

CLAUDIO BERNARDI* - GIUSEPPE FORNARI^o - DAVID LE BRETON[□]

INTRODUZIONE¹

I. IL CORPO

La performatività est sans doute inhérente au corps comme elle l'est pour l'individu car on ne pourrait concevoir l'un sans l'autre. Nous sommes corps, et comme tel nous ne cessons d'agir, traversé par ces innombrables techniques du corps dont parlait Mauss dans un article fameux: même dormir finalement est performatif. La réflexivité n'est pas un acte de pensée pure ou un seul trait de conscience, elle traverse tout autant le corps si l'on s'inscrit dans une représentation non dualiste. L'expérience montre qu'elle n'est pas nécessairement une réflexion lucide et élaborée, dans le cours des événements du quotidien d'innombrables actes sont accomplis sans y penser mais non sans réflexivité², une intelligence pratique est diluée dans l'évidence des choses, même si parfois un faux mouvement, une mauvaise appréciation des distances ou du terrain induisent la chute ou l'échec provisoire d'une action. Le corps n'est pas différent de la pensée, il est la personne même avec ses perceptions, ses émotions, sa connaissance du monde, son habileté acquise...

Un mouvement est appris lorsque le corps l'a compris, disait Merleau-Ponty, c'est-à-dire lorsqu'il l'a incorporé à son 'monde', et mouvoir son corps c'est viser à travers lui les choses, c'est le laisser répondre à leur sollicitation qui s'exerce sur lui sans aucune représentation. La motricité n'est donc pas comme une servante de la conscience, qui transporte le corps au point de l'espace que nous nous sommes d'abord représenté³.

Le corps ne cesse d'être réflexif, ne serait-ce que pour mettre un pied devant l'autre ou tenir une conversation avec quelqu'un. Il est toujours une puissance d'agir. Il est au fondement d'un mouvement sans fin d'invention ou d'ajustement au regard des innombrables situations au sein desquelles l'individu est plongé. L'existence quotidienne est une suite sans fin de gestes, de mimiques, de postures, de techniques du corps, de perceptions sensorielles, d'émotions, etc. qui s'accomplissent sans que nécessairement les

* Dipartimento di Scienze della Comunicazione dello Spettacolo, Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano – claudio.bernardi@unicatt.it; ^o Dipartimento di Scienze umane e sociali, Università degli Studi di Bergamo – giuseppe.fornari@unibg.it; [□] Faculté des Sciences Sociales, Université de Strasbourg – david.le.breton@unistra.fr.

¹ Claudio Bernardi ha scritto il § 3, Giuseppe Fornari il § 2, David Le Breton il § 1.

² Même pour les perceptions sensorielles ou les émotions, cfr. D. Le Breton, *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano: Raffaello Cortina, 2007 ou encore: *Les passions ordinaires. Anthropologie des émotions*, Paris: Petite Bibliothèque Payot, 2004.

³ M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris: Gallimard, 1945, 161.

accompagne une conscience claire de l'individu allant en toute évidence d'une tache à une autre. Le corps n'est nullement un appareil perfectionné à la disposition de l'esprit, l'un et l'autre sont mêlés. Le talent du peintre n'est pas uniquement dans la projection qu'il opère de sa toile mais aussi dans le mouvement de ses mains comme s'il les regardait à distance, avant de reprendre ou d'accentuer un trait. Ici encore Merleau-Ponty le dit avec force:

On peut savoir dactylographier sans savoir indiquer où se trouvent sur le clavier les lettres qui composent les mots. Savoir dactylographier n'est donc pas connaître l'emplacement sur le clavier de chaque lettre [...]. Il s'agit d'un savoir qui est dans les mains, qui ne se livre qu'à l'effort corporel et ne peut se traduire par une désignation objective [...]. Le déplacement de ses doigts n'est pas donné à la dactylographe comme un trajet que l'on puisse décrire, mais seulement comme une certaine modulation de la motricité, distinguée de toute autre par sa physionomie⁴.

Une fois l'activité intégrée au schéma corporel l'effort qui présidait à l'apprentissage n'est plus de mise, le geste coule d'évidence. L'enfant qui peinait à tenir en équilibre sur sa bicyclette ne pense même plus à ses difficultés premières, le conducteur au volant de sa voiture, si emprunté à ses débuts, conduit désormais avec fluidité, l'esprit vigilant mais sans crispation, le sauteur à la perche s'élançe pour franchir une barre à quatre ou cinq mètres de hauteur en ayant surmonté ses anciennes appréhensions de jeune athlète... Des milliers de gestes de la vie quotidienne ou professionnelle, même s'ils furent délicats à intérioriser, sont désormais dilués dans l'évidence de leur exécution sans même y penser, mais ils n'en sont pas moins pensés. Dans *Les mondes de l'art*, Howard Becker⁵ raconte qu'à l'époque où il jouait du piano dans les années quarante, il lui arrivait de jouer 7 ou 8 heures de suite. Il s'endormait parfois en jouant et se réveillait au milieu d'un morceau et ne perdait pied qu'au moment où il prenait conscience de s'être endormi. Une connaissance pratique est d'emblée un répertoire sensoriel, kinesthésique, proprioceptif, gestuel, voire même affectif, il englobe l'individu dans toutes les composantes de sa relation au monde.

2. IL CORPO ESPOSTO. BREVE STORIA INCORPOREA DEL CORPO. UN'ESPOSIZIONE

1. *Complicazioni del corpo*

La nozione, la rappresentazione e l'esperienza del corpo si pongono al centro dell'esistenza umana, come suo cuore concreto, e per molti oggi come sua totalità, come unica realtà umana dimostrabile e mostrabile, in quanto tale da esporre e in definitiva da imporre, essendo vista e vissuta quale orizzonte esclusivo e inclusivo, in una parola intrascendibile.

Il corpo è il concreto, il reale; l'incorporeo è l'astratto, è l'immaginario, è l'irreale. Eppure, a dispetto di questa sorta di dogma non dichiarato quanto universale, la rappresentazione e la nozione del corpo, non appena considerate più da vicino, non appena "esposte" nelle loro molteplici componenti, si complicano e si sfaldano, mostrando pe-

⁴ *Ibid.*, 168.

⁵ H. Becker, *Les mondes de l'art*, Paris: Flammarion, 1988.

ricolose incertezze e contiguità, interruzioni e labilità che sconcertano, modificando il quadro iniziale di una pura realtà fisica ed esistenziale.

Un paradosso che riproduce e intensifica quello implicitamente posto dalla nozione di “materia”, così onnipresente e universale da essere data per l’unica vera e reale, mentre all’opposto la nozione di spirito è caduta dal linguaggio come sinonimo riprovevole di alcunché di illusorio, di inesistente. Senonché, proprio la scienza che sembra celebrare il trionfo della “materia”, e quindi del “materialismo” (categoria filosofica di cui nessuno ormai parla, non essendoci più idealismi o spiritualismi a cui contrapporla), ci attesta che ciò che chiamiamo materia non è che la trasformazione dell’energia, e che nulla è più fondamentale e meno afferrabile di codesta “energia”. La scienza ci insegna che, fisicamente, noi siamo un fascio di energia che si è solidificato e organizzato in un corpo, ma che deve mantenere tale corpo grazie a una produzione e distribuzione incessante di codesta energia, che il nostro metabolismo corporeo elabora e trasforma senza un istante di tregua. Noi siamo non solo un aggregato di atomi e di molecole tenuti insieme da moti rotatori e campi di forza, ma con ciò stesso un flusso inarrestabile di trasformazioni metaboliche, di campi elettrici, di movimenti. La materia corporea così solida e certa si sfalda non appena esaminata con occhio strettamente scientifico.

Tutto questo è innegabile, eppure non tocca ancora il problema. La realtà è che la nozione stessa di corpo come entità unitaria e personale, come attributo individuale e indivisibile di chi possiede un corpo, di chi “è” un corpo, è abbastanza recente. Per quanto riguarda la concezione unitaria del corpo si può risalire alle prime civiltà storiche, e anche lì con molti margini di indeterminazione e di esitazione. Per quanto concerne il corpo come attributo massimamente personale, bisogna aspettare fundamentalmente il cristianesimo, con la sua idea di individuo formato da un’unità indissolubile di anima e corpo, e anche in tal caso non mancano gli ampi margini d’ombra, le violazioni frequenti di principii ammessi astrattamente, le distinzioni di ceto e di gerarchia che prevedono diversi trattamenti del corpo, diversi suoi gradi di tutela e di garanzia. Se ci soffermiamo sulla concezione corporea rintracciabile nella visione ebraica e cristiana, così determinante nell’origine della nostra visione del corpo, scopriamo che, accanto a indiscutibili punti di discontinuità rispetto alle altre concezioni antiche in mezzo alle quali si è formata, essa ha in comune con loro arcaismi troppo spesso sottovalutati o ignorati.

Iniziamo da quella “esposizione” fondamentale del corpo e dei corpi che per millenni è stata l’arte figurativa. Fino a tutto il Medioevo, nell’arte sacra o sacralmente connotata, il corpo umano o sovrumano, inteso quest’ultimo come corpo superiore all’umano ma analogo ad esso, aveva un carattere *quantitativo*. Più la persona rappresentata era importante maggiori ne erano le dimensioni corporee, come si può agevolmente osservare nelle tante pale italiane in cui il donatore appare minuscolo rispetto alle figure sacre. La posizione superiore nella gerarchia terrena e celeste implica un corpo più grande e poderoso. Man mano che andiamo indietro nel tempo questa misurazione corporea dell’importanza si fa macroscopica, ed è chiaramente leggibile anche nelle visualizzazioni descrittive dei testi sacri. Nel racconto della sua vocazione profetica così Isaia descrive ciò che vede: «...io vidi il Signore seduto su un trono alto ed elevato; i lembi del suo manto riempivano il Tempio» (6, 1). Il testo non entra in dettagli troppo fisici, per non cadere in antropomorfismi che a un certo punto devono essere stati ritenuti inadeguati, ma il loro simbolismo corporeo è trasparente: Dio equivale a un essere umano gigantesco, pronto a schiacciare i suoi nemici e a ricompensare i suoi servi fedeli, è una sorta di Super-Re il cui trono sovrasta il Tempio di Gerusalemme e il cui potere è proporzionato a questo fuori-scala. Vengono in mente le raffigurazioni egizie del faraone in battaglia, la cui figura gigantesca colpisce i nemici e abbranca grappoli di

suoi minuscoli prigionieri. A un esame più attento si capisce che tali proporzioni visive corrispondono a un “potere” di rendersi visibile, di esporsi e di imporsi, un potere che coinvolge lo sguardo di chi ne subisce l’influsso, ma in un modo che è tutto da determinare, considerato che questi testi e queste immagini lo danno per assodato e scontato, non tanto perché sia una consuetudine sottintesa, quanto perché risponde a un criterio oggettivo, al funzionamento dell’intera realtà.

Sebbene il testo biblico, più ancora di quel che possiamo attribuire alla visione egizia, ci parli in un linguaggio simbolico che inizia a farsi spirituale, sarebbe però un errore tipicamente moderno leggerlo in termini puramente allegorici. Né i medievali né Isaia credevano alla fisicità materiale di queste proporzioni e visioni, e tuttavia esse riflettevano (1) una potenza che era assolutamente reale, e (2) dei fenomeni che oggi sfuggono completamente alla percezione e alla consapevolezza di noi moderni, certificando da soli quanto sia elementare e inadeguata la visione che noi abbiamo generalmente del corpo e delle sue modalità “espositive”. Concentriamoci sul punto (2), che è il meno conosciuto, così potremo poi analizzare il punto (1) e capire quale fosse la sorgente della potenza del corpo.

In tutte le civiltà arcaiche e antiche e nelle culture europee fino al XVII secolo, il corpo non era affatto un’entità materiale contrapposta a un’entità immateriale che era l’anima, ma si inseriva in una topologia cosmica e metafisica assai più articolata e interpenetrata. Anche se apparteneva a una sfera più corruttibile, corrispondente al mondo sublunare di Aristotele, il corpo si manteneva in contatto col mondo spirituale e divino tramite una vastissima sfera di fenomeni sottili che erano esattamente intermedi tra mondo spirituale e mondo materiale, e che esercitavano infiniti influssi sulla vita e il destino delle persone, a cominciare appunto dai loro corpi, visti come recipienti di tali influssi e a loro volta fonte di irradiazioni che raggiungevano gli altri. Questi fenomeni erano considerati da Aristotele come composti di *pneuma* o etere, il quinto elemento o quintessenza trasparente e incorruttibile di cui erano fatti tutti i corpi celesti, e che presiedeva anche al concepimento, ma non v’è dubbio che le idee dello Stagirita avessero radici più antiche⁶. Le influenze astrali calcolate dall’astrologia erano solo uno dei tanti esempi che per gli uomini antichi, medievali e proto-moderni erano quotidiani e continui, coinvolgendo anche gli stati di salute e di malattia. Questi influssi erano concepiti come correnti di particelle o di onde che emanavano dai corpi, e che rendevano possibile la stessa conoscenza; e la facoltà che li raccoglieva e inviava al cervello attraverso i sensi era l’immaginazione o fantasia, vera facoltà intermedia da cui dipendeva il rapporto col mondo esterno e il funzionamento della mente.

Singolare per la nostra mentalità, e poco considerata dai filosofi e dagli storici dell’arte, è la concezione estetica che si legava a queste rappresentazioni del mondo, poiché si riteneva che le immagini inviassero precise influenze sottili, che potevano condizionare l’esistenza e le azioni delle persone fisicamente prossime a tali immagini. Le immagini sacre che ornavano le chiese, ad esempio, dovevano oggettivamente influenzare i fedeli inviando esempi di edificazione religiosa, così come le immagini messe nelle stanze dei bambini, a seconda del loro tenore, esercitavano modificazioni corrispondenti nei giovani soggetti; le stesse immagini che si vedevano durante il coito potevano determinare i caratteri del concepito, e così via. Un trattato d’arte del Cinquecento lamenta la stanchezza da cui erano colti gli artisti, spossati dalle particelle

⁶ Cfr. G. Agamben, *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Torino: Einaudi, 2011, 84-90; I.P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, tr. it. di G. Ernesti, Torino: Bollati Boringhieri, 2006, 15-23.

emanate dalla loro mente durante la creazione artistica, e un'analogia visione pneumatica presiede alle idee di Leonardo da Vinci sulla pittura⁷. Questa stessa concezione è ancora argomentata ed eloquentemente difesa nelle opere di Tommaso Campanella, che ne sostengono una versione più razionale e avanzata, ma in un rapporto organico coi suoi predecessori rinascimentali, medievali e antichi che vengono fittamente citati come fonti confermative o perlomeno comparative⁸. È chiaro che una simile visione del mondo non dà luogo a idee esattamente corrispondenti alle nostre, anzi introduce a una serie senza fine di equivoci concettuali e culturali, legati al fatto che noi moderni "traduciamo" i testi provenienti da queste epoche in un'ottica conforme alla nostra, incorrendo spesso e volentieri in grossolane deformazioni. Basti pensare alle teorie antiche, medievali e rinascimentali dell'innamoramento, causato da particelle o raggi che si dipartono soprattutto dagli occhi e che colpiscono la persona che ne è l'oggetto, per cui la Francesca di Dante nel canto V dell'*Inferno* parla di «amor ch'a nullo amato amar perdona», intendendolo come una potenza spirituale e intermediale che, una volta innescata, non può mancare di ottenere il suo meraviglioso e pericoloso effetto: a chi riceve l'amore spetta il dovere di interpretarlo nella maniera migliore sotto il profilo religioso e morale, ma non il potere di impedirlo. Per gli antichi greci l'amore era oggettivamente provocato da frecce, intese come proiettili invisibili quanto micidialmente efficaci tirati da Eros al servizio di Afrodite. Anche parlare di psicologia come noi la intendiamo, in epoche che ragionavano in questi termini, appare un rozzo anacronismo.

Il corpo era dunque il bersaglio e la sorgente di queste forze sottili o pneumatiche, che erano anche quelle che gli davano vita; e la terza dimensione corrispondente a questo apparato intermediale o pneumatico era il *pneuma*, il latino *spiritus*, che fungeva appunto da termine medio, meglio ancora da forza intermedia, tra l'anima e il corpo, tenendo l'essere umano unito e indirizzandone il destino. Non è un caso che tra questa accezione di *pneuma* o *spiritus* e l'accezione di spirito inteso come realtà puramente immateriale vi sia contiguità e ambiguità, non per imprecisione o incertezza dottrinale, ma perché in tale cornice non vi è alcuna netta cesura, quanto piuttosto uno scambio continuo che assicura la comunicazione tra cielo e terra, mediante una pluralità infinita di forze e di esseri "spirituali". In questa moltitudine invisibile troviamo interi stuoli di spiriti esterni, buoni o cattivi, ai quali l'individuo si doveva rapportare nel modo giusto, avvicinandosi ai primi ed evitando i secondi, con una rappresentazione che anche il cristianesimo interpreta secondo la dicotomia angeli/diavoli, e certamente con un'enfasi tutta sua sul libero arbitrio dell'uomo, che tuttavia principalmente consisteva nel saper scegliere i veicoli esatti grazie ai quali salvarsi, seguendo le buone influenze della Chiesa, dei sacramenti e delle stesse immagini edificanti che il fedele doveva tenersi vicino.

È evidente che tutte queste rappresentazioni e credenze appartengono al grande alveo della magia, quantunque la categoria a noi moderni appaia estremamente discredita, oltre che generica, e richieda contestualizzazioni storiche più precise. La nozione generica di magia va intanto collegata a quella di religioso e di sacro, per cui è corretto parlare di visioni magico-sacrali, e questo collegamento rimane attivo finché i fenomeni, che per noi sono soltanto magici, mantengono la loro vitalità. Allorché le credenze e le pratiche "magiche" perdono di vitalità, si staccano dalla loro matrice religiosa e divengono ricordi residuali di un mondo che una nuova epoca o cultura si è lasciata alle

⁷ G. Fornari, *Mediazione, magia, desiderio in Leonardo e nel Rinascimento*, Poggio a Caiano: CB Edizioni, 2012.

⁸ Si veda ad esempio T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, a cura di G. Ernst, Roma-Bari: Laterza, 2007.

spalle, venendo di conseguenza bollate come retrograde e superstiziose⁹. Sono esistite varie fasi e versioni di sapere magico-operativo, ognuna delle quali ha segnato una svolta e una qualche soluzione di continuità rispetto alle altre. Semplificando, possiamo distinguere una fase arcaica, strettamente legata a riti e operazioni sacrificali; una fase antica, interpretata e veicolata da istituzioni religiose e politico-sacrali; una fase cristiano-medievale, reinterpretata dalla Chiesa che ha cercato di proibire tutte le forme magiche legate al paganesimo e alla divinizzazione della natura; una fase rinascimentale e proto-moderna, che elabora un nuovo ideale di magia naturale basato su una natura che agisce *iuxta propria principia*.

A ciascuna di queste fasi corrisponde una precisa concezione del corpo: nella visione arcaica il corpo è l'intersezione e il risultato di forze sacrali che si esplicavano e orientavano attraverso il rito, *in primis* quello sacrificale; nella visione antica, rappresentata in Occidente dalla cultura greca e romana, il corpo gode di una maggiore autonomia, ma riceve la sua esistenza a partire dalle istituzioni religiose e politiche che la garantiscono, e che come gliela accordavano così gliela potevano togliere: è il periodo in cui i sacrifici umani si trasformano in supplizi e pene di morte; nella concezione medievale prosegue la visione antica del corpo come entità revocabile da parte delle istituzioni religiose e politiche, con la differenza che l'*exemplum* centrale di Cristo vi introduceva il principio di una ricostituzione corporea definitiva nella Resurrezione, a retribuzione positiva o negativa di ogni individuo; nell'epoca rinascimentale il corpo guadagna lo *status* di organismo autonomo da studiare e spiegare in se stesso, sempre all'interno delle leggi di connessione universale, da intendersi però secondo i criteri della magia naturale.

Non v'è dubbio che nel XVII secolo assistiamo a una grande frattura legata alla rivoluzione scientifica, e destinata a porre fine al potere collettivo delle rappresentazioni di carattere magico-performativo, inaugurando la modernità vera e propria, o per essere più esatti il modello di modernità che ha preso piede in Occidente. Il primo a darne convincente dimostrazione è stato Michel Foucault ne *Le parole e le cose* e nelle sue opere successive. A questo pensatore conviene dedicare uno spazio apposito, poiché ci aiuterà a capire come possiamo muoverci in un panorama insolito e disorientante, che sembra togliere consistenza e stabilità alle nostre rappresentazioni del corpo.

2. La corporeità archeologica di Foucault

La visione storica elaborata da Foucault, sulla scorta della genealogia nietzschiana e della sua riconduzione demistificante delle rappresentazioni morali e conoscitive moderne a modalità arcaiche dimenticate e coperte, ha fatto riscoprire con maggiore dovizia di particolari e di testi un'enorme cesura e censura, su cui si fonda l'intero Moderno, rispetto alle lunghe epoche che l'hanno preceduto. Questa genealogia foucaultiana, che ha ricadute importanti anche sulla nozione di corpo, tuttavia non sembra offrire un grande aiuto, poiché si presenta in termini quanto mai secchi e intransitivi, dandosi la denominazione emblematica di "archeologia", una combinazione originale del progetto nietzschiano di genealogia, recepito attraverso Bataille, con motivi di ispirazione marxista e analisi sincroniche di matrice strutturalista. La metafora archeologica vuole

⁹ E. De Martino, *Il mondo magico. Prolegomeni a una storia del magismo*, Torino: Bollati Boringhieri, 2007, 159-168.

esplicitamente trasmettere la connotazione di qualcosa di frammentario e sepolto, che viene riesumato senza alcuna possibilità di ripeterne o recuperarne l'esperienza vitale, senza alcuna *chance* di ricostruzione.

Ogni fase storico-culturale infatti è per Foucault rinchiusa autisticamente in se stessa, e risponde a un'organizzazione del potere che determina anche le sue forme e il suo linguaggio, finché un nuovo assetto socio-politico porta a una diversa *episteme*, a una diversa elaborazione concettuale e linguistica di una realtà che non ha alcuna consistenza in se stessa, e che viene esclusivamente plasmata dai più brutali e occhiuti rapporti di forza, dalla pura sopraffazione che si organizza a sistema autoreferenziale. Di conseguenza, parlare di una storia come un processo guidato da leggi o scopi è semplicemente insensato, o meglio è un'affermazione espressione essa stessa di un'*episteme* subordinata a precisi rapporti di dominazione. Non vi è alcuna possibilità di comunicare con le epoche del passato, se non appunto nel modo residuale e negativo dei reperti archeologici, spezzoni irrelati e privi di vita di ère irrevocabilmente defunte e schiacciate dall'avvicinarsi inesorabile dei rapporti di dominazione. Per queste ragioni le civiltà premoderne, con la loro visione simpatetica e magica dei rapporti tra le cose, sono lontane da noi come un pianeta remoto e irraggiungibile, e non vi è differenza a questo riguardo tra il Rinascimento, l'antico Egitto o la preistoria¹⁰.

Le ricadute sulla rappresentazione e nozione di corpo di una siffatta visione sono massicce, benché trapelino a tratti, fornendo una sorta di sottofondo costante della ricerca foucaultiana. Al corpo sensorio magico e organico attraversato da forze divine e influssi superni, oltre che loro fonte esso stesso, subentra il corpo-macchina del meccanicismo cartesiano, e successivamente, a partire dal XIX secolo, il corpo che si frammenta nelle sue rappresentazioni linguistiche e formali fino a dissolversi, delineando un apparente trionfo dell'umano che in realtà ne designa la dissoluzione. Una disintegrazione la cui ultima soglia a noi conosciuta è quella della dissoluzione stessa del linguaggio nella regolazione socio-economica di masse planetarie ridotte a pura espressione dei loro bisogni biologici elementari, il cosiddetto biopotere, preannunciato dalle politiche di sterminio dei regimi totalitari e più tecnicamente organizzato nei processi del capitalismo avanzato¹¹. In quest'ultima fase il corpo umano diventa la pura variabile della tecnica, la celebrazione banalizzata del ritorno alla natura, il naufragio dell'uomo nell'insignificanza della materia. Possiamo inferirne, commentando la ricostruzione/decostruzione attuata da Foucault, che il trionfo del corpo nel quale viviamo coincide col naufragio del corpo, con la cancellazione di ciò che tutte le epoche precedenti vi leggevano e vi realizzavano.

La visione foucaultiana ha inaugurato filoni di indagine fondamentali, che nondimeno la ricerca storiografica non si può dire abbia davvero sfruttato, mentre lo stesso "metodo" storico di Foucault risente di pesanti limiti, che lo hanno fatto per così dire implodere su se stesso¹². Non è un caso che, assieme alla storicità, cioè alla centralità della storia umana come unico segmento di sviluppo nel tempo che acceda alla capacità di leggere se stesso e la propria esistenza, a fare naufragio nel pensiero di Foucault sia la stessa corporeità umana, intesa come sfera dotata di un significato e matrice essa stessa

¹⁰ M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, tr. it. di E. Panaitescu, Milano: Rizzoli, 1970, 31-59.

¹¹ Concetto esplicitato a partire dalle lezioni al *Collège de France* raccolte in M. Foucault, *Il faut défendre la société* (1976), edizione digitale al link https://monoskop.org/images/9/99/Foucault_Michel_Il_faut_defendre_la_societe.pdf.

¹² Come risulta già dalle ulteriori limitazioni e negazioni di M. Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.

di significato. Ne è riprova il pensiero di Giorgio Agamben, che riprende in blocco una prospettiva foucaultiana mettendo l'enfasi su un fattore apocalittico di tipo biopolitico, e consegnando la sua proposta a un edonismo corporeo che non si vede bene in che differisca dalla biopolitica di massa criticata e descritta come una post-storia alla Fukuyama¹³. In poche parole, ci dovremmo lasciare alle spalle l'intera storia umana prima ancora di averla "dichiarata né intesa", come palesemente risulta dal totale rifiuto da parte di Foucault di quella che, ne *Le parole e le cose*, definisce come il "sonno antropologico" da cui vuole destare il pensiero¹⁴.

Eppure, la ricostruzione che compie Foucault mostra in qualche modo nel corpo anche il luogo dell'originario, segnalato nella sua anomalia da una curiosa posizione che è ultima e prima, derivata e ancestrale, inclassificabile in ogni caso¹⁵. Ecco come a un certo punto, sempre ne *Le parole e le cose*, il filosofo francese descrive l'affiorare di questo paradosso "corporeo":

... la fine della metafisica non è che la faccia negativa di un evento assai più complesso prodottosi nel pensiero occidentale. Tale evento è la comparsa dell'uomo. Non bisogna credere tuttavia che egli sia sorto di colpo nel nostro orizzonte, imponendo in modo irruivo e del tutto sconcertante per la nostra riflessione, il fatto brutale del suo corpo, della sua fatica, del suo linguaggio; non è la miseria positiva dell'uomo che ha ridotto violentemente la metafisica. Probabilmente, al livello delle apparenze, la modernità comincia quando l'essere umano si mette ad esistere all'interno del suo organismo, nel guscio della sua testa, nell'armatura delle sue membra, e in mezzo a tutta la nervatura della sua fisiologia; quando si mette ad esistere nel cuore d'un lavoro il cui principio lo domina e il cui prodotto gli sfugge; quando infine colloca il proprio pensiero nelle pieghe di un linguaggio tanto più vecchio di lui da non poterne dominare i significati pur ravvivati dall'insistenza della sua parola. Ma la nostra cultura ha varcato, in maniera più fondamentale, la soglia a partire da cui riconosciamo la nostra modernità, il giorno in cui la finitudine è stata pensata in un riferimento interminabile a se stessa. Se è vero, al livello dei diversi saperi, che la finitudine è sempre designata muovendo dall'uomo concreto e dalle forme empiriche che possono venir assegnate alla sua esistenza, al livello archeologico che scopre l'*a priori* storico e generale di ognuno dei saperi, l'uomo moderno – l'uomo definibile nella sua esistenza corporea, laboriosa e parlante – non è possibile che a titolo di figura della finitudine¹⁶.

Foucault si sta riferendo al momento storico in cui la finitudine umana si manifesta, con Kant, nella struttura medesima delle sue forme conoscitive, che nella *Critica della ragion pura* decreta l'inconoscibilità delle vecchie architetture della metafisica. Ma non è l'abile orchestrazione della ricostruzione foucaultiana che ci deve qui interessare, nel suo riconoscibile debito verso la lettura di Heidegger¹⁷ e nel virtuosismo con cui maneggia le acquisizioni delle scienze umane nel XIX secolo, peraltro saltando quanto non rientra nel quadro previamente deciso. Ciò che è più interessante e rivelatore è il ruolo ubiquo e nello stesso tempo incompiuto che in tale disvelamento dell'umano, che è con ciò stesso un annullamento dell'uomo, svolge il suo corpo. Vi è infatti nelle parole di Foucault una palese asimmetria che fa assorbire nel corpo e nella sua fisiologia anche il principio organizzatore e produttore del lavoro, così come le pieghe del linguaggio.

¹³ Si veda ad esempio G. Agamben, *L'aperto. L'uomo e l'animale*, Torino: Bollati Boringhieri, 2002.

¹⁴ Foucault, *Le parole e le cose*, 366-368.

¹⁵ Ne è riprova il grande progetto dell'*Histoire de la sexualité*, Paris: Gallimard, vol. I 1976, voll. II e III 1984, che chiude la carriera del pensatore.

¹⁶ Foucault, *Le parole e le cose*, 342-343 (con qualche ritocco).

¹⁷ M. Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Bonn: Friedrich Cohen, 1929.

Codesto corpo foucaultiano viene a coincidere con la finitudine umana; senonché, questa finitudine si presenta come indefinibile e non circoscrivibile, contrariamente a quel che la sua indicazione spaziale suggerirebbe, consegnandola a una sovrapposizione non componibile di un contenuto empirico e di una spiegazione trascendentale che per Foucault non si riescono mai a saldare, decretando la prossima scomparsa di quell'ircoceruo, di quell'allotropo empirico-trascendentale¹⁸ che è l'uomo. Appare tuttavia di non piccolo significato che sia appunto il corpo il luogo/non-luogo in cui tale contraddizione si fa sorprendere, in cui tale morte dell'uomo, vero significato della nietzschiana morte di Dio, si lascia per la prima e ultima volta leggere. Non è forse questo a spiegare lo strano e indefinito splendore che promanava dai corpi straziati sottoposti ai più atroci supplizi nelle società dell'*ancien régime*, secondo quel che avrebbe accertato la successiva indagine di *Sorvegliare e punire*?¹⁹

Questo getta una luce non meno indiretta che penetrante sulla perspicacia e il fallimento del progetto foucaultiano, sull'utilità e l'inadeguatezza del disegno storico che lo sorregge, e che esso si costringe contraddittoriamente a negare. L'intima aporeticità di un approccio, che con gesto argomentativo e retorico tipicamente moderno si presenta come il *non plus ultra* della consapevolezza, risulta evidente dalla sua sistematica renitenza a spiegare la genesi storica dei fenomeni che incompiutamente descrive. Nessun rapporto di dominazione avrebbe mai assunto un potere così pervasivo e plasmatore se non ci fosse stata una sorgente significativa di natura simbolica che gliel'ha conferito, trasformandolo in strumento rappresentativo capace di interpretare e modellare il mondo. Nello stesso splendore degli antichi supplizi, Bataille ci insegna a mettere l'enfasi su questo splendore, che è il primario fenomeno su cui si dovrebbe soffermare la nostra attenzione, e che deve avere un qualche rapporto con tale sorgente. E per quanto possano essere menzognere e illusorie, le forme magiche, scientifiche o linguistiche che Foucault descrive possiedono comunque la capacità di definire l'intera realtà come un insieme dotato di un qualche significato, persino quando il sistema di potere celebra la fine di ogni significato diverso da sé, come nei fasti artificiali del linguaggio e della biopolitica. Ed è l'idea di *mediazione* a fornire una spiegazione coerente del tipo di forza culturale capace di tanto, dal che discende anche che tale forza, persino quand'è indirizzata a coprire e falsare ciò che per tutte le epoche precedenti era "realtà", non può che interagire con un contorno che deve produrre necessariamente alcune ricadute efficaci, e quindi performativamente "vere", onde poter sussistere²⁰. Anche il trionfo della pura menzogna veicola e realizza una qualche forma di verità e di realtà, riconducibile alla nozione di *oggetto*, proprio perché l'essere umano interagisce sempre con un qualcosa di circostante dal quale proviene e a cui deve inevitabilmente tornare.

Questo altresì dimostra che tra le diverse epoche storiche non si spalanca quell'assoluto e invalicabile abisso che Foucault asserisce, giacché altrimenti la sua stessa operazione archeologica e denegatrice non sarebbe possibile. Anche la denegazione e la distruzione possono essere e sono uno strumento positivo di definizione e di trasmissione, una volta che le disponiamo su una sequenza più ampia e inclusiva delle forze che danno loro alimento. Negare in modo sistematico ciò che precede è anzi la maniera più classica di trasmettere l'influenza di ciò che è negato, che non mancherà di riaffermarsi col tempo reclamando i suoi cancellati diritti, conculcati con una logica così ossessiva

¹⁸ Foucault, *Le parole e le cose*, 347-353.

¹⁹ M. Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris: Gallimard, 1975.

²⁰ Su questa teoria della mediazione G. Fornari, *Storicità radicale. Filosofia e morte di Dio*, Massa: Transeuropa, 2014.

e simmetrica da trasmetterne i tratti, da renderne riconoscibile la fisionomia una volta che sarà sottoposta a un'ulteriore trattamento di negazione. Il negativo del negativo è in grado di restituire il positivo inizialmente negato, pur nulla togliendo, a differenza che nella dialettica hegeliana, alla distruzione effettiva di ciò che è stato negato. Questo ha ricadute interessanti riguardo al nostro tema del corpo. Un passo in avanti nel nostro esame della corporeità lo possiamo fare se ne assumiamo integralmente i fenomeni come si presentano nella storia, evitando le astrattezze di un metodo fenomenologico che dalla storia prescinde, e considerando al contrario la possibilità che, oltre che a una storia, i fenomeni del corpo si rifacciano a un'origine di tale storia, delineando un autentico metodo fenomenologico-storico²¹. Seguendo questa strada una curiosa forma di reminiscenza platonica ci aspetta.

3. *Smembrare e rimembrare*

Il corpo per l'essere umano è sempre esistito in rapporto ai suoi simili e come espressione del rapporto con loro. Esso è esposto per definizione, perché il corpo è esposizione esso stesso, disegnata secondo regole e modalità che lo definiscono segmentandolo in zone accessibili e inaccessibili. Il corpo esposto acquista rilievo grazie agli angoli che gli danno un profilo, alle ombre che gli conferiscono profondità. L'esposizione corporea è per forza di cose innanzitutto visiva, il corpo può e dev'essere visto, in modi e misure che dipendono dalle circostanze, e il contatto diretto con esso è lecito solo a condizioni precise, socialmente controllate ed ammesse, mentre la modalità più importante di contatto fisico e nello stesso tempo extracorporeo è rappresentata dal linguaggio, emesso dal corpo per stabilire un rapporto che è ancora coerente rispetto al modello pneumatico e intermediale ormai cancellato dalla nostra memoria culturale. Anche il linguaggio è un'entità corporale, è una combinazione organizzata di suoni che noi emettiamo fisicamente e che raggiunge gli interlocutori esercitando un influsso, evitando o sostituendo il contatto. Ma la stessa visibilità è una forma ottica di contatto fisico. Abbiamo dunque una gradazione crescente di contatti che coinvolgono il nostro corpo a livelli crescenti di fisicità e di vicinanza: dal contatto visivo e auditivo, alla base dei rapporti sociali, passiamo al contatto tattile, più sorvegliato e circoscritto, sino ad arrivare ai contatti più coinvolgenti e normalmente vietati, quelli olfattivi, gustativi, sessuali. A ogni tappa aumenta il coinvolgimento corporeo e si erge nel contempo una barriera sempre più simbolica, una rete di divieti sempre più cogenti, fino a raggiungere, quando è permesso, il coinvolgimento massimo, possibile quando questa fitta trama di proibizioni è sospesa.

In tutto questo agisce per noi l'unitarietà dell'implesso mente/corpo, non perché non vi siano differenze tra mente e corpo, ma perché esse intervengono all'interno di un unico insieme, che costituisce la totalità e identità della nostra persona. Tuttavia le considerazioni fatte sinora, e l'esistenza di queste innumerevoli soglie che definiscono l'accessibilità o inaccessibilità del corpo, attestano un panorama assai più frammentato. L'unità individuale formata dalla mente e dal corpo, dalla mente che è parte integrante del corpo e dal corpo che realizza e incarna in sé la mente, è il risultato sempre revocabile di una serie di condizioni che, oltre che fisiche, spaziali e temporali, sono innanzitutto storiche, culturali e sociali. Detto in altre parole, il nostro corpo non è un'entità biologica oppure ontologica già esistente, bensì esiste in tanti modi e a tanti livelli,

²¹ Per una definizione di questo metodo fenomenologico-storico cfr. *ibid.*, 326-359.

corrispondenti a ciascuna delle sue manifestazioni espressive e relazionali gerarchicamente organizzate. L'unitarietà si sfalda non appena toccata, non perché non esista, ma perché risulta fenomenologicamente come il risultato sempre cangiante di una tensione. Il nostro corpo è il risultato e l'espressione di un *campo di forze*, come ogni oggetto fisico d'altronde, ma con la peculiarità che le forze da cui il nostro corpo è plasmato e di cui è fatto sono anche e specialmente simboliche. In questo campo di forze dotato di valenze simboliche le soglie di frattura e di interruzione sono ancora più importanti di quelle di continuità, giacché senza di esse noi nemmeno potremmo esistere come corpo, prevarrebbe il caos e il nostro corpo sarebbe violato e distrutto.

Ciò significa una cosa soltanto, che il nostro corpo esiste *in funzione* di queste rotture di continuità, che esso si costituisce e si definisce per il suo saper disporre in modo ordinato e collettivamente accettato delle soglie di interruzione che in precedenza sono state esperite in modo disordinato e incontrollato. La verità di questa affermazione si coglie subito a livello banalmente psicologico ed educativo, nella graduale conquista del corpo da parte del bambino, che impara com'è fatto e come funziona partendo da percezioni confuse e movimenti scoordinati, che acquisiscono gradatamente una definizione e padronanza crescenti, fino al coordinamento psicomotorio ed espressivo della persona adulta. Ma questi esempi psicologici e cognitivi da soli restano insufficienti. La provenienza e lo sfondo rigorosamente culturali e sociali di questi processi ci assicurano che il caos da cui sorge il microcosmo del nostro aspetto e del nostro funzionamento corporeo non era in origine personale e interpersonale, bensì *collettivo*, e la riprova viene dalla constatazione che le nozioni di personalità e interpersonalità sono storicamente recenti e non toccano minimamente la maggior parte della storia dell'umanità. Detto in parole più semplici, l'esperienza del corpo umano nasce da esperienze collettive di caos nelle quali il corpo come noi lo intendiamo ancora non esisteva, ma in cui si devono essere verificate esperienze ripetute di discontinuità del corpo, in accordo alla struttura gerarchica che è emersa fenomenologicamente dalla nostra analisi. Si trattava dunque di un corpo non ancora personalizzato e individualizzato, di un corpo che ancora non esisteva *in quanto corpo umano*. Questo punta a fasi così remote che precedono la nostra esistenza come *Homo sapiens*, e addirittura la nostra esistenza come genere *Homo*. Il nostro corpo è animale perché apparteneva a una specie animale che noi non siamo più, e che pure noi continuiamo ad essere, per vie trasformate e dimenticate. Il nostro corpo è la testimonianza silenziosa, e normalmente non ascoltata, di una lunghissima storia di cui è il risultato. Una storia tuttavia drammatica, dal momento che non è pensabile che una specie preumana si sia umanizzata perché le è "venuto in mente", cioè perché lo abbia deciso con la mente umana che per definizione non poteva avere. Ogni naturalismo pseudo-scientifico o pseudo-metafisico è con ciò eliminato (e pseudo- per la semplice incoerenza di questa pretesa), ma appunto questo rimanda al problema di definire la soglia di rottura attraverso la quale l'uomo ha realizzato la sua identità corporea, psicofisica, mentale.

Codesta "rottura" alla base del corpo umano doveva essere "fisica", cioè percepibile al livello biologico in cui l'animale preumano si trovava, e l'unica azione che appare corrispondente a tale requisito è la violenza collocata da pensatori come Freud, Bataille e Girard all'origine del genere umano, rigorosamente inteso come genere *Homo*²². Non

²² Il riferimento è in particolare a S. Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*, Leipzig-Wien: H. Heller & Cie., 1913; G. Bataille, *Théorie de la religion*, Paris: Gallimard, edizione postuma 1973; R. Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris: Grasset, 1978.

è questa la sede per presentare e discutere le tesi di questi autori, che restano opinabili sotto molti aspetti²³, ma ai nostri scopi è sufficiente rilevare come dalle loro proposte emergano tre punti essenziali, corrispondenti ai caratteri fenomenologicamente emersi dalle analisi che precedono: 1) uno stato di crisi collettiva interna a cui l'animale preumano non sapeva trovare risposta; 2) il rimedio offerto dal dirigere la distruttività della crisi verso un singolo obiettivo, un membro del gruppo che per qualche motivo viene scelto al posto degli altri; 3) la distruzione di questo membro, che consente la definizione di un nuovo ordine, avente caratteri religiosi; 4) la nascita del sacrificio come atto religioso che commemora e ripete questo evento fondatore, e dei divieti che garantiscono l'ordinamento così fondato.

Ora, esiste una forma sacrificale che appare particolarmente idonea a spiegare il costituirsi corporale e corporeo dell'essere umano, il sacrificio a mani nude nel quale una vittima – umana, animale, preumana – era fatta a pezzi, letteralmente smembrata, onde poter “rimembrare” la collettività in crisi. Potrebbe essere stato questo l'evento che era poi “rimembrato” nel rito sacrificale, una rimembranza che non era soltanto mnemonica, poiché la rappresentazione simbolica e fisica, che si è formata nel corso di una stratificazione culturale che non può che essere stata lunghissima, era che il corpo di chi era ucciso ritualmente fosse letteralmente ri-membrato, ricostituito nell'unità corporea che era stata spezzata fisicamente e simbolicamente. Va precisato che, per condividere questa ricostruzione, questa ri-membranza, non occorre impegnarsi in ricostruzioni ipotetiche sperticate e onerose, fatte apposta per essere fatte a pezzi dallo scetticismo universale o peggio ancora dalla derisione, ma basta ammettere che qualcosa del genere possa essere accaduto, come i dati storici e antropologici ci suggeriscono senza eccessivi sforzi, e che abbia svolto un ruolo di non piccolo significato. Tanto più che esiste la possibilità, anche questa etnograficamente documentata, che a un certo momento proprio la nostra specie, *Homo sapiens*, abbia imparato a “mentalizzare” tale procedimento sacrificale trasformandolo in una esperienza estatica provata da sciamani, che rivivevano il sacrificio dentro di loro a beneficio della comunità, fino al punto di rivivere in sé autentiche esperienze di smembramento e ri-membramento, di ri-membranza nel doppio senso sacrificale e rammemorativo del termine, esperienze volte ad assicurare la salvezza di tutti, la ricostituzione e il mantenimento del corpo della comunità²⁴. Ciò che deve interessarci è anzitutto il manifestarsi storico e culturale di questo fenomeno, nonché la sua pertinenza ai fini della nostra riflessione, dove la stessa disapprovazione a cui tale approccio può andare incontro rischia di dare conferma indiretta ai fenomeni in tal modo negati. Vediamo di fare una *vindimiatio* dei dati sinora raccolti, in cui lo stesso procedimento seguito diventa la confutazione del progetto di Foucault, precisamente tematizzando e utilizzando appieno il suo contributo.

Il fenomeno a noi più vicino dal quale partire è quello dell'attuale esposizione e sovraesposizione mediatica del corpo, in cui il corpo umano risulta essere ciò che appare, ciò che si manifesta nel mezzo dell'apparizione, traduzione integralmente mediatizzata a cui si accompagna di pari passo, nelle rappresentazioni sociali e nelle pratiche che le sostanziano, il fenomeno dello “smontaggio” del corpo, del corpo assimilato a una

²³ Per un'analisi critica del pensiero di questi autori G. Fornari, “Mediazione estatico-oggettuale. Per una nuova teoria antropologica e psicologica”, *Storie e geografie famigliari*, 7-8 (2012): 57-104 (disponibile attualmente sul sito Academia.edu).

²⁴ Cfr. M. Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, tr. ingl. di W.R. Trask, Princeton NJ: Princeton University Press, 1974, 34, 36-38, 56-58, 108, 429; il ruolo dello sciamanesimo nell'origine di *Homo sapiens* è stato enfatizzato, anche se con semplificazioni molto discutibili, da D. Lewis-Williams, *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, London: Thames & Hudson, 2004.

macchina rispondente a tecnologie sempre più leggere e sottili, e tuttavia dotato di un carattere essenziale della macchina, quello della riparabilità e sostituibilità dei pezzi che la compongono, sino a prospettare scenari da incubo di una mortalità infinitamente protratta, equivalente quindi alla versione tecnicizzata dell'immortalità. Entrambi i fenomeni della mediatizzazione e della smontabilità tecnologica mostrano di avere un fattore in comune, definibile come la smaterializzazione del corpo, la sua decorporeizzazione. Abbiamo perciò due fenomeni tipicamente contemporanei, che nondimeno ci ripropongono in modi trasformati i due fenomeni più arcaici dell'intermedialità pneumatica del corpo umano, e della sua riducibilità fisica e simbolica alle parti che lo costituiscono, alle procedure di smembramento e "rimembramento" che lo hanno fatto sorgere come corpo. Assistiamo in altre parole al riaffiorare di processi dimenticati, che in parte rispondono all'archeologia foucaultiana, ma che visti nel loro esito la smentiscono. Concentriamoci proprio sull'aspetto della dimenticanza, che in apparenza dà ragione all'intransitività di Foucault.

La dimenticanza come fenomeno umano è in sé una prosecuzione della pura e semplice cancellazione delle forme non più rispondenti a una situazione determinata che domina incontrastata l'ambito naturale. Per meglio dire, la cancellazione che vige in natura non è neanche un atto di cancellazione, in quanto non vi è nessuna memoria in senso pieno da cancellare. Affinché si possa iniziare a parlare di cancellazione occorre che quanto emerge dalla distruzione perennemente minacciata dall'ambiente naturale a tutte le sue forme di vita si opponga a tale distruzione non solo con le sue risorse biologiche, ma con le nuove formidabili risorse della memoria culturale, che è anzitutto una memoria culturale, rinnovata nei riti e in quella loro traduzione e spiegazione verbale che sono i miti. Si aprono orizzonti senza precedenti di mantenimento di ciò che è cancellato, di "chi" è cancellato, nella memoria collettiva, assai prima che individuale. Memoria con la quale peraltro contrasta l'esigenza della contrapposizione definitoria, della negazione mirata e specifica da cui è stata attirata l'attenzione di Foucault, che arriva a identificarla come legge che presiede alla storia e che distrugge la storia, trasformandola nella mesinscena che si limita a tradurre sotto maschere culturali la sopraffazione propria della natura. Ma che non sia del tutto così lo dimostra, lo mostra, il fenomeno del ritorno sotto altre spoglie di ciò che è stato cancellato, di un ritorno del rimosso ancor più cogente e rivelatore per la circostanza di essere collettivo e non psichico. E la psicanalisi freudiana ci insegna che vi sono due ritorni del rimosso, quello involontario, che travolge le resistenze dell'io cosciente e lo fa crollare, e quello voluto, che allarga la coscienza dell'io e si fa terapeutico.

4. *Un rimosso risorto*

Non v'è dubbio che l'attuale scorporizzazione del corpo variamente esibito e smontato mostri perlopiù di equivalere al ritorno di un rimosso schizofrenicamente allontanato dalla coscienza collettiva, e pronto a distruggerla sotto forma di disumanizzazione del corpo, di sacrificio impalpabile della sua immagine. L'attuale senile modernità, o postmodernità che fa lo stesso, ritiene di far valere la sua materialità e concretezza, a detrimento di tutte le rappresentazioni passate declassate al rango non più di orride superstizioni da condannare e reprimere, com'era nella modernità ancora in crescita che sentiva il bisogno di esorcizzare i fantasmi di un passato sentito come vicino, ma oramai di pure e semplici curiosità, da rivisitare con un senso di superiorità e compiacimento, o anche da recuperare nell'ottica involontariamente foucaultiana del reperto archeologico

da conservare in un museo o in un parco. Eppure, tutta questa “fisicità” si traduce nel più immateriale e illusorio dei modi, poiché l’attuale tecnologia mediatica, elettronica, bionica non fa che smembrare e scarnificare il vecchio corpo fatto di carne e di sangue, e riproporre in forme sempre più desultorie le rappresentazioni passate, cosalizzate e reificate secondo la capillare retorica dell’assolutamente Nuovo, di una Palingenesi tecnicizzata sempre penultima rispetto all’Omega che insegue. L’ologramma, dunque, come ultima frontiera dell’uomo?

Contro la palingenesi ologrammatica dell’umano definitivamente disumanizzato nella scorporizzazione e scorporazione del suo corpo ridotto a simulacro, vi è tuttavia un ultimo fenomeno storico da esaminare, che ci prospetta la possibilità ben diversa di un recupero terapeutico del nostro rimosso, di una ricomposizione diversamente armonica con la sua storia. È il fenomeno della Resurrezione di Cristo, preso anzitutto non come evento che sollecita la nostra fede, ma come fenomeno storico che si offre con precisi caratteri, da assumersi per come si manifestano a noi, indipendentemente dalla posizione che decidiamo al riguardo di assumere.

Sembra “ovvio” che al centro della resurrezione di Cristo espostaci nei testi cristiani delle origini ci sia il definitivo ritorno in vita del corpo di Cristo. Eppure i testi neotestamentari sono al riguardo stranamente sfuggenti. Intanto, non vi è *nessuna* descrizione dell’evento resurrezionale in sé, poiché gli episodi relativi al Risorto ne annunciano la resurrezione avvenuta, oppure ci presentano le modalità inattese e imprevedute dell’incontro con lui. Se la crocifissione, nelle sue modalità pubbliche, può essere definita come un eccesso di esposizione, consistente nel voler annientare pubblicamente, prima ancora che fisicamente, il corpo del condannato; la resurrezione si presenta a noi come l’opposto, cioè come un’esposizione accuratamente sottratta, non perché il Risorto non voglia mostrarsi, ma perché il Risorto è accessibile solo a patto di sottrarsi alle modalità distruttive dell’esposizione che l’ha precedentemente esibito al ludibrio della folla e alla morte più umiliante ed atroce. Questo ci fa silenziosamente capire che le esposizioni umane sono talmente sature di violenza da amplificarla e moltiplicarla su infiniti livelli, come dovrebbero ben sapere i membri di una società dove essere sotto i riflettori dei media può equivalere alla più immateriale delle crocifissioni, ma anche che esiste una via di salvezza, consistente nel recuperare le modalità intime e umane della visibilità onde ottenerne un’esposizione diversa, facente un tutt’uno col corpo di chi si rende in tal guisa visibile.

La seconda stranezza è che la stessa corporeità del Risorto, che viene apologeticamente vantata come sua decisa superiorità rispetto alle resurrezioni deboli, vaghe e parziali del mondo greco-romano, sembra essa per prima essere contraddittoria. Se infatti il vangelo di *Luca* e quello di *Giovanni* insistono sulla corporeità fisica del Risorto, che mostra ai discepoli le mani e il costato e si mette a mangiare con loro²⁵, sono questi stessi vangeli a trasmetterci anche informazioni contrastanti circa questa corporeità: *Luca*, dopo aver raccontato l’episodio di Emmaus in cui il Risorto scompare alla vista dei discepoli non appena ha benedetto e distribuito il pane ed è stato da loro riconosciuto, chiude il suo vangelo con Gesù che, “mentre benediceva”, si stacca dai discepoli e viene portato in cielo (24,51); *Giovanni*, dopo aver anche lui riportato che la pietra era rotolata via dal sepolcro (evidentemente per far uscire Gesù), specifica il dettaglio del Risorto

²⁵ Mentre *Luca* presenta i due elementi assieme, il quarto vangelo inserisce il secondo elemento del pasto in comune nel cap. 21, probabilmente aggiunto dal cosiddetto Redattore finale dopo la conclusione del vangelo originale al cap. 20, ma che ci trasmette materiali galilaici molto antichi (cfr. R.E. Brown, *Giovanni. Commento al Vangelo spirituale*, tr. it. di A. Sorsaja, M.T. Petrozzi, Assisi: Cittadella, 2005, 1361 ss.).

che entra «a porte chiuse» (20,26) nella casa dove si sono radunati i discepoli. La confusione aumenta allorché verifichiamo che, nel resoconto più antico e più dettagliato della Resurrezione, la lunga pericope di *I Corinzi* 15, il corpo risorto viene definito da san Paolo come *pneumatikós* (15,44), vale a dire fatto di *pneuma*, della quintessenza teorizzata da Aristotele ma sulla base di rappresentazioni molto più antiche, che nell'età ellenistico-romana costituiscono una sorta di *koiné* concettuale, con sfumature diverse condivisa da tutti. Ciò equivale a dire che, nei termini dell'attuale rappresentazione del corpo e della sua presunta concretezza, i resoconti risurrezionali del Nuovo Testamento si presentano come confusi o contraddittori.

In realtà è vero l'opposto. È esattamente questa compresenza di elementi che il nostro falso realismo vede come antitetici a certificare l'illusorietà e precarietà delle attuali rappresentazioni del corpo. La Resurrezione di Cristo, checché se ne pensi, abbraccia tutti gli aspetti storici e fisici della corporeità umana, e lo fa a partire dall'evento della Crocifissione, supplizio che, nella sua organizzazione simbolica e nelle sue modalità ferocemente espositive, riproduce arcaici rituali di smembramento, sovente effettuati appendendo la vittima a un albero o facendolo squartare da due alberi che venivano prima legati e poi sciolti di colpo. Ciò equivale a dire che Gesù, in termini umani, il suo corpo lo ha completamente perso, nella sua dignità morale e sociale e nella sua semplice esistenza fisica, oltre che nel suo diritto ad avere una sepoltura. Il grande insegnamento della Passione è che, ciò nonostante, nella pietà di coloro che amano Gesù, questo corpo trova un'altra dignità, e stavolta indistruttibile perché la distruzione ne diventa strumento. Una dignità che inizia già a profilarsi nella richiesta a Pilato di seppellire il corpo in un sepolcro, nella dimensione pienamente storica e umana di una qualche umbratile sopravvivenza *post mortem* attraverso la tomba, non a caso denominata in greco *mnema*, ricordo.

Questa prima forma d'amore, ancora inchiodata ai limiti della sua debolezza terrestre, viene trascesa dall'evento impensabile di una Resurrezione integrale, che non confuta o svuota l'amore *post mortem* degli uomini, ma gli dà il compimento perfetto di una Vita che ha fatto sua la morte e l'ha piegata a proprio mezzo di affermazione. Di questo compimento sono parte integrante gli arcaici aspetti sacrificali, subiti e accettati da Cristo, come testimonia il gesto sacramentale dell'eucarestia, e resi incancellabili dalla permanenza dei segni della crocifissione sul corpo del Risorto. E di questo compimento sono parte integrante gli aspetti veicolari, pneumatici, poiché forniscono la dimensione intermedia e intermediale dalla quale la mediazione di Cristo può rinascere indistruttibile ogni volta che noi la comprendiamo e la cerchiamo. Il Gesù "fisico", apparentemente fiscalistico, di *Luca* è quello che appare ai discepoli sulla strada per Emmaus, e che scompare di colpo, non appena costoro lo riconoscono subito per la distribuzione sacramentale del pane: non solo simbolo dell'eucarestia, ma sapiente rappresentazione simbolica dell'inseparabilità del Risorto da ciò che l'eucarestia rappresenta e rende presente, la vicinanza reale e spirituale con lui. E il Gesù di *Giovanni*, il più "esposto" nel mostrare i segni della crocifissione sofferta, le ferite che il fedelissimo Tommaso vuole toccare con mano per credere, è quello stesso Gesù che si presenta al discepolo incredulo mostrandogli le proprie ferite e invitandolo a toccarle. Al che Tommaso se ne esce con la più grande professione cristologica di un vangelo non certo avaro di formule cristologiche solenni: "Mio Signore e mio Dio!" (20,28), frase che equivale ad asserire il suo ruolo di Mediatore unico e definitivo, assolutamente credibile e assolutamente creduto non appena concepito e percepito per quello che è. Da nessuna parte il quarto vangelo dice che Tommaso tocca quel corpo, e per il semplice motivo che egli non lo fa, non avendone più alcun bisogno.

La condizione risurrezionale di Gesù include in sé la dimensione fisica e simbolica

di un corpo in carne e ossa brutalmente maltrattato, deriso e sacrificato, la dimensione intermediale di un corpo sottile e pneumatico, e infine la dimensione mentale che ne possiamo raggiungere noi contemplando Gesù. In questa esperienza globale, di cui la Resurrezione cristiana è l'archetipo realizzato nella storia, ripercorriamo tutti gli aspetti della storia del corpo umano e tutto il potenziale futuro delle sue condizioni di esistenza e di accesso. Non dobbiamo temere gli smembramenti e le distruzioni del corpo, perché sono queste sue scorporizzazioni la condizione storica di ogni sua ricostituzione presente e futura, di ogni sua "esposizione" che sia il segno definitivo della sua realtà e dignità, della sua consistenza morale e ontologica.

3. IL CORPO PERFORMATIVO

Ci sono tre modi dei corpi di essere esposti: volontariamente, per necessità, per coazione.

Nel primo caso ci si espone, ci si esibisce, ci si mette in mostra per essere ammirati, applauditi, riconosciuti. A questo mondo appartengono i divi dello sport, dello spettacolo e chiunque riesca a brillare nell'impero dei media. Nel secondo caso i corpi, sempre più invisibili nella società dello spettacolo, sono quelli esposti alle intemperie del tempo, alla fame, alla povertà, all'abbandono, alle guerre, alle violenze²⁶. Nel terzo modo si tratta di corpi esposti alla gogna, al ludibrio generale, all'esecrazione, al disprezzo collettivo.

Nei casi di corpi esposti per essere visti, per essere oggetto di adorazione o di esecrazione, il corpo esposto è un corpo dato in pasto ad una collettività per la sua "edificazione", costruzione, coesione, alimentazione simbolica. La differenza sta che nei corpi esposti per libera volontà prevale il sacrificio di sé, mentre nei corpi esposti per coazione prevale il sacrificio di altri, considerati dei reietti, colpevoli, nemici, criminali.

È sempre più diffusa però una quarta modalità di esposizione di corpi, ambigua, falsamente libera. È il caso, ad esempio, del corpo delle donne, per le quali il canone della bellezza fisica e della corrispondenza all'immaginario maschile è fonte di numerose problematiche personali e collettive, tra le quali spiccano i disturbi dei comportamenti alimentari. Per l'Italia un celebre documentario *Il corpo delle donne*²⁷ ha dimostrato quanto siano cogenti il corpo, l'abbigliamento e il comportamento sexy delle donne in ogni tipo di genere e trasmissione televisiva.

Se l'esposizione più vistosa ha a che fare con lo spettacolo e con la ritualità pubblica, la cui massima manifestazione era un tempo il supplizio capitale, in realtà la questione dell'esposizione riguarda tutti. Nella vita quotidiana, pubblica e sociale, ci esponiamo continuamente allo sguardo, al giudizio, all'azione degli altri²⁸.

Il cortometraggio *The Butterfly Circus* (USA 2009, *Il circo della farfalla*)²⁹, diretto da Joshua Weigel, è una suggestiva sintesi sul senso e l'importanza delle arti performative nella vita della persona e della comunità in relazione alla questione dei corpi esposti. Il film ha come protagonista Nick Vujicic nel ruolo di Will. Non solo nel film, ma anche

²⁶ A. Dal Lago, *Carnefici e spettatori. La nostra indifferenza verso la crudeltà*, Milano: Raffaello Cortina, 2012.

²⁷ Cfr. *Il corpo delle donne*, versione integrale, ITA 2012, in https://www.youtube.com/watch?v=5m4oM_gcZe4.

²⁸ Ormai un classico è E. Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Garden City, NY: Doubleday, 1959.

²⁹ Cfr. *The Butterfly Circus* (USA 2009, *Il circo della farfalla*), versione integrale in <https://www.youtube.com/watch?v=OYozbkt026l>.

nella vita, Vujicic è un “tronco umano”. Affetto dalla rarissima tetramelia, è privo di tutti e quattro gli arti.

Il film si apre con la visita di tutta la troupe di un rinomato circo (Butterfly Circus) ad un Luna Park (*Carnival sideshow*) degli anni Trenta in America. Tra le tante attrazioni spicca l'esposizione di fenomeni umani da baraccone: la donna cannone, l'uomo interamente tatuato, due giovani gemelle siamesi ecc. La star dello show è proprio Will, il “tronco umano”, l'uomo, se così ancora si può chiamare, a cui Dio stesso, sostiene il presentatore, ha voltato le spalle. La reazione degli spettatori è dapprima di stupore e raccapriccio, poi di ilarità. I più se ne vanno quasi subito, delusi. Un ragazzino, sostenuto da un amico, scaglia la mela che sta mangiando contro Will e lo centra.

Il gesto rimanda alla lapidazione, al linciaggio, al sacrificio umano e nel contempo all'antico e moderno destino degli esseri deformi e imperfetti: quello di essere abbandonati, eliminati, rifiutati, occultati, nascosti, oppure di essere esposti ma per essere offesi, umiliati, disprezzati, per divertire o stupire o impressionare un pubblico³⁰. L'uomo fisicamente imperfetto non è, per altro, che uno dei capri espiatori puntualmente esposti, o delle vittime sacrificate fisicamente o psichicamente, nella loro reputazione³¹, come avviene, oggi col cyberbullismo.

Anche l'altro ragazzino vuole scagliare la sua mela, ma viene fermato da Mendez, il direttore del Butterfly Circus. Mendez si avvicina con ammirazione a Will e gli dice che lo trova magnifico. Will, convinto di essere preso in giro, gli sputa in faccia. Mendez non reagisce, anzi sorride e si scusa, allontanandosi coi compagni del circo. L'imprenditore rimprovera duramente Will per il suo gesto e l'uomo tatuato aggiunge veleno a veleno rivelando a Will che l'uomo a cui ha sputato è il direttore di un circo viaggiante, il tipo di spettacolo e di compagnia che Will sogna da tempo.

Will fugge dal Luna Park e trova casa nel Butterfly Circus, che è una grande famiglia di artisti dove tutti sono amici. Immagina di essere subito sfruttato come attrazione del Circo, ma Mendez gli dice chiaramente che “non c'è alcunché di edificante nell'esporre le imperfezioni di un uomo”. Lui dirige un altro tipo di spettacolo. Il suo circo porta in pista artisti, pieni di forza, colore ed eleganza, ognuno di loro presenta qualcosa di “straordinario”, eccelle in qualcosa. Per Will il confronto con i suoi amici artisti, così abili e così bravi nei loro numeri, è umiliante. Cosa può fare un “mostro” umano se non il fenomeno da baraccone? E cosa intende dire il Signor Mendez quando afferma che il mondo ha bisogno di “un po' di stupore”, quello che il suo circo vuole creare e far conoscere? Non si stupiscono tutti quando vedono la sua eccezionale deformità?

In un mondo governato dallo spettacolo, gli spettacoli non sono tutti uguali. Lo spettacolo che vuole Mendez è lo spettacolo che la ricerca teatrale e artistica del secondo Novecento, attraverso la riscoperta del corpo, ha cercato e cerca di perseguire in molti modi e che ha trovato nella svolta performativa e nell'abbandono dell'opera d'arte, come testo drammatico o rappresentazione in tutto e per tutto predeterminata, il suo punto più alto di rottura³². La fondamentale ricerca e invenzione di esperienze estetiche in grado di trasformare coloro che vi partecipano mira, per Erika Fischer-Lichte, a restituire incantesimo al mondo, lo “stupore” di Mendez³³. Allo spettacolo mediatizzato oggi

³⁰ H.-J. Stiker, *Corps infirmes et société*, Paris: Dunod, 1997; D.M. Turner, K. Stagg, eds., *Social Histories of Disability and Deformity: Bodies, Images and Experiences*, London-New York: Routledge, 2006.

³¹ R. Girard, *Le bouc émissaire*, Paris: Grasset & Fasquelle, 1982.

³² M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma: Bulzoni, 2000, in particolare 127-158.

³³ E. Fischer-Lichte, *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte* (2004), Roma: Carocci, 2014, 311-355.

imperante si contrappone lo spettacolo-evento, non ciò che si offre semplicemente allo sguardo, ma ciò che si produce nell'interazione aperta, imprevista e imprevedibile, tra attori e spettatori. È la co-presenza corporea dei partecipanti e la reciproca esposizione dei corpi a costituire l'evento-spettacolo della performance contemporanea³⁴.

Will entra a far parte della carovana, ma non ha alcun ruolo nello spettacolo, se non quello di spettatore estasiato dei propri compagni. Scopre che esiste un mondo nel quale ci si può mettere in mostra non così come si è, ma trasfigurati³⁵, grazie alle proprie risorse, attitudini, competenze. Esiste un mondo nel quale ognuno, coltivando la propria diversità, ha un ruolo e, ancor di più, un proprio splendore. Ma Will non riesce a capire quale potrebbe essere il suo ruolo se non come fenomeno da baraccone, guardato sì da tutti, ma mai avvicinato, solo deriso o, peggio, compatito. È il signor Mendez a spiegare a Will che ognuno è ciò che crede di essere, e che non riuscirà a trovare la sua strada, un altro ruolo, un'altra vita, finché continuerà a credere di essere uno a cui Dio ha voltato le spalle. Mendez, indicando gli artisti del circo che sembrano così forti, uniti, vincenti, dice a Will che lui non sa da che ceneri sono nati. Con brevi flashback il film presenta la storia nascosta di tre di loro. Anna, la trapezista, era una prostituta picchiata e cacciata in malo modo dal bordello perché incinta di Sammy. Il vecchio Poppy, famoso trapezista di un tempo, era ridotto a chiedere l'elemosina per le strade delle città. George, l'uomo dalla forza incredibile, nasconde un passato di ubriacone e violento picchiatore. Certo, Will si trova in una condizione più disperata. Senza arti, che potrebbe fare? Mr Mendez non dà soluzioni, ma incoraggia e sprona Will dicendogli: *“Più grande è la lotta, più glorioso è il trionfo”*.

Il dialogo tra Will e Mendez si svolge in una piccola baraccopoli di poveracci mentre gli artisti in parata portano un po' di stupore, di colore, di bellezza, di arte, nella vita miserabile di quelle persone. La baraccopoli, il bordello, la strada, la bettola, il Luna Park: sono cinque luoghi e cinque contesti, sintesi di tutti i luoghi e di tutti i contesti della miseria, dell'infelicità, del degrado umano e della violenza. In tutti il problema è l'assenza di una comunità, di relazioni affettive, di condivisione, di rispetto e accettazione. Quale uomo è mai possibile lì? Viceversa, a che si deve il riscatto e la felicità privata e pubblica di tutti gli artisti del circo, se non alla creazione e alla costituzione di un gruppo, di una grande famiglia, di una compagnia? Questo è il motivo per cui il teatro che oggi si occupa di persone in situazione di margine si chiama sociale. Non perché si occupa di problematiche sociali, ma perché individua nella relazione, nel fatto performativo e nell'avventura di diventare “soci” – compagni, convittori, colleghi, camerati, compari, compaesani, comunità – cioè di costruire insieme la propria esistenza, il fattore primo per il benessere personale, familiare, collettivo e la fonte per reinventare, ricostruire o ricreare vite spezzate, emarginate, ferite, stressate³⁶. Certo, ci vuole un di-

³⁴ *Ibid.*, 67-132.

³⁵ M. Canepa, *Friedrich Nietzsche. L'arte della trasfigurazione*, Milano-Udine: Mimesis, 2012.

³⁶ C. Bernardi, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma: Carocci, 2004; A. Pontremoli, *Elementi di teatro educativo, sociale e di comunità*, Torino: UTET, 2015. Nella teatrologia internazionale il teatro sociale viene considerato come la variante italiana del teatro applicato o *applied theatre*, un *umbrella title*, che dopo un decennio circa di discussioni è stato finalmente avvalorato dalla maggior parte dei ricercatori e degli studiosi favorendo così il confronto e l'analisi di attività e metodi simili di applicazione del teatro in diversi contesti sociali. “Applied theatre, like other forms of participatory theatre, is a people's theatre. It demands community presence and action, and it especially requires a commitment to helping others help them selves” (P. Taylor, *Applied Theatre. Creating Transformative Encounters in the Community*, Portsmouth USA: Heinemann, 2003, 27). Per *applied theatre* si intende una pratica teatrale messa in atto da un gruppo di persone che lavorano insieme usando tecniche teatrali per rappresentare, discutere, affrontare e risolvere le problematiche esistenziali e sociali (T. Prentki, S. Preston, *The Applied Theatre Reader*, Oxon UK-New York US: Routledge,

rettore, una personalità, creativa e carismatica nella comunità, come Mendez. L'una, la comunità, senza l'altra, la personalità carismatica, non vanno da nessuna parte. Insieme è il segreto della cura sociale³⁷.

Nel film il frutto del lavoro "sociale" della compagnia si vede poco dopo. In un giorno di riposo, mentre tutti si divertono al fiume, Will è l'unico escluso. Non è in grado di raggiungere l'altra riva e non sa nuotare. Chiama i compagni. Vuole che qualcuno venga a prenderlo e lo porti in braccio dall'altra parte, ma nessuno riesce ad udirlo. Gli passa vicino Mendez. Gli chiede aiuto, ma Mendez gli dice che può farcela da solo a salire sul tronco che fa da ponte tra le due rive. E se ne va. Will ci prova, ma cade tra i sassi. Riesce però a rialzarsi e con quel moncherino di piede, che per tanto tempo ha ritenuto inutile, cammina agevolmente nella pietraia e poi sale sul tronco. Soddisfatto e trionfante per aver superato così tanti ostacoli, Will si sposta velocemente sul tronco, ma scivola e cade in acqua. Nessuno dei compagni ha visto la scena. Quando lo cercano, non vedendolo più, temono il peggio. Spaventati lo chiamano disperatamente. Improvvisamente però lui riemerge dall'acqua, felice: ha imparato anche a nuotare! Will ha capito ora le parole di Mr Mendez: per aiutarsi, per crescere, per apprendere, occorre lottare, cioè impegnarsi per scoprire e utilizzare le proprie risorse psicofisiche.

Will nel circo del signor Mendez si può ora esibire in qualcosa di straordinario: sale fino a 50 piedi di altezza e si tuffa in una piccola tinozza d'acqua strappando gli applausi del pubblico. Alla fine dello spettacolo una folla di ammiratori si accalca attorno a Will. È una folla ben diversa da quella del Luna Park. Là fuggiva quel tronco umano. Qui lo attornia con calore. Tra la folla si fa largo un ragazzo storpio con le stampelle. È accompagnato dalla madre. Sono venuti a ringraziare Will. Quello che ha fatto e sta facendo dona luce, speranza, forza a quanti hanno menomazioni, difficoltà, situazioni disperate, grande sofferenza. Anche i ragazzini normali che sono vicini esprimono però la loro ammirazione, per il suo coraggio e per le sue abilità. Will è diventato un modello per tutti. Non sarà più il facile bersaglio di ragazzini né la loro delusione, come quando gli chiedevano, quando andava in giro con gli altri artisti a fare pubblicità al circo, se faceva parte dello spettacolo e lui scuoteva tristemente il capo.

La scena mette in luce quanta importanza abbia lo spettacolo nella creazione di modelli, di "stelle", che ispirano i desideri, i comportamenti, le rappresentazioni, gli stili di vita di molte persone e in particolare dei fan. Lo spettacolo è una potentissima macchina "erotica" per influenzare gli uomini: che corpo vogliono, cosa vogliono avere,

2009). Le tecniche teatrali possono essere molto varie come il *role-playing*, l'improvvisazione, i giochi teatrali, i quadri viventi, il teatro forum e il teatro invisibile di Augusto Boal, e altri metodi di interazione teatrale finalizzati al dialogo, all'educazione e al cambiamento del gruppo, della comunità, della società. Il teatro applicato include molte forme di teatro come il teatro educativo, il teatro comunitario, il teatro politico e civile, il teatro dell'Oppresso, il teatro per l'educazione alla salute, il teatro in carcere, il teatro popolare, il teatro nei musei e della memoria, il teatro di emergenza e per la risoluzione di conflitti, il teatro per lo sviluppo ecc. (M. Prendergast, J. Saxton, *Applied Theatre: International Case Studies and Challenges for Practice*, Bristol UK-Wilmington USA: Intellect, 2009, 3-27). Il teatro applicato può essere promosso e condotto da attori e professionisti delle arti performative applicate, ma anche da insegnanti, terapeuti, attivisti, organizzatori di comunità e chiunque abbia a cuore la vita e i problemi di qualsiasi gruppo di persone, di comunità, di paesi e territori. Il teatro applicato si può svolgere in qualsiasi spazio, luogo e ambiente (in una classe, all'aperto, in una stanza, nel quartiere, per strada ecc.) tra cui anche gli spazi tradizionali del teatro. L'uso della voce, del corpo, dell'immaginazione, e la messa in atto delle proprie competenze comunicative ed espressive si rivelano come delle efficaci pratiche non solo per comprendere e analizzare situazioni, cambiamenti, conflitti, problematiche individuali e collettive, ma anche per ridare forza, vigore, energia a persone e gruppi, e per curare i malesseri e i disagi del vissuto quotidiano, cfr. M. Pompeo-Nogueira, "Theatre for Development: An Overview", *Research in Drama Education: The Journal of Applied Theatre and Performance*, 7, 1 (2002): 103-108.

³⁷ R. Sennet, *Insieme. Rituali, piaceri, politiche della collaborazione*, Milano: Feltrinelli, 2012.

chi vogliono diventare, con chi vorrebbero vivere, chi vogliono emulare ecc.³⁸. La forza dell'eros è ugualmente potente per l'edificazione come per la distruzione della persona, del gruppo, della collettività. L'esito positivo o distruttivo è deciso dal tipo di relazione che si ha con il proprio corpo e il corpo degli altri, nella dialettica tra l'infinito del desiderio e il finito del corpo³⁹.

Il film si chiude con Sammy, il figlio di Anna, che libera, dal suo vasetto di vetro, l'ex bruco, ora variopinta farfalla. Analogamente, nel Circo della Farfalla, Will ha subito la meravigliosa metamorfosi di passare da tronco umano maledetto ad osannato uomo di spettacolo. Nella metafora del bruco che diventa farfalla, cui allude il nome del circo, in genere si insiste molto sui due poli estremi del percorso, l'inizio e la fine, la bruttezza del bruco e la bellezza della farfalla. Si sottovaluta la parte meno spettacolare, la più nascosta, la più lunga e la più necessaria, quando il bruco diventa bozzolo, lavora su se stesso, muore per rinascere. Qualunque performance artistica è l'esito e la prova di un lungo processo e lavoro su se stessi, sul proprio corpo, a scuola, in laboratorio, bottega, officina, palestra, teatro. Ancor di più: è l'azione performativa (*enaction*) il fondamento bioculturale degli esseri umani⁴⁰.

Si dimentica, inoltre, che della trasformazione del bruco in farfalla la cosa più preziosa e importante è il bozzolo di seta. La seta è il tessuto più bello e prezioso. Il filo di seta è prodotto da un esserino a prima vista schifosetto e ributtante. La morale della favola è che ogni consorzio umano, comunità, si sviluppa e fiorisce grazie alla ricchezza e alla preziosità della trama sociale. Perciò per il disegno e la confezione del vestito più bello dell'umanità non occorre solo occuparsi del vestito dell'imperatore (dire la verità al principe, ossia che è nudo)⁴¹, ma soprattutto valorizzare la bava setosa prodotta dai "vermi umani".

Fuori di metafora: coltivare, accogliere, curare i brutti, sporchi, maledetti dell'umanità, tutti quelli a cui Dio sembra aver voltato le spalle.

Vivere, per-formare e mettere in atto il bruco-corpo che siamo, pare la via più saggia per scongiurare le derive apocalittiche del tecnoumanesimo o postumanesimo⁴².

³⁸ M. Recalcati, *Ritratti del desiderio*, Milano: Raffaello Cortina, 2012.

³⁹ S. Petrosino, S. Ubbiali, *L'eros della distruzione*, Genova: Il Melangolo, 2010.

⁴⁰ Cinque sono i fondamenti dell'*enaction theory*: "1) Autonomy refers to the ability of a living system to build an identity for itself, which enables some level of freedom of action within internal and external constraints [...]. 2) Enactive agents also interact with and make sense of their social and physical environments. Engagement with the world is pro-active [...]. 3) Meaning emerges for animals in the course of taking action [...]. 4) For enactivists, the body is the ultimate source of meaning, not simply a functional way of taking action in the world [...]. Finally, 5) regarding experience, enactivists emphasize that experiences transform our bodies and brains over time", B. Mc Conachie, "The Cognitive Sciences meet Performance Studies", *Reti, saperi, linguaggi*, 4, 2 (luglio-dicembre 2015): 201-202.

⁴¹ M.-J. Mondzain, *Il commercio degli sguardi* [2003], Milano: Medusa, 2011, 179-244.

⁴² C. Giaccardi, "The Posthuman Condition: An Introduction", *Comunicazioni sociali. Journal of Media, Performing Arts and Cultural Studies*, 37, 3 (2015): 279-289.