

Scene di sangue

La violenza che salva nei rituali dell'arte

Alessandra Verdini

*Molta follia è divina saggezza
per occhio che discerna,
molta saggezza, assoluta follia,
ma è la maggioranza
che prevale, anche in questo
Approva, e sei savio,
dissentì, e sei d'immediato pericolo,
legato alla catena.*

Emily Dickinson

Presentazione

In questo intervento vorrei discutere la fenomenologia della violenza che contrassegna alcune proposte della Body art: richiamerò all'attenzione il comportamento di artisti che esercitano su se stessi, o su altri, una violenza talvolta simulata, talvolta reale, ma sempre e comunque ritenuta utile perché funzionale alla riflessione individuale e sociale e qualche volta, anche anche alla guarigione.

La Body art¹ è una corrente artistica che si afferma su scala internazionale circa dalla metà degli anni sessanta del Novecento; sebbene l'uso del corpo compaia sulla scena artistica già dall'inizio del secolo, è in questi anni infatti, che una nutrita serie di artisti lavorano sostenendo che tele, pennelli e materiali vari, possano essere sostituiti con l'esposizione del corpo dell'artista, dello spettatore e anche di animali. Il campo artistico è scosso quindi da un'epocale riforma che pone al centro l'artista, che non ha più bisogno di creare perché lui stesso è l'opera, e di conseguenza rivolge verso se stesso, o su un altro corpo, *pratiche* specifiche.

Infatti, se si sceglie di comunicare attraverso lo strumento corpo, lo si fa sferzando un attacco frontale alla sua *rappresentazione* ufficiale che lo vuole abbellito, decorato, coccolato (Le Breton 2007), poiché la Body art forgia *tecniche del corpo* che manipolano le *periferie corporali* (Fusaschi 2008 p.19), ovvero sangue, urina, feci, sudore, pelle, sperma, aprono e scrutano il corpo per infrangere le regole delle *buone maniere* che impongono di mantenere separate la dimensione pubblica e quella privata e in casi estremi si fa ricorso all'uso della violenza, all'apertura volontaria della carne, allo spettacolo del sangue che scorre.

Sotto un certo profilo, tali pratiche possono essere lette come parabola estrema del percorso dell'arte nel novecento, che, similamente alle scienze, abbandona la sua funzione

¹Ho tracciato la genesi e gli sviluppi internazionali di questa corrente all'interno della mia tesi di laurea *Il Corpo e l'anima, analisi storica e antropologica della Body art*. Per una sintesi esauriente in lingua italiana rimando a A. Vettese, *Dal corpo chiuso al corpo diffuso*, in F. Poli (a cura di) *Arte contemporanea, le ricerche internazionali dalla fine degli anni cinquanta ad oggi*, Milano, Electa 2005.

rassicurante e consolante (Verdi, 1998, p. 273); se il corpo, sotto lo sguardo delle avanguardie storiche, si *deforma*, con la Body art si *sforma*.

L'estetica del brutto, dello *stercorario* (Clair 2005) è progettata per creare un' opposizione, una critica, una lotta, il corpo è concepito come fulcro all'interno del connubio arte-vita, e sulla scia del surrealista Antonin Artaud, (1972) che negli anni trenta aveva teorizzato un teatro in grado di scuotere le coscienze avvalendosi del potenziale corporeo, la Body art afferma il valore terapeutico dell'arte.

Poiché l'artista non è mai un genio fuori dal suo tempo, è importante osservare che il recupero della corporeità si consolida in anni segnati da mutamenti radicali sotto il profilo ideologico, politico e sociale, mutamenti che pongono al loro centro le pratiche e le politiche del corpo; in questo senso, come notano, tra gli altri, Le Breton (2005, p. 115) e (Macrì, 2006, p. 25) la Body art riflette efficacemente il clima culturale in cui nasce.

Il corpo si esprime nello spazio della *performance*, termine complesso, ambiguo, di difficile definizione,² che nella fattispecie indica un evento che si svolge in un luogo e in un tempo ben definito, non necessariamente un museo o una galleria, poiché, pur rimanendo inquadrato nella cornice delle arti visuali, le performance possono essere eseguite fuori dai luoghi deputati all'arte e perfino in spazi pubblici.

La performance rappresenta per molti aspetti un passaggio fondamentale all'interno della storia dell'arte.

In prima istanza, il corpo non è *rappresentato*, ma ha la possibilità di *rappresentarsi*, l'enfasi è posta non sul corpo oggetto ma sul corpo che si è, sul *leib* e sulla forza espressiva del gesto, *l'essere al mondo*, *l'In-der-welt-sein*, quindi, si afferma come fenomenologia fondante del fare artistico (Macrì 2006, p. 25); ha inoltre un carattere spiccatamente relazionale perché tra il corpo in scena e quello che assiste viene a crearsi un contatto, un dialogo energetico, che, nell'ottica degli artisti, dovrebbe costituire il vero obiettivo dell'azione; infine, anche la classica relazione *artista-opera-fruizione* risulta scardinata, dal momento che l'opera nasce e muore in un tempo definito e lo spettatore è chiamato a fruirne nel corso dell'esecuzione, fruizione tra l'altro, non contemplativa ma attiva.

L'azione può essere eseguita più volte ma, come è facile dedurre, mai nello stesso identico modo, per cui, se l'*aura* è fissata per sempre in un attimo effimero, si cerca di catturarne il passaggio attraverso fotografie e riprese video, determinanti per la storicizzazione.

E' vero che l'iconografia del dolore e della violenza sono da sempre temi noti all'arte, ma è evidente come la straordinarietà della Body art sia la sua *verità*, il suo mettere in scena l'*esperienza* della violenza, fatto questo, che apre scenari di riflessione ampi e complessi dei quali, senza pretese di esaustività, cercherò di evidenziare alcuni aspetti.

In prima istanza, è utile riflettere sull'utilizzo strumentale di un significante assoluto come il corpo. Il corpo *alterato*, *costruito* secondo parametri diametralmente opposti rispetto al modello dominante, da un lato, conferma che non esiste un corpo naturale e al contempo, assegna alla sua costruzione in scena il compito di svelare le imposizioni che riceve all'interno dei contesti socioculturali. Intuizione questa, certo non sconosciuta alle scienze sociali, che hanno ampiamente dimostrato che il corpo è il prodotto di una costruzione sociale e che pertanto non può essere ridotto ad un fatto biologico; riflessione che progressivamente si coagula attorno all'etichetta della *politica del corpo*, che coincide con

²Renato Barilli nota che il termine *to perform*, che non ha un corrispettivo italiano, significa "andare fino in fondo in qualche operazione". R.Barilli, *Informale, Oggetto, Comportamento*, Milano, Feltrinelli 2006, pag 158,159.

L'oggetto culturale performance è ampiamente studiato nelle scienze sociali e rinvia a uno spazio e un tempo che costituiscono un *discontinuum* nel *continuum* della vita ordinaria; solitamente si è soliti indicare questi fenomeni con il termine *performance culturali*. In seguito si svilupperà ulteriormente questo tema.

il consolidamento dell'idea che il corpo si configuri come un'entità plastica, sia nella sua materialità, sia nel suo significato (Sassatelli 1999).

Il corpo in scena narra l'incorporazione della sofferenza connessa a fattori sociali, economici e politici, si qualifica come luogo di rappresentazione di queste forze e allo stesso tempo oppone resistenza attingendo ad una grammatica della violenza estremamente precisa, mettendo in luce un'altro paradigma acquisito dalle scienze sociali, vale a dire che la violenza non può essere ritenuta qualcosa di inumano e incivile, un residuo della belva insita nell'*homo sapiens*, ma una categoria astratta che si forma in modi culturalmente plasmati (Dei, 1999).

L'intervento è strutturato in tre parti.

Nella prima, a carattere descrittivo, presenterò alcune performance eseguite da artisti che possono essere annoverati tra i più celebri di questo settore; chiaramente, lo spazio disponibile e la sua finalità, priva la narrazione di puntualità sotto il profilo storico artistico; ho voluto comunque porre in risalto gli intenti programmatici degli artisti, la *voce* dei *carnefici*, o delle *vittime*, a seconda dei punti di vista.

Nella successiva mi cimento in una possibile comprensione del valore sociale di questi fenomeni, avvalendomi della categoria concettuale del sacro e dell'accostamento con altre *mise en scene* della violenza.

Concludo il mio contributo con una speculazione di carattere personale.

CARNEFICI ?

Inizierò con la presentazione di due performer austriaci che per un certo periodo aderirono al cosiddetto *Azionismo Viennese*, un cenacolo di artisti profondamente influenzato dalle teorie della psicanalisi, dal Surrealismo di Breton, dall'Espressionismo tedesco, dal teatro di Artaud, e noto per aver realizzato, dagli inizi degli anni sessanta, una serie di azioni dal carattere rituale-teatrale particolarmente drammatiche, volte a esplorare il corpo come luogo di incontro-scontro tra la soggettività e la soggezione sociale.

Attraverso la mia produzione artistica (una forma di devozione alla vita) mi faccio carico di tutto quello che appare come un desiderio negativo, perverso e osceno, e dell'isteria sacrificale che ne risulta, in modo da risparmiarvi la degradazione e la vergogna di una discesa nell'estremo (Foster, Krauss, Bois, Buchloh, 2006, p466).

Queste parole di Herman Nitsch possono ritenersi la perfetta sintesi della sua poetica; egli è profondamente persuaso del fatto che in ogni essere umano si nasconda un potenziale assassino, un'energia selvaggia castrata quotidianamente dalle regole comportamentali che la società impone e per questo motivo l'artista ha il ruolo di creare un'arte in grado di svolgere una funzione catartica, purificatoria, liberatrice.

La violenza protagonista delle sue opere è simulata sugli esseri umani (se può essere definita violenza simulata lo spargere sangue e interiora di animali sui corpi), reale su animali, ma sempre e comunque concepita come rivolta, spinta vitale per affermare la vita

che è eccesso, benedizione, celebrazione; tutta l'arte di Nitsch può essere definita una preghiera a Dio, al Cosmo intero, all'*Essere*, tutti elementi di una spiritualità rievocata attraverso rituali pagano-cristiani.

Già le pitture, iniziate circa nel 1960, collocano la sua arte nella sfera del sacro, del mito e della performance liturgica; egli le realizzava versando direttamente dentro la tela una pittura rosso sangue e dava loro titoli come *Muro della flagellazione*, *Stazioni del Calvario*, *Trittico del sangue e della croce*.

Il suo esordio con la performance avvenne nel 1962 a Vienna, quando indossò un abito bianco simile a una tunica sacerdotale e rimase legato ad alcuni anelli nel muro come se fosse stato crocifisso: Muehl, un altro noto esponente del gruppo, gli versò del sangue sulla testa lasciandolo scorrere sulla tunica bianca perché Nitsch voleva a tutti i costi raggiungere una redenzione estatica attraverso la potente esperienza emotiva del contatto fisico con il sangue, assumendo direttamente il ruolo di Cristo. In quest'opera dunque, il corpo aveva sostituito la tela e mostrato l'artista al centro dell'opera, che *dipinto* con il sangue, poteva guarire lo spirito attraverso un rituale pagano-cristiano.

Nelle successive esibizioni Nitsch utilizzò un agnello macellato come sostituto della figura di Cristo, scuoiando, sventrando il cadavere e spargendo sangue e interiora su di sé e sugli spettatori per provocarne una reazione spontanea e viscerale.

In seguito Nitsch concepì qualcosa di davvero maestoso e, se possibile, ancora più emotivamente sconvolgente, il *Teatro delle orge e dei misteri*, una enorme *Gesamtkunstwerk*, che prevedeva il coinvolgimento diretto del pubblico, e per il quale acquistò all'inizio degli anni settanta il castello di Prizendorf, in Austria.

Nel *Teatro*

il protagonista dello spettacolo è lo spettatore partecipante, il processo drammatico corrisponde al processo di individuazione. La mistica dell'essere è l'affermazione dell'esistenza che conduce all'illuminazione e al risveglio dell'esserci. La vita sarà vista come una festa (Savoca 1999, p. 20).

e nelle azioni, che talvolta assumevano proporzioni gigantesche, (quella del 1998 si svolse per sei giorni consecutivi, dal 3 al 9 agosto) i partecipanti, sotto il suono assordante di orchestre (estasi del suono) si dedicavano a sventrare tori e capre, reinserire le interiora nelle carcasse degli animali, pigiare uva mescolata a visceri, sangue e vino all'interno di enormi tinozze, versavano sangue sugli attori che rappresentavano Cristo e Dioniso, celebravano sacrifici, messe, orge, crocifissioni, partecipavano a pasti comuni, organizzavano fiaccole notturne con maiali, capre, pecore, cavalli, carni e bestiame: un coinvolgimento sensoriale totale, uno stato di alterazione psicofisico, una via per sublimare le pulsioni superando i confini dell'inconscio e risvegliare finalmente la coscienza dal torpore indotto dalle convenzioni, un modo per creare un uomo nuovo, liberato e in armonia con l'Essere Universale, insomma, una catarsi totale attraverso un'azione non imitativa, ma posta concretamente in essere.

Nato nel 1925 nella città di Grodnau, in Austria, Otto Muehl è senza dubbio uno dei performer più oltraggiosi, violenti e spietatamente erotici della storia della Body art internazionale.

Di estrema importanza è il fatto che questo artista fece parte della Gioventù Hitleriana e che nel 1944 partecipò all'offensiva delle Ardenne, facendo quindi esperienza diretta della realtà bellica e della sua dimensione di dolore, perché Muehl presentò sempre le sue opere come

azioni antifasciste, destinate a produrre un uomo finalmente liberato.³Liberazione che nella sua ottica consiste nel lasciar fluire liberamente l'impulso all'oltraggio totale, verso le cose così come verso gli esseri umani, la violenza in Muehl diventa cieca, perché, lui che si sente distrutto, distrugge.

Nella sua attività il performer fa uso di più generi espressivi appartenenti anche all'ambito del materiale, riprendendo quindi il concetto di *ready-made*, rivisitato però in chiave oltraggiosa: gli oggetti infatti perdono il loro ruolo comune, acquistano un nuovo valore espressivo e durante le performance sono messi in condizione di relazionare con i corpi, che subiscono maltrattamenti di varia natura e si uniscono il più delle volte in un'orgia fisica, dove non mancano violentissime pratiche sessuali.

Muehl spiegava in questo modo le sue scelte:

La mia opera è auto-terapia resa visibile con cibi, materiali commestibili. Essa agisce come psicosi determinata dalla mescolanza di corpi umani, oggetti, materiali. Tutto è pianificato. Tutto può essere impiegato come materiale e come sostanza. Marmellata, cadaveri, macchine per la costruzione di strade. Gli avvenimenti saranno deformati, i materiali penetrano nella realtà, il valore comune non ha più senso, la marmellata diventa sangue, tutto diventa simbolo per un altro evento. (Macrì, 2006 p.35).

A Vienna, nel 1963, eseguì la sua prima azione, denominata *Deturpazione di una Venere*, che lui stesso descrisse in questo modo:

Ho già pronta una tinozza come quella usata dai muratori per mescolare la calce. Questa tinozza è tutto; letto, bara, pozzo, immagine, fogna, grembo. Al suo interno la vittima viene tagliata, sommersa seppellita. Credo che niente abbia senso se non viene sacrificato, distrutto, smembrato, bruciato, trafitto, tormentato, molestato, torturato, massacrato, divorato, lacerato, tagliato, impiccato, pugnalato, distrutto o annientato. Dobbiamo batterci per distruggere l'umanità, per distruggere l'arte...(Warr, 2006, p. 92).

Muehl gettava vernice e spazzatura sul corpo di una donna su uno sfondo di rifiuti uniti come in un *collage*, sostituendo l'atto del dipingere con una performance psicodrammatica che infrangeva i tabù legati al sesso e alle pulsioni violente da esso generate:

Proprio perché vivo in un mondo tecnologicamente avanzato a volte sento il bisogno di rotolarmi nel fango come un maiale. Ogni superficie pulita mi spinge a sporcarla di vita vissuta. Ci cammino sopra a quattro zampe spargendo sporcizia ovunque, fino a coprire ogni cosa... quando sono in calore sciolgo i freni e getto tutto il fetore della mia anima sulla faccia della gente. In questo modo porto la redenzione ai miei contemporanei e a tutte le generazioni future (Warr, 2006, p.94).

Nel 1971 Muehl abbandonò la scena artistica per dedicarsi completamente a una *Comune* da lui fondata, dove veniva praticata una sessualità libera e senza inibizioni e a proposito della quale asserì:

Tutto merita di essere esposto, anche lo stupro e l'assassinio. Il coito, la tortura e l'annientamento dell'uomo e dell'animale sono l'unico dramma che valga la pena di essere visto. L'assassinio fa parte integrante della sessualità. Gli animali domestici serviranno da

³Clair nota che una volta liberato Muehl fu celebrato come eroe antifascista. Nel 2001 fu invitato ad un convegno al Louvre organizzato in occasione di una mostra, *La pittura come crimine*, la quale aveva lo scopo di denunciare il fascismo delle nostre società. J.Clair, *De Immundo*, Milano, Abscondita 2005 p.55.

sostituti. *Intendo commettere un assassinio perfetto su una capra, che servirà da sostituto a una donna. Nei miei film a venire, gli umani saranno massacrati. Massacrare gli umani non deve restare un monopolio di stato. Sarà presto un obbligo etico saccheggiare le banche e abbattere a caso uno storpio* (Clair, 2005, p.54).

Giudicato il 23 gennaio 1990 a Eisenstadt, Muehl fu condannato a sette anni di prigione per abuso sessuale su minori, stupri e aborti coatti.

Nata nel 1946 a Belgrado, Marina Abramović ha iniziato la sua attività agli inizi degli anni settanta e la sua produzione è tutt'ora in corso; rispetto agli altri artisti presentati, per lei è ancora più difficile descriverne sinteticamente la poetica, tale è il suo carisma e la potenza del suo messaggio.

In questa sede basti dire che negli anni l'artista serba ha saputo continuamente rinnovarsi sperimentando nuove modalità di espressione senza mai smarrire gli obiettivi primari della sua indagine, ossia la perlustrazione totale dell'essere umano *tutto corpo* e la riflessione appassionata su temi sociali e politici; l'arte, secondo l'Abramović, probabilmente non può cambiare la società ma può comunque far riflettere, aiutare a vivere meglio, per questo non deve essere bella o brutta, ma vera, utile.

Marina sostiene che le civiltà occidentali hanno diffuso i concetti di *paura* e *confine*, contrariamente a quelle orientali, non hanno mai sviluppato o indagato tecniche capaci di sondare e spostare i limiti fisici, e tal fatto l'ha spinta a dedicarsi allo studio degli esercizi spirituali tipicamente orientali e alla ricerca profonda di rituali di religioni e mitologie diverse, che ha appreso spontandosi anche fisicamente in territori *altri*, aventi il comune denominatore del superamento dei limiti corporali.

La Abramović è una artista profondamente persuasa della fecondità del silenzio, dell'importanza della contemplazione delle sontuose manifestazioni della Natura, dei periodi vissuti in solitudine, è così infatti che ha spesso trovato l'ispirazione, poiché l'impulso alla creazione le è sempre giunto improvvisamente, *come una sorpresa*.⁴

La partecipazione del pubblico è per Marina di vitale importanza, il *rapporto* con l'altro è vitale, (ha spesso affermato che la performance non ha senso di esistere senza la collaborazione del pubblico), desidera ardentemente che nel momento in cui sta eseguendo le sue opere, che peraltro molto sovente traggono spunto dalla sua biografia, lo spettatore proietti su di lei il proprio io per riuscire a esplorarsi e a conoscersi; come atto creativo Marina propone l'abbandono di se stessi.

Le azioni sono sempre preparate con estrema cura, Marina si purifica proprio come se dovesse entrare in uno spazio sacro, e quando è pronta, si taglia, si pettina, corre, resta immobile per ore, si segna, si lascia percorrere da serpenti, si veste, si spoglia, balla, scrive, si incide, si lava, si cimenta insomma in una serie interminabili di pratiche che la sondano, la frugano, la rivoltano, attivando la furia dell'energia individuale (quella sessuale) che in quegli attimi si connette con quella cosmica, universale.

Come ho detto precedentemente, la Abramović ha spesso lavorato su temi sociali e politici, ho scelto di presentare due performance eseguite ad una grande distanza temporale l'una dall'altra e a mio modo di vedere estremamente significative, tra l'altro, data l'eterogeneità degli strumenti utilizzati, esse sono un valido esempio della flessibilità di questa artista, della sua capacità innata di mantenere l'attenzione su determinate problematiche, mettendo sempre il corpo al centro, ma avvalendosi di strumenti diversi.

⁴E' un'affermazione dell'Abramović fatta alla conferenza tenutasi a Firenze nel 2010, occasione in cui ricevette un premio alla carriera.

Rythm 0, è una performance realizzata a Napoli nel 1974, in essa l'artista, richiamando il pubblico a contribuire attivamente all'azione, compie la scelta sconvolgente di rendere il suo corpo soggetto e oggetto della performance.

Sul tavolo vi erano 72 oggetti che i partecipanti potevano usare su di lei come meglio credevano per sei ore consecutive (la performance durò dalle otto di sera alle due del mattino), alcuni degli oggetti potevano recare piacere e altri dolore, sul tavolo c'era persino una pistola caricata con una pallottola, per cui teoricamente, la Abramovìc avrebbe potuto essere uccisa.

L'idea centrale era quella di indagare l'esercizio del potere, il cannibalismo dell'essere umano, capire fin dove può spingersi, se tu lo consenti, nel invaderti, nel divorarti:

È stata un'esperienza a dir poco terrificante.

Io ero soltanto una cosa vestita elegantemente e rivolta verso il pubblico. In principio non è successo niente, ma poi il pubblico si è fatto man mano più aggressivo e ha proiettato su di me tre immagini: quella della Madonna, quella della mamma e quella della prostituta. La cosa più strana è che le donne presenti agivano poco, ma in compenso dicevano agli uomini cosa fare. Mi sono sentita davvero violata: mi hanno tagliato gli abiti, hanno conficcato spine di rosa nel mio stomaco, mi hanno tagliato la gola, bevuto il mio sangue, una persona mi ha puntato la pistola alla tempia, un'altra glie l'ha strappata di mano. Si era creata un'atmosfera decisamente aggressiva e carica di tensione. Dopo sei ore, alle due del mattino, ho interrotto la performance perché così avevo deciso. Mi sono diretta verso il pubblico ma sono scappati via tutti. Non c'è stato alcun confronto con me. (Abramovìc, Daneri, Di Pietrantonio, Hegyi, Societas Raffaello Sanzio, Vettese, 2004, p.16).

Alla Biennale di Venezia del 1997 si aggiudicò il Leone D'oro *Balkan Baroque*, una performance-istallazione concepita e creata in segno di lutto e pacificazione per la guerra nei Balcani.

Quest'opera, di forte pregnanza simbolica, è solo uno dei tanti lavori che Marina ha eseguito traendo spunto dalla sua terra d'origine ed è un esempio emblematico della sua ecletticità tecnica, a causa dell'utilizzo del video, peraltro predominante nella produzione degli ultimi anni.

Nell'occasione, Marina Abramovìc, vestita con una tunica bianca, si offrì come sacerdotessa per tentare di lavare le colpe della guerra, dell'uomo che divora un altro uomo, tema centrale anche nella performance del 1974.

Nella sala, erano disposti tre grandi schermi: quello centrale proiettava l'immagine di Marina che, in un primo tempo, indossava un camice bianco da medico e impersonava uno scienziato che raccontava la storia dei topi-lupo, animali che trovandosi in situazioni terribili si annientano a vicenda (in questo caso rappresentavano l'umanità in guerra); in un secondo tempo invece, l'artista assumeva il ruolo femminile di una cantante da osteria che intratteneva il pubblico maschile, ballando freneticamente al ritmo di una melodia popolare serba. Gli schermi ad ambo i lati di quello centrale, proiettavano le immagini di sua madre e di suo padre (i quali parteciparono alla Guerra di Liberazione Nazionale e militarono nel Partito Comunista).

Seduta al centro di un cumulo di 1500 ossa di manzo, Marina le ripulì e le raschiò una ad una, sei ore al giorno, per quattro giorni consecutivi, cantando come una nenia strofe di canzoni popolari che ricordava dall'infanzia, con la tunica bianca che diventava sempre più rossa e con la carne che si imputridiva e diventava verme. Secondo la Abramovìc, l'odore e

il colore della morte sarebbero rimasti per sempre impressi nella mente di chi l'aveva ossevata che in questo modo avrebbe potuto purificarsi, pulire le proprie ossa, anche se l'orrore della storia non avrebbe mai potuto essere dimenticato.

Se dovessi riassumere in una parola la poetica di Gina Pane (Biarritz, 1939), quella parola è *dono*.

Dono perché il filo rosso che si dipana in tutte le fasi della sua produzione è il connubio indissolubile tra l'idea dell'insostituibilità della figura dell' *artista santo* e una concezione dell'arte come strumento di conoscenza, di comunicazione, di guarigione.

La sua può essere definita un'arte *etica*, un'arte che sfida il sonno, l'indifferenza, l'apatia, attraverso il sangue che fuoriesce da ferite che si infligge con maniacale precisione. L'aprire il corpo, provare dolore, è un atto di incorporazione di un dolore esistenziale, lo *spazio bianco* del discorso, riaffermazione della necessità vitale dell'individuo.

La Pane, che sostiene che la ferita manifesti e plachi un altro tipo di ferita, tutta interiore, compie un tentativo di guarigione per il mondo malato; si dona, si offre in sacrificio nella consapevolezza più ampia della sofferenza degli altri e nella speranza di riuscire a ridurla seppur in modo simbolico.

I punti di riferimento di questo lavoro sono i santi, coloro che più di tutti hanno comunicato con il corpo; studia le loro vite, vi ci si identifica nelle performance e non li abbandona neanche nella fase successiva della carriera.⁵

La Pane ha sottoposto il corpo a torture di vario genere; si è bruciata, si è frustata, si è lacerata, si è squarciata i vasi sanguigni, ha assunto posture dolorosissime, ha mangiato carne avariata, è salita su un traliccio metallico con i pioli provvisti di punte acuminate, ha spento con i suoi piedi scalzi dei fuochi accesi sulla sabbia fino a che il dolore non si è fatto insopportabile, per denunciare i vincoli morali che pesano sul corpo e la violenza che domina nel mondo:

I miei lavori erano basati su un certo tipo di pericolo. Arrivai spesso a limiti estremi, ma sempre davanti ad un pubblico. Mostravo il pericolo, i miei limiti, ma non davo risposte. Il risultato non era vero e proprio pericolo, ma solo la struttura che avevo creato. E questa struttura dava allo spettatore un certo tipo di shock. Non si sentiva più sicuro. Era sbilanciato e questo gli creava un certo vuoto dentro. E doveva rimanere in quel vuoto. Non gli davo nulla. [...] Nel mio lavoro il dolore era quasi il messaggio stesso. Mi tagliavo, mi frustavo e il mio corpo non ce la faceva più. [...] La sofferenza fisica non è solo un problema personale ma un problema di linguaggio. [...] Il corpo diventa l'idea stessa, mentre prima era solo un trasmettitore di idee. C'è tutto un ampio territorio da investigare. Da qui si può entrare in altri spazi, ad esempio dall'arte alla vita, il corpo non è più rappresentazione ma trasformazione (Alfano Miglietti, 2001, p.27).

L'artista restava sempre padrona di se stessa durante l'esecuzione delle performance, assumendo un atteggiamento ieratico, sconvolgente, le sue azioni si affidavano alle capacità espressive del gesto autolesionista ma il viso non comunicava mai la sofferenza provata, come se non avesse voluto presentarsi come vittima; il suo autocontrollo era simile a quello di chi si accinge a compiere un rito, e peraltro, in un'intervista, l'artista citò l'esperienza degli sciamani che *sentivano sulle proprie carni il problema morale del malato*

⁵Alla fine del periodo delle azioni la Pane si dedicò al ciclo delle *Partitions*, installazioni in cui prosegue l'indagine sul corpo e che rievocano i temi e la scansione geometrica delle pale d'altare.

(Le Breton, 2005, p.122).

Accostiamoci a due performance nelle quali emerge quanto sia predominante anche una simbologia che rinvia all'universo di senso femminile; il rosso del sangue che richiama quello del ciclo mestruale, il bianco degli abiti, che rinvia al latte materno. Tale scelta va ovviamente contestualizzata all'interno del clima culturale di quegli anni, in cui la spinta verso l'affermazione di una soggettività femminile era molto forte.⁶

Nel 1972, in un appartamento di Los Angeles, la Pane seguì *Le Lait Chaud*, un'azione concepita sul tema "il bianco non esiste"; vestita completamente di bianco, diede le spalle al pubblico e cominciò a incidersi la schiena con la lametta, lasciando che il sangue sgorgasse sulla camicia. Dopo aver smesso di ferirsi cominciò a giocare con una palla da tennis, creando un forte contrasto tra il gioco e la violenza precedente. In seguito, con un atto netto e deciso, raggiunse l'apice dell'autodistruzione sfregiandosi il volto e portando il pubblico, già molto scosso, sull'orlo dello smarrimento emotivo:

All'improvviso mi voltai verso il pubblico e avvicinai la lametta alla faccia. La tensione era palpabile ed esplose quando mi tagliai entrambe le guance. Tutti gridavano "no, no la faccia no!"; avevo toccato un nervo scoperto: l'estetica delle persone. La faccia è tabù, è il cuore dell'estetica umana, l'unico luogo che mantiene un potere narcisistico (Warr, 2006, p. 191).

L'anno successivo, in *Azione sentimentale*, forse la performance più celebre della Pane, l'artista francese entrò in scena ancora vestita di bianco, e con la consueta calma e precisione, si tagliò la mano con la lama di un rasoio e si conficcò delle spine di rosa in un braccio. La specificità dell'universo femminile in questa performance era enormemente amplificata, in quanto, Gina Pane, donna e lesbica, scelse un pubblico composto da sole donne e la registrazione sonora che accompagnava l'azione narrava dello scambio epistolare tra due donne legate da un rapporto d'amore.

Va detto poi che ogni atto delle performance della Pane è studiato e preparato con estrema cura, e che una fotografa, l'amica Francoise Masson, provvedeva a preservarne il ricordo, perché Gina è sempre stata fermamente convinta dell'importanza dello scatto fotografico, strumento *sociologico* (Vergine, 2000, p. 196) che per lei aveva il compito di comunicare al mondo che il dolore, lo strazio del corpo, annunciano una vittoria e mai una sconfitta.

I Rituali dell'arte

"Vi sono attimi nella vita, attimi tremendi, nei quali una creatura emerge dalla propria nicchia, guarda fuori ed è uno spavento".

Inizia con questa frase di Katherine Mansfield, *Body art e storie simili*, il testo di Lea Vergine pubblicato per la prima volta nel 1974. La Vergine fu la prima critica d'arte italiana

⁶ Si può affermare che le artiste della Body art, non solo furono il primo gruppo di donne che si affacciarono nel mondo nell'arte, ma che più o meno tutte affrontarono temi relativi alla specificità femminile.

a dedicare un volume intero alla Body art internazionale e selezionò questa frase per dare il via alla sua riflessione; condivido pienamente la scelta, anche se non ho la certezza di aver inteso similmente alla Vergine le parole della scrittrice neozelandese. Personalmente esse mi hanno riecheggiato quegli attimi, forse nella vita di tutti, in cui un improvviso *risveglio* non è affatto foriero di luce ma di buio, di disperazione, di smarrimento, ma anche quelli successivi, dove emergono la forza e il coraggio per la rivolta, per la conquista della luce; ecco ciò che la Body art mette in scena, la conquista della luce, la rivolta dell'essere umano *tutto corpo*.

E questo aspetto mi avvicina alla prima questione da affrontare.

Essendo referente polisemico, quello del corpo è un tema assai complesso che, soprattutto negli ultimi anni, è stato oggetto di feconde riflessioni di carattere interdisciplinare, dunque, in questa sede è decisamente impensabile darne un resoconto completo⁷. Vorrei però ricordare il concetto di *tecniche del corpo*, introdotto negli anni trenta da Marcel Mauss (1934), le riflessioni di Bourdieu sull'*habitus* (1980) i *due corpi* di Mary Douglas (1970), le speculazioni sull'*incorporazione* fatte da Thomas Csordas (1999), e soprattutto le coordinate della *body politics*, la relazione corpo-potere, che è definita in base all'assunto che è il potere a modellare il corpo e che sono state tracciate grazie agli apporti teorici di Michel Foucault, con sue ricerche sulla follia (1963) sulla prigione (1976) sulla sessualità (1978) e grazie alle quali si è definito il concetto di *biopotere*; riflessioni che sotto un certo profilo sono state riprese negli ultimi anni da Giorgio Agamben (1995; 1998; 2003) e che si sono coagulate attorno ai paradigmi di *Homo sacer* e *nuda vita*. Circa la relazione corpo-potere sono state determinanti anche le complesse indagini dei *feminist studies*, con la loro critica al patriarcato, al discorso *fallogocentrico* (tra gli altri, Irigaray 1974; Butler 1990; Bordo 1997), che negli ultimi anni sono giunte alla formulazione della *queer theory* (de Lauretis 1999) e del *cyber* femminismo (Haraway 1995); per gli anni recenti, va sottolineata inoltre la crescente influenza dei *men studies* (Pieroni 2002). Per ultimo, ma non perché meno importante, cito il lavoro di Norbert Elias (1988), il quale ha tracciato una storia dell'Occidente nei termini di un continuo processo di spostamento della linea che demarca i comportamenti accettati da quelli non accettati e che accentua gli elementi di controllo sui sentimenti e il corpo.

La Body art interpreta il corpo come luogo di riflessione e, decostruendo e ricostruendo le sue pratiche e i suoi significati, indaga la *microfisica* del potere; le *tecniche* con cui costruisce l'arte *estrema* (Savoca 1999), l'*opera d'arte totale* che cerca un rapporto con la vita, distruggono la forma, lo schema, il sistema, cosicché il corpo *sformato* si qualifica come *segno* del mutamento e dell'opposizione.

La drammaturgia è certo di grande intensità emotiva, poiché *il sangue che cola in un testo narrativo non ha lo stesso impatto di quello reale, che sgorga fuori non appena l'uomo o la donna sul palco si sono praticati un'incisione* (Le Breton, 2005, p.117), ma ciò è pensato come necessario per sollevare il *Velo di Maya*, per smascherare e combattere una violenza più crudele, più coercitiva, più distruttrice, che rende davvero l'essere umano *nuda vita*. Una violenza che può essere associata alla *biopolitica* di Foucault e Agamben, a quella *simbolica*, dolce e invisibile descritta da Boudieu (1998) o ancora a quella *strutturale* rilevata da Farmer (Pizza, 2005), che si iscrive nel tessuto sociale della vita quotidiana.

Quello che viene proposto è un discorso *del corpo sul corpo*, il quale, come nota Scheper-Hughes, può essere usato per

⁷Per una sintesi delle riflessioni sul tema del corpo in lingua italiana rimando a R.Sassatelli, *Plasticità, corpo e potere, una rassegna della politica del corpo come problematica sociologica* in Rassegna Italiana di Sociologia n 4 Ottobre-dicembre 1999, R Sassatelli, *Sociologia del corpo*, in Rassegna Italiana di Sociologia n3 luglio-settembre 2002.

esprimere un senso di appartenenza e di affermazione (...), è vero anche che esso può essere utilizzato per esprimere sentimenti negativi e conflittuali, sensazioni di disagio, di alienazione, di frustrazione, rabbia, risentimento, tristezza e perdita (1994, pag.285).

L'attendere al corpo, il violarlo, l'inscrivere su di esso dei segni è per la verità pratica costante e universale dell'essere umano.

Nell'era contemporanea, nella *rappresentazione della vita quotidiana*, per parafrasare Goffmann (1959), la *messa in scena* del corpo presuppone che esso sia rifugio, ancora, oggetto di un investimento crescente (Le Breton 2007, p.176), e la sua ridefinizione attinge alla libertà di prendersene cura attraverso massaggi, creme, ginnastica, o di concepirlo come oggetto *flessibile, progetto* da realizzare (Fusaschi 2008) Shilling (1993) Bauman (1999), mediante quelle *tecnologie* che lo smembrano e riassemblano rendendolo un *preconfezionato* (Pandolfi 146,147). Sul corpo si interviene anche con tutta una serie di modificazioni, come tatuaggi, scarificazioni, piercing; in un caso o nell'altro, sotto il desiderio di cambiamento, soggiace comunque un modello sociale o un antimodello, per realizzare con il corpo la *messa a norma* o *l'esperienza del margine* (Fusaschi p.13,14).

Margine è una parola chiave che mi spinge verso la disamina della performance come strumento di critica sociale.

Il termine indica la seconda fase dei *riti di passaggio*, studiati dall'antropologia classica e in particolare da Van Gennep nel lavoro pubblicato nel 1909, che presentano appunto un'articolazione ternaria e che sono funzionali alla costruzione dell'identità sociale dell'individuo. Tale concetto è stato ripreso in anni più recenti da Victor Turner⁸, il quale si è focalizzato sul potenziale rituale in tutte le performance culturali in grado di operare creativamente su più livelli della società. Turner in particolare utilizzò il concetto di performance per penetrare la fenomenologia *limoide* (da *oidos*, modello), *una fonte autonoma dotata di potenzialità critica* (Turner, 1986, p.68) che assomiglia al liminale per il suo carattere trasformatore ma che da esso si differenzia per il carattere spontaneo, intendendo qualsiasi genere di intrattenimento che, nella cultura di massa, conseguentemente ad un mutamento sociale (*dramma sociale*), consente di effettuare una critica mescolando i fattori della cultura e gli immagini collettivi condivisi.

Nella visione di Turner la performance, che è *spiegazione ed esplicazione della vita stessa* (Turner, 1986, p.36) può essere sia una replica critica a un cambiamento ma può anche farlo sorgere; è in generale una forma di *metacommento* sociale, una storia che un gruppo racconta a se stesso su se stesso, e in quanto tale, facilita la lettura della propria esperienza vissuta, *Erlebnis*, attraverso il rivivere l'esperienza stessa, dall'altra la riflessione sul sociale. Le indagini di Turner sono certo efficaci per cogliere molta natura delle nostre performance, certamente generi liminoidi carichi di un forte valore di critica sociale, ma per la verità esse racchiudono al loro interno i caratteri tipici di altre tipologie di performance culturali, come il rito, la festa.

Nella performance si cerca un rapporto con l'altro, si cerca un essere al mondo *con gli altri* nella *poiesis*, si cerca un altro corpo attraverso forme di percezione intersoggettiva, le forme somatiche di attenzione descritte da Csordas, ossia *modi culturalmente elaborati di impegnarsi, con il proprio, in contesti che includono la presenza incorporata di altri* (Csordas, 2007, p.29), si fa ricorso ad esplicite simbologie e pratiche religiose, insomma, il corpo in scena è anch'esso un *corpo altare* (Pandolfi, 2007, p. 143), attraverso il quale durante il rito si agisce sulla metamorfosi individuale e collettiva.

⁸Victor Turner, è noto, fu esponente di punta della "scuola di Manchester", animata in Inghilterra da Max Gluckman dal 1947 il cui presupposto teorico fu quello di analizzare le realtà sociali privilegiando la componente trasformativa e conflittuale dei processi sociali.

La Body art ha quindi reintrodotta nelle società occidentali moderne il valore della dimensione sacra.

Con la parola sacro ci si riferisce a una categoria concettuale complessa e ricca di sfumature che attiene alla sfera religiosa, il cui studio è stato avviato da Rudolf Otto, professore di teologia protestante appartenente alla scuola fenomenologica, che lo descrive nel 1917 come l'incontro con un radicalmente *altro*, un *mysterium tremendum et fascinans*, il sacro timore e attrazione estatica, il puro e l'impuro, la forza che insieme respinge e attrae, e in seguito indagata da un'imponente scuola filosofica-storica-antropologica.

In particolare vorrei ricordare l'indagine avviata in Francia negli anni precedenti alla seconda guerra mondiale dal Collège de Sociologie⁹ i cui esponenti, in particolare Roger Caillois e George Bataille, sulla scia della scuola sociologica francese, si accinsero a penetrare il sacro nella sua ambivalenza *per riscriverne la sintassi* (Caillois 2001, p.9) e cercare di reintrodurre nella società moderna dell'*homo oeconomicus*, il suo lato sinistro, di trasgressione.

Il sacrificio rituale, dimora del sacro per eccellenza, è a mio parere accostabile alle performance che ho descritto; accostamento certamente più agevole per le azioni di Nitsch, ma non meno per quelle di Marina Abramovic, che si sacrifica all'esercizio del potere e poi, come una sacerdotessa, si offre di lavare le colpe dell'umanità, per Muehl che da uomo sacrificato, sacrifica, e per la Pane che si identifica come santa moderna.

Tra i membri del Collegio è stato sicuramente Bataille a produrre la riflessione più appassionata sul sacro, quella *agitazione prodiga della vita che, per durare, l'ordine delle cose incatena e che l'incatenamento tramuta in scatenamento, in altri termini, in violenza* (Bataille 1978, p.74), e senza il quale *la totalità della pienezza dell'Essere sfugge all'uomo* (Caillois 2001, p.191).

Bataille concepisce la violenza come essenza del sacro sinistro, della trasgressione, della *depense*, essa permette il ritorno all'*immanenza*, alla totalità perduta, anche nella sessualità, cosicché *l'Erotismo*, forse il suo lavoro più celebre, si apre con una frase sintomatica:

Dell'erotismo si può dire che esso è anzitutto l'approvazione della vita fin dentro la morte (Bataille, 1976, p. 19).

Ne *Le lacrime di Eros* (1995), testo simbolo dell'*erotismo tragico* teorizzato dallo scrittore francese, è pubblicata l'immagine del *Supplizio dei Cento pezzi*, che può essere considerata emblema del suo articolato pensiero; ebbe infatti il ruolo fondamentale di rivelargli che nell'uomo lo spettacolo della violenza è fonte del *tremendum et fascinans* (*cedetti all'estasi*, Bataille, 1995, p. 220), e al contempo, confermò in lui la convinzione dell'esistenza di un legame fondamentale, quello tra *l'estasi religiosa e l'erotismo – in particolare il sadismo. Dal più inconfessabile al più elevato* (Bataille, 1976, p.222).

Tornerò più tardi sull'estasi di Bataille di fronte all'immagine del *Supplizio*, per ora vorrei sottolineare come queste parole sembrano evocare *l'erotismo spietato* di Muehl che si è detto prima, anche se credo che l'ideologia del performer austriaco non sia accostabile a quella di Bataille; il sacrificio di Muehl è a mio avviso portatore di una morte-nulla, che distrugge ma non consacra, non rinnova, come la morte del sacrificio dell'autore de *L'Erotismo*.

Nella visione dei performer la civiltà è in un certo senso fondata sulla rimozione delle

⁹Clifford nota che il collegio fu un tentativo di conciliare il rigore scientifico con l'esperienza personale nello studio dei processi culturali. I fondatori erano interessati a quei momenti rituali in cui le esperienze che esulano dal normale flusso dell'esistenza riescono a trovare espressione collettiva, momenti in cui l'ordine culturale viene momentaneamente trasgredito e rinnovato. J.Clifford, *Sul surrealismo etnografico*, in *I frutti puri impazziscono. Etnografia, letteratura ed arte nel ventesimo secolo*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993 p.169. Il tema è davvero molto ampio, e per una trattazione specifica rimando a D.Hollier, a cura di, *Il collegio di Sociologia: 1937-1939*, Torino, Bollati Boringhieri 1991.

violenza fisica, la performance-sacrificio è purificazione e fondazione di un nuovo ordine; questo assunto è noto alle scienze sociali, infatti lo si può riscontrare all'interno delle riflessioni di James G. Frazer, ne *il Ramo d'oro* (1990), dove il tema centrale è il sacrificio umano, con Sigmund Freud, in *Totem e Tabù* (1969), dove si racconta il mito di una violenza originaria che dei figli archetipici avrebbero commesso su un padre archetipico e che avrebbe dato origine alla religione e alla civiltà stessa, così come nella formulazione storico etnologica di Renè Girard, in *La violenza e il sacro* (2000), dove la violenza sacrificale è fondatrice dell'ordine sociale e politico.

Caillois (2001) nota che il sacrificio ha il suo doppio nell'atmosfera sacrificale della festa, lo spazio contrapposto al tempo del lavoro nel quale domina la logica dello spreco, del *potlac*, della trasgressione, e nel quale il corpo e tutte le sue componenti sono risaltate, elemento questo peraltro notato da molti studiosi, uno per tutti Bachtin (1979); anche in questo caso, personalmente penso non sia arduo richiamare le estesissime performance collettive organizzate da Hermann Nitsch nel suo *Teatro*, dove, si ricorderà, tutto doveva essere celebrato ed esaltato, dove la vita doveva essere vista come una festa.

C'è ora da affrontare la questione del dolore, e qui, si deve fare una distinzione.

Sulla scena entrano in gioco due tipi di dolore; il dolore *della vita*, che inchioda l'individuo nella solitudine, ma che è *filtro* (Andreoli, 2003, p.65) *esperienza cruciale* (Natoli 1988, p. 8) poiché, attivando nuovi bisogni e nuove percezioni, ha una funzione ermeneutica (quello che descrive la Vergine con le parole della Mansfield), e quello che scaturisce dalla carne che si apre, presentato, come si è più volte precisato, come terapeutico, fatto decisamente singolare in società che, come è noto, *combattono* il dolore fisico.

Questo è però possibile perché *l'atteggiamento nei confronti del dolore non è fisso ma sempre in potenza, la relazione intima con il dolore dipende dal significato che esso riveste nel momento in cui tocca l'individuo* (Le Breton 2007, p. 9) e tra l'uomo e il dolore *vi è l'ambivalenza e la complessità della relazione che unisce l'uomo al mondo* (Le Breton 2007, p.14).

I performer quindi si oppongono nettamente a ciò che ha notato Scarry (1990), vale a dire che il dolore appartiene alla sfera privata dell'individuo, perchè attraverso la loro arte incorporano il dolore del mondo, lo esorcizzano rendendolo visibile con un altro dolore che chi guarda è invitato a sentire, a comprendere, per dare il via alla riflessione. E se l'esperienza del dolore è conoscenza, ogni dolore rinvia a una cosmologia, a uno scenario di senso; la catarsi in una visione tragica, anantica della vita, o la redenzione, che costituiscono le due grandi scene dove gli uomini occidentali hanno sperimentato il dolore (Natoli 1988). E' azzardato rinviare con puntualità questi scenari alla poetica di ogni artista trattato, anche se nelle azioni della Pane vedo un forte intento redentivo; quello che conta è che la performance è sempre concepita come via d'uscita dall'oppressione e dal dolore vero. Ricapitolando: le performance racchiudono quindi un groviglio di significati; decostruiscono l'immagine comune del corpo, svelano la sua natura sempre culturale, appartengono di fatto al campo delle performance art cariche di critica sociale ma nella loro grammatica si qualificano anche come rito e festa. Il comune denominatore è sempre l'esercizio di una violenza che smembra il corpo non certo per rifiutarlo; in scena non c'è un impulso di morte o un'esposizione della *nuda vita* (eccetto per le *vittime* di Muehl), ma un attingere al *tremendum et fascinans* per *affrontare la morte attraverso la vita, frugando al di sotto, esibendo il segreto e il rovescio* (Vergine 2000, pag 9).

E il segreto e il rovescio, ciò che dovrebbe restare nascosto, mi conducono verso l'ultimo punto della riflessione che, ancora una volta, richiama la categoria del sacro, però questa volta in riferimento alla reazione emotiva che l'immagine di una performance può suscitare

nello spettatore in quanto spettacolo della violenza.

Sulla grande diffusione della rappresentazione della violenza è noto il lavoro di Sontag (2003), che peraltro sostiene che se le immagini fossero osservate in un contesto preciso, l'equivalente di uno spazio sacro, potrebbero diventare una sorta di *icone laiche* utili alla riflessione; sembra il caso delle immagini della Body art, collocate nello spazio del museo o della galleria, pronte per criticare l'ordine sociale. Dicevo, Sontag asserisce che le immagini della violenza da sempre hanno goduto di una certa diffusione, e da sempre, in alcuni, hanno suscitato sensazioni non sempre controllabili dalla ragione, a tal proposito, cita anche il nostro Bataille, con la sua passione per l'immagine del *Supplizio dei cento pezzi*.

Che la dimensione del sacro possa connotare la Body art, rispetto alla reazione evocata nello spettatore, è rilevato da Pietro Meloni (2006), il quale appunto, nel quadro di una più puntuale indagine sulle immagini della violenza, accosta le immagini della Body art a quelle delle torture inflitte dai soldati e dalle soldatesse americane (come scordare Lynndie England!) ai prigionieri iracheni nel carcere di Abu Ghraib, note dal 2004; torture consistenti in violenze fisiche e psicologiche durissime e che hanno la singolarità di essere una vera *mise en scene* facilmente accostabili a fotogrammi di *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), film controverso scritto e diretto da Pier Paolo Pasolini.

Meloni sostiene che il senso di disagio provato di fronte alle immagini di Abu Ghraib e della Body art rappresenta al contempo la presenza di un elemento *osceno* (ciò che è nascosto al senso, *ob-sceno*, *o-skenè*, ciò che nel nell'interpretazione di Carmelo Bene, avviene dietro alle quinte), e il riconoscimento di una *intimità culturale* (nell'accezione di Herzfeld); nelle immagini di Abu Ghraib e della Body art è inoltre individuato l'elemento *perturbante*, l'*Unheimliche*, termine che Freud conì nel 1919, definendolo come qualcosa di spaventoso, terribile ma al contempo riconducibile alla sfera del familiare, antitesi che è collegata al *tremendum et fascinans* (Meloni, 2006, p.14-15), per cui nell'ottica dell'antropologo, l'unione di opposti inconciliabili sarebbe la base del sacro in Abu Ghraib e nella Body art (Meloni, 2006, p.15-16).

Condivido l'osservazione di Meloni, peraltro effettuata anche da Dei (2005), e concludo l'intervento sostenendo che forse la chiave per leggere le performance che ho descritto è proprio questa; arte come espressione di una frattura e di una critica sociale, ma al contempo, dirompente ritorno del *mysterium tremendum et fascinans* nella modernità, sia perché *autetiche pratiche sacrificali*, sia perché, semplicemente, scene di sangue.

Riflettere sull'ambivalenza...

Se probabilmente non dobbiamo sconvolgerci nell'ammettere la sensazione che proviamo di fronte a un corpo che si apre, non so dire se per descrivere il comportamento dei performer ci si debba riferire a patologie specifiche, come hanno fatto, tra gli altri, Vergine (2000, p.9) e Dorfless a proposito di Nitsch (1976 pp. 253, 254), non ho davvero le competenze per farlo, ma se, se anche fosse opportuno, dal mio punto di vista ciò non sarebbe importante; è fondamentale invece tenere presente che il male di vivere (così come la gioia) è più o meno dentro ognuno di noi e, anche se talvolta si plasma in forme incomprensibili ai più, è ragionevole capirne gli orizzonti di senso e non essere a nostra volta portatori di male *con le parole certo, ma anche con i nostri sguardi gorgonici divorati dall'indifferenza e dall'impazienza, dalla fretta e dall'incapacità di ascoltare* (Borgna 2007, p. 92).

Quando si pronuncia la parola violenza poi, immediatamente si pensa a qualcosa di negativo, ingiusto, da osteggiare. Ma forse non è sempre e solo così.

Ci ho riflettuto spesso, soprattutto ultimamente, leggendo *Il fascino della violenza*, scritto da

Leon Whiteson, un libricino forse di non alto valore scientifico, ma a mio parere molto esplicativo.

L'intenzione dell'autore non è certo quella di esaltare la violenza, ma per la verità neanche di demonizzarla; la esplora nelle sue metamorfosi come *fenomeno* e non come *patologia*, ne indaga i vari aspetti nella storia, dai rituali sacri alle arti, notando il suo potenziale dinamico quale elemento di stimolo per evoluzioni estetiche, culturali, spirituali.

Il mio pensiero non è completamente affine a quello dell'autore del libro, ma vorrei che il mio contributo fosse anche quello di invitare a riflettere su questo punto: la violenza è *ambivalenza*.

Odio e combatto la violenza del dominio, del potere, la violenza che reprime e che rende l'essere umano una *cosa*, e per ciò che concerne il mio tema, sottolineo la mia contrarietà di fronte alle azioni di Muehl.

Amo però, e rincorro, la violenza che è fecondità, volo, coraggio, spinta all'affermazione, all'indipendenza, alla libertà degli esseri umani e nel rispetto degli esseri umani.

C'è violenza nella volontà di trasformazione delle idee e dei sentimenti che stanno alla base di qualsiasi atto *contro*, nelle arti, in una scelta, così come in qualsiasi azione rivendicativa; non mi importa che forme assuma, *coloro che sentono dolore hanno bisogno di avere ragione* (Vergine 2000, p.8).

Ogni essere umano è un meraviglioso microcosmo che non può e non deve essere categorizzato, è conseguenza delle sue condizioni sociali ma creatore dei significati con cui vive.

E allora, se l'arte diventa *perturbante* e attraverso *micronarrazioni* svela e racconta la complessità umana, divenendo un *prendersi cura di*, perché non farsi pulire le ossa?