Dictionnaire du corps*, puf, Paris.

SHAKESPEARE, WILLIAM

1606 *Macbeth* (trad. it. A. Lombardo, Feltrinelli, Milano 2001).

VALÉRY, PAUL

1944 *Réflexions simples sur le corps*, in *Variété*, Vol. V, Gallimard, Paris (trad. it. «Varietà», a cura di Stefano Agosti, XXII, Rizzoli Milano 1971).

1975 *Œuvres I*, La Pléiade, Parigi.

1985 «Psicologia» e «Soma e CEM», in *Quaderni*, a cura di Judith Robinson-Valéry, Vol. III, Adelphi, Milano.

Abstract – IT

La proposta di riflessione esamina concetti e pratiche connesse con le contemporanee rappresentazioni - siano esse artistiche, fotografiche, teatrali o mediatiche in genere - di corpi colpiti da morti violente, insanguinati ed esangui, e vuole cogliere cosa rappresenti la visione reiterata di carne e sangue nell'ambito del vasto immaginario dello spettacolo contemporaneo.

Negli esempi citati si mostra la reversibilità tra realtà e finzione che sussiste nello spettatore colto nell'azione di guardare il sangue, vero o finto che sia, che sgorga durante la rappresentazione.

Le immagini saranno confrontate con testi letterari sullo stesso argomento, scritti nella prima metà del secolo scorso (Paul Valéry, Antonin Artaud, Jean Genet, Thomas S. Eliot) ma anche con il *Macbeth* di Shakespeare nell'interpretazione di Carmelo Bene del 1983.

Abstract – EN

This reflection proposal wishes to examine concepts and practices connected with contemporary performances - artistic, photographic, theatrical or media - about bodies hit by violent death, bloody and wan, and means to get what reiterated vision of flesh and blood represents in contemporary performing arts.

Reversibility between reality and fiction, which subsist in the spectator picked observing blood - real or fake - poured during the show is shown through quoted examples.

Images will be compared to literary texts concerning the same topic, written in the first half of the 20th century (Paul Valéry, Antonin Artaud, Jean Genet, Thomas S. Eliot), and to the re-interpretation of Shakespeare's *Macbeth* by Carmelo Bene (1983).



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.