



Las herencias filosóficas de Artaud: El teatro de reanimación

Barbara Verzini

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.

Tesis Doctoral

LAS HERENCIAS FILOSÓFICAS DE ARTAUD:

EL TEATRO DE REANIMACIÓN

Barbara Verzini

Tesis dirigida por: Fina Birulés y Chiara Zamboni

Verona, septiembre de 2013

Universitat de Barcelona

Facultat de Filosofia

Programa de doctorado: PROBLEMAS DE FILOSOFÍA CONTEMPORÁNEA. Bienio 2001-2003

Departamento Historia de la Filosofía, Estética y Filosofía de la Cultura

*“Otro indicio de la grandeza de la influencia en España
del pensamiento italiano de la diferencia sexual
lo dan algunas tesis doctorales
que se están preparando en este momento.
Son tesis que experimentan con el lenguaje científico,
probando sus autoras a ver
si son capaces de hacer que este diga
la transformación en grande de muchas vidas femeninas
traída por la capacidad de vivir una mujer
siendo fiel al sentido libre de su diferencia sexual.
Las tesis doctorales son, también, el germen de la esperanza
de que el conocimiento universitario se transforme,
dejando definitivamente atrás
el positivismo científico del siglo XIX,
para estar a la altura de las experiencias de las mujeres
de nuestro tiempo, que –dicen hemos
protagonizado la Única revolución que triunfo en el siglo XX.”*

(Maria Milagros Rivera Garretas)

INDICE

1. Introduzione	5
Punto 0. Risonanze e Incontri	5
1.1 Il pensiero della differenza – Alcune linee guida	12
1.1.1 La politica del simbolico	12
1.1.2 Nascita e separazione. (La differenza italiana)	18
1.1.3 Differenza	23
1.1.4 Contributi	26
1.1.5 Arte–Libertà femminile	35
1.1.6 L'arte vista da una donna: la lente di Carla Lonzi	42
1.1.6.1 Carla Lonzi e il pensiero della differenza	45
1.1.6.2 Manifesto di Rivolta Femminile	49
1.1.7 Il senso che ha per me	52
1.1.8 L'artista chi è?.....	59
2. La Metafisica della Fura dels Baus	65
2.1 Trilogia	73
2.2 Manifest Canalla	81
3. Il Corpo	83

3.1 Premessa	83
3.2 Un corpo al centro	87
3.3 Carne macellata	99
4. Sacrificio	102
4.1 La sublimazione della violenza	102
4.2 Artaud e il rito del Ciguri. La danza degli spiriti	106
4.3 Hermann Nitsch	110
4.4 Ankoku Butō	115
4.4.1 Mishima e gli Antenati	115
4.4.2 Butō e Morte	120
4.5 La Fura e il Butō	122
4.6 Il rituale nella Fura dels Baus	126
4.7 Marcel·lí Antúnez, Maestro di cerimonia o capro espiatorio?	132
5. Cyborg	137
5.1 ANTUBOTS. Marcel·lí Antúnez Robotos	139
5.2 Il Manifesto Cyborg	152
5.2.1 Introduzione	152
5.2.2 Norma-Trasgressione-Deviazione	155
5.2.3 Post-gender	161
5.2.4 Tecnologie Riproduttive	166

5.2.5 Il Cyborg	170
5.2.6 Edipo	173
5.2.7 Post-organico	179
6. Conclusioni dialoganti	181
6.1 Intervista	185
- Bibliografia	209
- Sitografia	233
- Materiale audiovisivo	239
- Immagini	I-XXVII



(DMD Europa – Foto di Carles Rodriguez)

INTRODUZIONE

Punto 0. Risonanze e Incontri

Questa introduzione, anche se all'inizio, arriva cronologicamente alla fine del mio lavoro di ricerca, perché mi sono resa conto di quanto fosse necessario introdurre il taglio filosofico della differenza sessuale, per dare le coordinate fondamentali e gli strumenti con cui mi sono approcciata all'estetica della Fura dels Baus e di Marcel·lí Antúnez Roca.

La portata rivoluzionaria del pensiero della differenza ha poco a che vedere, come sottolineava già Carla Lonzi negli anni '70, con la critica estetica tradizionale che prende l'artista e l'opera quali oggetti di analisi a servizio di una rigida struttura interpretativa, statica e portatrice di parole disincarnate asservite ad un ordine simbolico morto e ormai poco efficace.

Carla Lonzi scrive:

“Perché il buffo è che il critico, che cos'è l'artista lo impara all'Università, lo impara sui testi storici e poi, questa sua concezione dell'artista, della critica e della cultura non la mette più in discussione, mai più.”¹

E' importante per me sottolineare che questa non è una tesi sul pensiero

¹ LONZI, Carla, *Autoritratto*. Milano, Rivolta Femminile, 1969, p.60

della differenza, che non è di certo esauribile nei sintetici cenni ritrovabili in questa introduzione; bensì è una tesi dove questo pensiero si fa parola viva ed attraversa ogni piccolo e grande passaggio di pensiero creando trasformazioni imprevedibili di carattere simbolico e politico.

Pere Salabert, cattedratico di Estetica e Teoria dell'Arte, inizia il suo testo² sull'opera ed il percorso artistico di Marcel·lí Antúnez mosso da quelle che lui stesso definisce “certe inquietudini estetiche”.

Da che cosa sono partita io? Che cosa mi ha smossa?

Il primo motore è stato certamente il desiderio di tenere in circolo pensiero, arte ed esistenza.

Ma per rispondere in modo meno contratto a questa domanda, devo tornare sui banchi dell'Università di Verona e ricordare quanto le immagini delle teste e dei cuori strappati³ dell'installazione del lontano '93 di Antúnez

² SALABERT, Pere, *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel·lí Antúnez Roca: cara y controcara*. Murcia, CENDEAC, 2009, p.35

³ Questa mostra ha costituito il mio primo contatto visivo con l'opera dell'artista Marcel·lí Antúnez Roca; stavo sfogliando il testo di Teresa Macrì dal titolo *Il corpo postorganico* (Genova – Milano, Costa&Nolan, 1996) e le immagini crude e scioccanti dell'installazione *La vida sin amor no tiene sentido*, restituivano ai miei occhi un'immagine incarnata di quello che timidamente iniziavo a chiamare metafisica.

La mostra, dedicata alla moglie Begoña Egurbide, espone cuori e teste di maiale nel tentativo di rendere esplicito l'indissolubile legame presente tra realtà interna ed esterna, intimo e pubblico, viscere e trascendenza, organico e inorganico, vita e morte, utilizzando la carne come materiale scultoreo.

”La instalación Caps arrancats (cabezas arrancadas) consiste en cinco rostros reconstruidos a partir de las órbitas, las comisuras de la boca, morro y otras partes de la cabeza de cerdo. Estos

Roca, *La vida sin amor no tiene sentido*, mi avessero colpita profondamente.

Davanti ai miei occhi, in quei cuori trafitti sotto formalina, arte, vita e filosofia, erano intrecciati simultaneamente nello stesso processo, metafisica trascendente incisa sulla carne.

Azioni pure, totali, che infiammavano e sconcertavano la mia mente, mentre crescevo all'ombra di Platone, che poco mi diceva di me, poiché percepivo il suo contributo filosofico disincarnato e astratto, completamente inscritto nel pensiero dell'Uno.

Era arrivato finalmente il momento in cui la filosofia era uscita dai libri ed aveva iniziato a rincorrermi saltellando tra le parole che scambiavo ed i conflitti che aprivamo fuori dalle aule, con Paolo e Riccardo, i miei compagni di Università, mentre iniziavamo a respirare Deleuze, Debord e Lacan⁴.

"caps" son los retratos de algunos de mis enemigos. Las piezas se muestran dentro de un tarro de cristal sumergidas en una solución de agua y formaldehído, y están iluminadas cenitalmente.

La instalación Poemas d'amor (poemas de amor) es una una secuencia de siete corazones de cerdo a los que se les ha añadido algunos objetos. Unas peanas sostienen los tarros que sumergidos en una solución de agua y formol, contienen por este orden: La Fascinación (corazón con un ojo), La Obsesión (corazón con oreja); La Espera (corazón con pelo); La Euforia (corazón con cascabeles); La Dependencia (dos corazones unidos por unas esposas); La Pérdida (corazón con un puñal atravesado); y La Búsqueda (corazón con alas de pollo).

<http://marceliantunez.com/texts/caps-arrencats-maquines-de-plaer-poemes-damor/>

⁴ Entravamo spesso in conflitto dialettico perchè le lezioni di estetica di Agamben (all'epoca docente all'Università degli Studi di Verona) che lavorava principalmente sul pensiero situazionista e sulla morte dell'arte, generavano un'identificazione nichilista nei miei compagni maschi, mentre io ero immersa nel movimento trasformativo e generativo del desiderio di Françoise Dolto e dell'apertura dell'Angelus Novus di Benjamin

Insieme a loro iniziò la ricerca incessante di una filosofia che non fosse parola morta e Luisa Muraro, nostra docente, in una lettera, che tuttora conservo come uno dei testi più preziosi, ci scrisse, sostenendoci, *che la filosofia non è una specializzazione accademica ma che significa imparare a pensare a partire da sé, consapevoli che questa è una situazione relazionale perché è sempre presente un altro che ci sostiene nell'impegno del pensiero. Così filosofia è **incontro**, dare vita a momenti e luoghi in cui qualcosa di vero può essere detto*⁵.

Quindi non è stata un'inquietudine estetica a spingermi sull'aereo dall'Italia a Barcellona bensì il desiderio di quell'**incontro**, una risonanza con quel qualcosa di vero che è arrivata in me come una chiamata, insieme alla grande spinta della libertà di ricerca e di sperimentazione che riconoscevo in Spagna.

La morte di Franco aveva permesso alla Fura di osare nell'arte quello che in Italia negli anni '80 non sarebbe mai stato possibile, la trilogia furera rappresentava per me quindi il passaporto verso un lavoro di ricerca, libero dalla zavorra di una certa filosofia estetica ancorata a percorsi irrigiditi nelle tradizioni classiche, che poco sperimenta bloccando e censurando ogni movimento della penna e del corpo; pesi di cui era impregnato all'epoca il corso di dottorato della mia Università di provenienza.

⁵ MURARO, Luisa, *Lettera inedita*, Verona 19/05/1999

E così presi appuntamento con Marcel·lí Antúnez e mi resi immediatamente conto di trovare di fronte ai miei occhi quello di cui Artaud incessantemente scriveva forsennando il soggettile⁶, violenza sacrificale primordiale, magistralmente descritta da Girard, per la liberazione di un gesto artistico totale.

Oggi, a posteriori, sento senza alcun dubbio di poter affermare che quello con Marcel·lí è stato sicuramente uno di quegli incontri⁷ di cui parlava Luisa Muraro.

Tutta quella quantità di carne macellata deleuziana e l'incessante e frenetico movimento di trasfigurazione richiamarono immediatamente dentro

⁶ Antonin Artaud attraverso i suoi disegni bruciati, incisi, forati, scalfiti, presi d'assalto, invita all'azione alchemica di *forcener le subjectile*.

Le due parole su cui tanto ha lavorato anche Jacques Deridda (DERIDDA, Jacques, *Forsennare il soggettile*. Milano, Abscondita, 2005) si incontrano alcune volte in molte delle opere di Artaud, nonostante ciò l'invenzione di questa espressione rimane non completamente decifrabile.

Uno degli obiettivi di questo lavoro di tesi è cercare di accogliere ed entrare in risonanza con questo invito rivoluzionario.

SOGGETTILE: ciò che è steso, materiale, sostanza, tra supporto e superficie, pelle porosa, luogo di ogni rigenerazione possibile, ciò che non è rappresentabile, smagliatura tra senso e forma, soggetto, essere soggetto a, sub-jectum, steso sotto, succube, gettato, progettato, proiettile.

FORSENNARE: forza, forzare, portare fuori senno, far delirare, di un altro senno, rendere folle, al di là del senso stabilito, liberare le potenzialità estranee al senso, rovesciare, incidere, tagliare, bruciare, perforare, dilaniare, distruzione della rappresentazione, risvegliare.

⁷ Non sono però incontri che capitano a caso. Capitano in seguito alla nostra ricerca. La politica inizia con la ricerca di ciò che ci manca, che desideriamo. E la politica, nel senso primo della parola, è la parte più difficile della filosofia e spesso la più necessaria. Cfr. MURARO, Luisa, *Lettera inedita*, Verona 19/05/1999

di me l'ancestrale potenza trasformatrice del rituale ancorato alle radici della terra.

E nella forza della terra non risuonava e risuona solo Moya, la terra di origine del collettivo catalano ma anche Tohoku, la terra di Hijikata, maestro di morte e di vita del Butō. Per questo il parallelismo che scorre per tutto il lavoro di ricerca tra Fura e Butō è assolutamente imprescindibile, non credo sia possibile comprendere l'ordine simbolico furero senza aver approfondito con accuratezza la filosofia e l'estetica della *danza delle tenebre*⁸.

Tutti i movimenti artistici e filosofici utilizzati in questa tesi lavorano dal e sul corpo, che ne è elemento centrale e punto di capitone, cuore e colonna portante.

Il punto di partenza è considerare il corpo come materiale artistico privilegiato, luogo dove tutto accade e può cambiare segno, campo di battaglia dove è possibile agire, come sottolinea Foucault, uno degli autori che più si è speso sul versante della biopolitica.

Mentre l'avvicinamento al Manifesto Cyborg di Donna Haraway si rende necessario data la centralità delle nuove tecnologie all'interno dell'opera di Antúnez.

Le due linee guida principali si possono quindi riassumere nella definizione

⁸ Ankoku Butō nella traduzione dal giapponese significa letteralmente danza delle tenebre.

che gli artisti stessi si davano negli anni ottanta: CYBERPRIMITIVES.

L'opera dell'artista è immensa e plurisfaccettata, conseguentemente anche questo lavoro potrà risultare in parte frammentato ed in parte sovrabbondante di elementi, grazie ad una fedele risonanza, d'altro canto ancora prima di iniziare a scrivere mi era ben chiaro che una pratica non può essere completamente tradotta in parola, vi è uno scarto, una smagliatura nel tessuto del linguaggio.

Quindi il senso di questa tesi non è di certo provare a esaurire ed abbracciare completamente l'opera ed il lavoro di Antúnez bensì è proprio la ricerca di quell'Incontro che crei l'occasione e faccia spazio all'emergere di qualcosa di vero; quello che ne esce non è l'opera, non è l'artista, non è chi scrive ma il frutto dello scambio e della relazione, la politica del simbolico che tutto riapre e trasforma a partire dalla propria singolarità ed alterità.

Come in un viaggio in due dove, abbandonato l'orientamento, non potrai calcolare dove ti porterà la relazione che intraprendi; l'unica certezza è che al tuo ritorno tutto sarà cambiato.

1.1 Il pensiero della differenza- Alcune linee guida

1.1.1 La politica del simbolico

Non è possibile avvicinarsi al pensiero della differenza sessuale senza ripercorrere in parte il movimento strutturalista e post-strutturalista; e senza attraversare e fare proprie le nozioni che Lacan, Lévi-Strauss, De Saussure, Derrida, Foucault, Irigaray, Cixous, Kristeva e molti altri danno di ordine simbolico, significante e significato.

Come sottolinea Luisa Muraro:

Con il femminismo la politica – intesa, molto semplicemente, come arte di accordare convivenza e libertà – è arrivata dove corpi e segni si danno il cambio: dove i segni determinano il corpo e il corpo si fa sintomo. O, con una formula più sintetica, la politica è diventata politica del simbolico.⁹

Il simbolico viene collocato nella psicanalisi accanto al piano

⁹ MURARO, Luisa, *Più donne che femministe*. Università di Basilea, 16-17 marzo 2001.
<http://members.xoom.it/nuovofile/perbasilea.htm>

dell'immaginario e del reale e sta ad indicare il luogo del linguaggio¹⁰.

Il linguaggio è qui inteso come prodotto sociale e culturale che fa ordine, che dà una struttura, che è meccanismo organizzatore e non solo contenuto, che è circolo di forma significante e significato.

Il simbolico regola l'ordine della realtà umana ed iscrive l'individuo nel mondo ancora prima della sua nascita attraverso le parole ed i desideri della madre, del padre e di chi lo circonda; il simbolico rappresenta dunque la condizione di esistenza per ognuna ed ognuno nella realtà umana.

Riguardo la preesistenza del linguaggio rispetto al soggetto e la preiscrizione di quest'ultimo nel discorso è importante sottolineare che l'organismo umano viene al mondo intriso dell'elemento amniotico-linguistico¹¹ in cui è stato immerso e non come un immigrato nel territorio del linguaggio.¹²

Non esiste quindi alcun stadio dello sviluppo umano come del tutto separato dalla parola.

Lo dimostra l'atroce esperimento dell'imperatore Federico II che volle

¹⁰ Cfr. LACAN, Jacques, *Simbolico, Immaginario e Reale*. 8 luglio 1953.

http://www.lacan-con-freud.it/clinica/perversione/lacan_granoff_feticismo.pdf

¹¹ *In acqua a nuotare nel linguaggio viviamo e parliamo. Il linguaggio accompagna la materialità della vita*. ZAMBONI, Chiara, *Parole non consumate. Donne e uomini nel linguaggio*. Napoli, Liguori Editore, 2001, p.7.

¹² ZENONI, Alfredo, *Il corpo e il linguaggio nella psicoanalisi*. Bruno Mondadori Editore, 1999, p.45.

tentare di scoprire che lingua avrebbero parlato bambini cresciuti in totale privazione dell'influenza del linguaggio degli adulti; l'esperimento rimase incompiuto perché tutti i bambini morirono¹³.

Il passaggio dal piano biologico all'ordine simbolico segna quindi il passaggio dallo stato anatomico-fisiologico allo stato umano, dove la nominazione dà esistenza e senso all'individuo.

L'ingresso nella relazione simbolica rappresenta perciò la cifra dell'umano, per questo Lacan riprendendo Cartesio assimila “*l'io penso*” in “*io (mi) dico*” data l'impossibilità di pensarsi senza dirsi almeno implicitamente¹⁴.

Arricchiscono la riflessione sull'ordine simbolico gli studi antropologici di Lévi-Strauss¹⁵ che dimostrano che il linguaggio è ciò che fin dall'inizio fa struttura dentro e fuori di sé, nella costruzione della propria soggettività e nelle relazioni.

¹³ “(Egli) fece allevare un certo numero di neonati da balie cui erano state date istruzioni rigorose: esse dovevano prendersi cura dei bambini in ogni maniera, ma, nei loro confronti e in loro presenza, astenersi completamente dall'uso del linguaggio (...); l'esperimento rimase incompiuto e fu, per dirlo con le parole di fra' Salimbene, fatica vana perchè i fanciulli morirono tutti.” WATZLAWICK, Paul, *Il linguaggio del cambiamento. Elementi di comunicazione terapeutica*. Milano, Feltrinelli, 1980, pp. 12-13.

¹⁴ Cfr. BORCH-JACOBSEN, Mikkel, *Lacan, il maestro assoluto*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1999, p. 227.

¹⁵ Alcuni testi di riferimento per comprendere l'approccio antropologico di Claude Lévi-Strauss sono: *Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss*, in MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 1950; *Œuvres*, a cura di Vincent Debaene, Paris, Gallimard, 2008. (Questo volume riunisce: *Tristes tropiques*; *Le totémisme aujourd'hui*; *La pensée sauvage*; *La voie des masques*; *La potière jalouse*; *Histoire de lynx*)

Anche in Benjamin ritroviamo la potenza agente della parola non solo nel muto *fiat* divino, verbo che fa accadere, ma anche nel linguaggio sonoro umano che rivela l'essere spirituale delle cose portando così a compimento la creazione del Verbo divino.¹⁶

Questa costellazione di riflessioni non sempre concordi di psicoanalisi e strutturalismo, rivelano l'azione ordinante del linguaggio e vincolano il corpo alla parola-cultura (aprendo così le porte alle biopolitiche di matrice foucaultiana). Disvelano quindi una struttura linguistica di potere.

E' più chiaro dunque per le donne sapere da dove partire per decostruire il simbolico dominante ed in alcuni casi farne tabula rasa per creare uno spazio alla libertà e alla libera significazione di sé.

Così molte donne e in particolar modo le filosofe, grazie alla politica del simbolico, hanno potuto ridisegnare la mappa di cielo e terra, in cui la stella polare non dovesse più essere l'ordine simbolico imperante fallocentrico, descritto da Lacan, padrone e soggetto neutro unico di migliaia di anni di storia di oppressione dell'umanità.

Gli effetti trasformativi della politica del simbolico nella pratica femminista sono oggi sotto gli occhi di tutte e di tutti anche nei livelli istituzionalizzati della società, come scrive Maria Milagros Rivera: *la apertura*

¹⁶ Cfr. ZAMBONI, Chiara, *Parole non consumate. Donne e uomini nel linguaggio*. Napoli, Liguori Editore, 2001, p.18.

de la practica feminista a la política de lo simbolico se observa en los cambios que se han ido dando en el lenguaje de los encuentros organizados por mujeres y, tambien, en el lenguaje científico. Hoy es, por ejemplo, posible algo tan impensable hace diez años como un programa de master online en Estudios de la Diferencia Sexual con titulo propio de la Universidad de Barcelona,' o una asignatura de su Plan Docente dedicada a La diferencia sexual en la Historia, asignatura que alumnas y alumnos, hijas e hijos ya de las feministas o de mujeres que se han dejado dar o tocar por el feminismo, frecuentan sin sorprenderse.¹⁷

Del debito al pensiero strutturalista da parte del femminismo della differenza ritengo importante riportare le parole di Ida Dominijanni nella sua introduzione al testo di Luisa Muraro *Maglia o uncinetto*.

Il nucleo della teoria della differenza sessuale nasce precisamente nel quadro del dialogo fra strutturalismo e psicoanalisi e del dibattito sulla svolta epistemologica di inizio secolo. Dove se non lì del resto? Lì eravamo, donne e uomini poco conformi alle regole, alla fine degli anni Settanta, quando la crisi della razionalità classica e i labirinti della soggettività desiderante non si dibattevano solo sui libri ma si mostravano per le strade, nei movimenti

¹⁷ RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Historia de una relación sin fin. la influencia en España del pensamiento italiano de la diferencia sexual (1987-2002)*, <<DUODA Revista d'Estudis Feministes>> núm 24-2003, p. 20.

*politici e impolitici, nelle pratiche di vita e socialità. Nietzsche, Freud, Lacan, Foucault non c'era bisogno di invocarli (...) erano fra noi che lo sapessimo o no; ma stavamo anche scoprendo, noi donne, che non ci convincevano del tutto.*¹⁸

Ed è proprio a partire da questa convinzione vacillante segnalata da Dominijanni che la vera rivoluzione del simbolico avrà luogo attraverso il movimento di separazione delle donne dagli uomini, che ha avuto un valore iniziatico.

¹⁸ DOMINIJANNI, Ida, *Il simbolico del politico*, in MURARO, Luisa, *Maglia o uncinetto*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 16.

1.1.2 Nascita e separazione. (La differenza italiana)

E' stato il pensiero femminile contemporaneo a riconoscere che la differenza sessuale è un significante che organizza la sfera sociale e quella simbolica, che fornisce ad entrambe il loro centro di orientamento, a partire dal quale sia il sociale sia il simbolico si strutturano a livello profondo, si organizzano e articolano tutte le altre differenze al loro interno, a partire da quella più originaria, la differenza di essere donna/uomo¹⁹

(Wanda Tommasi)

La significazione storica libera della differenza sessuale inizia a farsi spazio tra la fine degli anni sessanta e l'inizio degli anni '70, e si delinea grazie ad un gesto radicale che è quello della separazione della lotta delle donne dal movimento del partito, dalla sinistra di quegli anni, dopo la constatazione che

¹⁹ TOMMASI, Wanda, *I filosofi e le donne*. Mantova, Tre lune edizioni, 2001, p. 11.

in quella politica mancava metà del desiderio, quello delle donne!²⁰

La necessità di questa rottura radicale era stata coraggiosamente nominata trentanni prima da Virginia Woolf nel testo del 1938 *Three Guineas*²¹, attraverso l'invenzione della *Società delle Estranee*, successivamente ripresa e reinventata dalle donne statunitensi negli anni '60.²²

Come sottolinea Luisa Muraro:

La significazione storica libera della differenza sessuale è la scommessa del movimento delle donne cominciato alla fine degli anni Sessanta con la pratica dell'autocoscienza femminile, la cui caratteristica più notata, giustamente, fu il separarsi delle donne dagli uomini. Quella pratica costituì il punto di partenza di una politica autonoma che ha consentito alle donne, forse non per la prima volta nella storia occidentale documentata, di tendere alla libertà indipendentemente dalla ricerca maschile di libertà.

*Suo punto di leva, i rapporti fra donne che, da rapporti di mera solidarietà, fatti cioè per la sopravvivenza, diventano o ridiventano rapporti mediatori, fatti cioè per la competenza simbolica sul reale.*²³

²⁰ CIGARINI, Lia, *La politica del desiderio*. Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1995, p. 38.

²¹ WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. London–New York., Harcourt Brace Jovanovich, 1938.

²² Sull'inizio del femminismo e la pratiche politiche inventate dalle donne degli anni '60 negli Stati Uniti: http://associazioni.comune.fe.it/attach/donne/docs/autocoscienza_capitolo3.pdf; http://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_%28Enciclopedia_Italiana%29/;

²³ MURARO, Luisa, *Oltre l'uguaglianza* in DIOTIMA, *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità*. Napoli, Liguori Editore, 1995, pp.107–108.

Rispetto il sentimento di estraneità provocato dalla politica rappresentativa nelle donne che segnalava il rifiuto femminile di farsi omologare al desiderio e al progetto maschile, il separarsi ha permesso all'altra metà del mondo di prendere la parola, di uscire da un lungo silenzio mimetico continuato migliaia di anni in cui qualunque donna volesse avere un *minimo di protagonismo* sulla scena pubblica doveva neutralizzarsi, almeno nella storia delle donne in Europa nel Novecento.

Scrive Luisa Muraro:

Ma in passato neutralizzarsi era quasi una necessità per la donna che voleva inserirsi nella società con un minimo di protagonismo. A quel punto la donna, trovandosi personalmente confrontata con una società pensata e governata da uomini, teneva d'occhio i pensieri, i gesti, le scelte dell'uomo, cercando di imitarli e assimilarli. Naturalmente non sapeva né poteva assimilare il desiderio sessuale maschile, e quindi neanche la presa maschile sul mondo e su di lei. Così come non sapeva quasi nulla del suo stesso desiderio di donna, che doveva tacere, sparire.²⁴

Così nasce una nuova politica, la politica delle donne, nei piccoli gruppi delegittimando ogni tipo di potere formale e burocratico, dove fosse possibile creare un nuovo ordine simbolico, dove le parole potessero essere legate alle

²⁴ MURARO, Luisa, *Oltre l'uguaglianza* in DIOTIMA, *Oltre l'uguaglianza. Le radici femminili dell'autorità*. Napoli, Liguori Editore, 1995, p.108

cose, criticando ferocemente il sistema della rappresentanza che nascondeva e soffocava il corpo e la parola della singola sotto la coperta di una ideologia slegata dalla sessualità e dall'esperienza.

Scriva Lia Cigarini:

Una volta che la differenza sessuale ha messo in questione la nozione di individuo e di soggetto che regge la costellazione teorica del Politico in Occidente, tutte le altre categorie di questa costellazione – uguaglianza, rappresentanza, maggioranza, decisione, potere – vengono al pettine una dopo l'altra.(...) la critica della rappresentanza chiama in causa immediatamente anche l'asimmetria tra femminismo della differenza e sinistra.²⁵

Antonio Negri nel testo *La differenza italiana*²⁶ riconosce in modo netto e radicale nel pensiero femminista della differenza, sviluppato da Luisa Muraro, uno dei pochi esempi di rinascita filosofica del novecento italiano grazie proprio all'atto della separazione come costituzione di una differenza creativa basata sulla singolarità e sull'apertura al molteplice.

Il filosofo sottolinea che la separazione sgretola la pretesa hegeliana di ricondurre tutto all'Uno e che l'introduzione femminista di una soggettività asimmetrica rende impossibile qualunque tentativo di ricomposizione da parte

²⁵ CIGARINI, Lia, *La politica del desiderio*. Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1995, pp. 26– 27.

²⁶ NEGRI, Antonio, *La differenza italiana*, Roma, Edizioni Nottetempo, 2005

della politica e del pensiero dominante.

Secondo Negri il femminismo della differenza pratica una resistenza produttiva contro lo sfruttamento patriarcale e grazie al movimento di guerriglia e alle pratiche trasformatrici si pone sul terreno biopolitico rivelando l'intrinseco senso politico immediato della vita stessa.

Ed è proprio nell'individuazione di questa resistenza creatrice delle donne, di questa rottura anti-dialettica che fa epoché culturale, linguistica, e politica²⁷ che Negri riconosce l'apporto filosofico originale e trasformativo del pensiero della differenza italiana.

²⁷ DOMINIJANNI, *Ida, Antonio Gramsci, Mario Tronti, Luisa Muraro. le tre eccezioni alla regola della debolezza della filosofia italiana del XX secolo. «La differenza italiana» di Toni Negri.* (da "Il Manifesto", 28 giugno 2005)

1.1.3 Differenza

La differenza si basa nel fatto che accidentalmente ogni essere umano nasce con un corpo sessuato: maschile o femminile.

Da questa affermazione materica deriva un'altra constatazione: la mancanza di mediazione femminile nel mondo, la mancanza di un sapere di ciò che sia essere donna e di come esserlo liberamente.

Per il femminismo della differenza è fondamentale l'affermazione di un soggetto sessualmente differenziato. La differenza sessuale costituisce uno degli assi più importanti della soggettività e viene spesso indicata come differenza primaria sulla quale vengono poi costituite e organizzate le altre differenze e opposizioni dicotomiche che strutturano le culture.

Il pensiero e la tradizione occidentale hanno rimosso per millenni il problema della differenza, presentando alla storia un soggetto protagonista che si è potuto chiamare neutro ed universale proprio in virtù della dimenticanza e della cancellazione simbolica del femminile. La neutralità del soggetto si rivela così essere una pratica di asservimento segnata dall'esclusione e dalla subordinazione, un inganno ed un atto di violenza feroce sotto le cui spoglie si cela l'oppressione e la cancellazione – fisica e

simbolica – delle donne. Tra gli obiettivi del femminismo vi è quindi quello di smascherare la falsità del pensiero neutro, rivelandolo come mossa annullante e di prigionia da parte del maschile.

Il femminismo della differenza ha insistito molto sul profondo legame tra corpo e lingua, tra l'aspetto materico e quello simbolico: l'assenza delle donne dalla storia, dalla sfera pubblica, dagli ambiti culturalmente privilegiati, dalla produzione del sapere, va considerata insieme all'impossibilità da parte di un simbolico dominante escludente, produttore di parole straniere incapaci di nominare la differenza femminile, di lasciare spazio al corpo delle donne ed a modelli simbolici altri, elaborati autonomamente dalle "donne in carne ed ossa".

La strada che le femministe della differenza intraprendono è quella di una radicale affermazione dell'originalità irriducibile che contraddistingue l'essere donna, autenticità che non può essere detta da altri.

Nella incarnata rilettura di alcune donne matriarche della nostra storia, nelle ricostruzioni di biografie, nel riprendere e reinterpretare miti e vicende che vedono coinvolte le donne, nel ripercorrere le loro tradizioni culturali e la molteplicità delle loro esperienze, si legge l'azione politica di recuperare al visibile e dare esistenza simbolica e politica a ciò che è sempre stato negato, tenuto in ombra e nel silenzio.

Nel mondo la differenza femminile a causa dell'ordine simbolico fallocentrico dominante è stata un non pensato e un non praticato.

La preziosa opera di costruzione di un simbolico femminile a partire dalle donne vere, che dica della loro differenza e della loro esperienza, asimmetrica e dispari rispetto il maschile, è considerata essere una necessità fondamentale e viene vista come l'unica possibilità di libertà per le donne.

Nella scoperta e nella produzione di un nuovo ordine simbolico il pensiero della differenza riattraversa il passato e fonda l'azione politica del e nel presente.

L'idea di differenza sessuale, quale sorgente inesauribile di significati nuovi, non appartiene quindi né all'ordine delle cose che la ridurrebbe ad una statica definizione di ciò che è maschile e di ciò che è femminile cancellando lo spazio della libera interpretazione di sé e della propria esperienza; né all'ordine del pensiero che ne farebbe un'astratta invenzione tacciabile di essenzialismo attraverso ricerche e studi di genere.

Ha bisogno di incarnazione.

L'idea di differenza sessuale appartiene perciò all'ordine simbolico, al proprio senso ed attraversamento dell'essere donna e uomo, senso che restituisce lo statuto di originalità di chi pensa e si dice a partire dalla parola incarnata mettendo a mondo nuovi mondi asimmetrici.

1.1.4 Contributi

Il femminismo della differenza sessuale ha avuto molteplici contributi di pensiero in Europa e negli USA.

Sarebbe impossibile in un paragrafo poter ricostruire tutta la bibliografia e i passaggi teorici che hanno caratterizzato gli ultimi quarantanni di un pensiero filosofico e di una pratica esistenziale ancor prima che politica, che non solo ha lavorato sul presente ma ha riattraversato anche un passato remoto riportando alla luce miriadi di voci femminili che erano state abbandonate al silenzio della storia ufficiale.

Un lavoro di questo genere una volta iniziato non credo avrebbe fine, vorrei comunque segnalare, tra i molti, tre testi particolarmente preziosi²⁸, che a mio avviso possono aiutare a disegnare delle possibili linee di attraversamento: *La filosofia donna* di Chiara Zamboni²⁹, *Femminile esorbitante* di Chiara Turozzi³⁰ e *Nombrar el mundo en femenino* di Maria

²⁸ Particolarmente preziosi perché scritti da donne che hanno contribuito in modo significativo al pensiero della differenza attraverso la scrittura ed inoltre con la messa al mondo di realtà dove questo pensiero potesse diffondersi e trovare la propria ampiezza.

²⁹ ZAMBONI, Chiara, *La filosofia donna. Percorsi di pensiero femminile*. Verona, Demetra, 1997

³⁰ TUROZZI, Chiara, *Femminile esorbitante*. Verona, L'iguana, 2012

Milagros Rivera Garretas³¹.

In questi libri è immediatamente chiaro come quello che le filosofe scrivono prenda nutrimento non solo dalla traiettoria accademica ma prima di tutto dalle relazioni, dallo scambio con un'altra percepita come risonante, vicina; dallo scambio con le altre, appartenenti ai più svariati ambiti e periodi storici.

Così accade che le opere di riferimento possano essere trascrizioni di visioni mistiche, pagine di un diario, lettere, poesie, romanzi, trattati scientifici, fotografie, dipinti³²...

Tra i contributi teorici più diffusi per la loro portata e tradotti a livello internazionale ritengo importante ricordarne alcuni, i più significativi.

In Francia il pensiero della differenza si è intrecciato alla psicoanalisi e alla riflessione post-strutturalista, alla scommessa sul simbolico e al lavoro sull'inconscio, individuando nella differenza sessuale la questione che il nostro

³¹ RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Icaria, 1994

³² Gli scritti, la presenza e la riflessione di molte donne hanno contribuito a creare un "corpus" del pensiero e della pratica della differenza vorrei qui quantomeno citare alcune tra queste voci su cui innumerevoli filosofe ed alcuni filosofi hanno approfondito la loro ricerca: Mara Zambrano, Clarice Lispector, Simone Weil, Hannah Arendt, Etty Hillesum, Ingeborg Bachman, Margherite Duras, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf, Anna Maria Ortese, Ipazia d'Alessandria, Mary Daly, Margherita Porete, Teresa d'Avila, Emily Dickinson, Catherine Bateson. Donne queste, come molte altre, che hanno inciso in ogni parola il segno del proprio corpo e della propria differenza, dando vita a nuovi ordini simbolici dove il pensiero fosse fondato sul sentire e sulla singolarità del proprio sguardo incarnato.

tempo ci impone di pensare e mettere al centro di ogni riflessione.

Luce Irigaray, filosofa e psicanalista belga, è una delle pensatrici più illustri del pensiero della differenza; a lei si riconosce una delle linee madri di questo pensiero come a Carla Lonzi le più radicali proposte di azione politica.

La sua tesi di dottorato, trasformata in libro, nota in tutto il mondo con il nome di *Speculum*³³, è un testo di aperta critica al pensiero maschile filosofico e psicanalitico (principalmente riferendosi a Freud e indirettamente a Lacan); testo che determinò la sua espulsione dall'École freudienne de Paris.³⁴

Irigaray rifiuta costantemente il linguaggio neutro e mostra come la storia del pensiero occidentale sia il prodotto di un unico punto di vista: quello maschile.

Si può dire che:

*Nel grande libro scritto dagli uomini la donna è l'immagine allo specchio, il contrario, l'opposto simmetrico.*³⁵

La donna di cui il pensiero maschile ci parla è semplicemente frutto dell'immaginario maschile.

Le donne eccedono e trasfigurano le immagini che gli uomini hanno

³³ IRIGARAY, Luce, *Speculum. De l'autre femme*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.

³⁴ Scuola di psicoanalisi francese fondata da Jacques Lacan nel 1964 e sciolta nel 1980.

³⁵ ZAMBONI, Chiara, *La filosofia donna. Percorsi di pensiero femminile*. Verona, Demetra, 1997, p.115.

costruito per parlare di loro.

Un elemento molto interessante della riflessione filosofica di Luce Irigaray consiste nella sua capacità di non commettere l'errore di riempire, dare un contenuto teorico a ciò che significa essere donna, errore commesso dalla maggioranza dei pensatori.

Irigaray non cade quindi nel pericolo dell'auto-rappresentazione e non trasforma la donna nell'oggetto del discorso.

La filosofa pone al centro della sua riflessione la relazione con la madre, posizione in netto contrasto con le teorie freudiane e lacaniane fondate sulla centralità della figura del padre e della conseguente teoria sull'invidia del pene e del significante fallico³⁶.

Oltre ad Irigaray, ampliano e contribuiscono al pensiero della differenza francese Antoinette Fouque³⁷ e il gruppo *Psychanalyse et Politique* con la

³⁶ Molti sono i testi significativi scritti da Luce Irigaray che hanno contribuito all'elaborazione filosofico-politica del pensiero internazionale della differenza sessuale, oltre al sopracitato *Speculum* segnalato *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977; *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979; *Amante marine de Friedrich Nietzsche*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980; *Le Corps-à-corps avec la mère*. Paris, Les éditions de la Pleine Lune, 1981; *Passions élémentaires*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1982; *Éthique de la différence sexuelle*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1984; *Parler n'est jamais neutre*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985; *Sexes et parentés*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1987; *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*. Paris, Le Livre de Poche, 1989; *Sexes et genres à travers les langues*. Paris, Éditions Grasset, 1990; *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence*. Paris, Éditions Grasset, 1990.

³⁷ FOUQUE, Antoinette, *Il y a deux sexes: essais de féminologie*. Paris, Gallimard, 1989

fondazione nel 1972 della libreria e casa editrice Des Femmes³⁸; Julia Kristeva³⁹, Helene Cixous⁴⁰.

Se in Francia è stato impostato il pensiero della differenza in rapporto con l'inconscio, in Italia c'è stata un'attenzione maggiore alla dimensione politica di questo pensiero. Lo si vede nei testi di Carla Lonzi⁴¹, della Libreria delle

³⁸ PIVIARD, Bibia, *Les Éditions Des Femmes. Histoire des premières années, 1972-1979*. Paris, L'Harmattan, 2005.

³⁹ Julia Kristeva psicanalista e semiologa di origine bulgara, senza riconoscersi propriamente in una femminista, ha dato un contributo fondamentale al dibattito di cui stiamo parlando sulla differenza sessuale con la sua teoria sul *semiotico* e sul linguaggio poetico. Inoltre di particolare rilievo la trilogia pubblicata tra il 1999 e il 2002 dal titolo *Le Génie féminin* dedicata ad Hannah Arendt, Melanie Klein e Colette, in cui si sottolinea l'irriducibile singolarità di ogni soggettività. Di seguito alcuni dei suoi testi più importanti: KRISTEVA, Julia, *Semiotike. Recherches pour une sémanalyse*. Paris, Seuil, 1969; KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*. Paris, Seuil, 1974; KRISTEVA, Julia, *Des Chinoises*. Paris, Des Femmes, 1974; KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980; KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris, Gallimard, 1987.

⁴⁰ Hélène Cixous, scrittrice e fondatrice del Centro di studi femminili dell'Università di Vincennes, ha teorizzato la pratica di una «scrittura femminile», così detta perché rifiuta la logica della «scrittura maschile» basata sull'opposizione di coppie concettuali del tipo uomo/donna, padre/madre, attivo/passivo, sole/luna, cultura/natura, giorno/notte, testa/cuore, forma/materia. Negli anni Settanta, sulla scia delle riflessioni di teorici quali Julia Kristeva, Roland Barthes, Jacques Derrida, Luce Irigaray, Jacques Lacan sui rapporti tra scrittura e corpo, linguaggio e sessualità, ha pubblicato *Le rire de la Méduse* (1975), *La jeune née* (1975), *La venue à l'écriture* (1977), opere in cui ha affrontato la questione della scrittura femminile, invitando le donne a 'scrivere' il proprio corpo.

⁴¹ I testi di Carla Lonzi: *Sputiamo su Hegel* (1974), *Taci, anzi parla* (1978), *Autoritratto* (1969), *Vai pure* (1980) e *Scritti sull'arte*, dal 2011 sono stati rieditati dalla Casa Editrice milanese Et Al.; mentre *Scacco ragionato* (1985) ed *Armande sono io* (1992) sono stati pubblicati a Milano da Scritti di Rivolta Femminile Prototipi.

Donne di Milano⁴² e della Comunità Filosofica Diotima⁴³.

*Son las mujeres de la Libreria de Milan y de la Comunidad filosofica Diotima quienes mas han avanzado en esta practica politica;*⁴⁴ scrive Milagros Rivera in *Nombrar el mundo en femenino*.

⁴² Nel sito della Libreria delle Donne di Milano si può leggere:

“La Libreria delle donne esiste dal 1975. Dalla sede storica di via Dogana 2, si è spostata in via Pietro Calvi 29, a Milano. Allo stesso indirizzo, in locali adiacenti, ha trovato sede anche il Circolo della Rosa. La Libreria delle donne è una realtà politica composita e in movimento: è autrice di pubblicazioni in proprio e di una rivista trimestrale (Via Dogana), organizza riunioni, discussioni politiche, proiezione di film, possiede un fondo di testi esauriti e introvabili, ed è centro di incontro di moltissime donne e anche uomini. Naturalmente vende libri, anche per posta. L'organizzazione è leggerissima, ridotta al minimo. Le cose più importanti si inventano, si decidono e si cambiano mediante i rapporti diretti, non con il voto. E' un'impresa femminista che non rivendica la parità, ma, al contrario, dice che la differenza delle donne c'è e noi la teniamo in gran conto, la coltiviamo con la pratica di relazione e con l'attenzione alla poesia, alla letteratura, alla filosofia. La Libreria è un luogo di discussione, o meglio è essenzialmente un luogo politico, per come noi abbiamo inteso la politica. Niente a che vedere con istituzioni, partiti o gruppi omogenei. La chiamiamo politica del partire da sé; nasce dalla riflessione sull'esperienza che ciascuna fa, dallo stare insieme in un'impresa di donne ma anche nel mondo e si basa sulla relazione. Ma in quello che siamo c'è qualcosa che non si può scrivere da nessuna parte, qualcosa che non è riducibile a ciò che si può esprimere in parole, perché bisogna esserci per viverlo.”

<http://www.libreriadelledonne.it/>

⁴³ Segnalo qui di seguito i libri pubblicati.

DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*. Milano, La Tartaruga, 1987; DIOTIMA, *Mettere al mondo il mondo*. Milano, La Tartaruga, 1990; DIOTIMA, *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*. Milano, La Tartaruga, 1992; DIOTIMA, *Oltre l'uguaglianza: le radici femminili dell'autorità*. Napoli, Liguori Editore, 1995; DIOTIMA, *La sapienza di partire da sé*. Napoli, Liguori Editore, 1996; DIOTIMA, *Il profumo della maestra*. Napoli, Liguori Editore, 1999; DIOTIMA, *Approfittare dell'assenza: punti di avvistamento sulla tradizione*. Napoli, Liguori Editore, 2002; DIOTIMA, *La magica forza del negativo*. Napoli, Liguori Editore, 2005; DIOTIMA, *L'ombra della madre*. Napoli, Liguori Editore, 2007; DIOTIMA, *Potere e politica non sono la stessa*

Le figure nate da questa da questa pratica politica rispondono alla necessità di “mettere un donna tra me ed il mondo”, perché questo gesto permette una mediazione femminile e una misura sessuata nell'azione politica.

Luisa Muraro⁴⁵, una delle pensatrici più conosciute di questo movimento, in più di una conferenza ha riassunto il femminismo della differenza in due parole: pratica della relazione e dell'affidamento.

L'affidamento è il passo politico successivo al riconoscimento della disparità tra donne e dell'autorità femminile che si origina dalla relazione *prima* con la madre.

Scrive:

cosa. Napoli, Liguori Editore, 2009; DIOTIMA, *Immaginazione e politica. La rischiosa vicinanza fra reale e irreale*. Napoli, Liguori Editore, 2009; DIOTIMA, *La festa è qui*. Napoli, Liguori Editore, 2011.

Inoltre Diotima ha una rivista on-line dal titolo *Per amore del mondo* pubblicata nel sito www.diotimafilosofe.it.

⁴⁴ RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Icaria, 1994, p.204.

⁴⁵ Alcuni dei testi più importanti della filosofa: MURARO, Luisa, *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*. Milano, Feltrinelli 1976; MURARO, Luisa, *Guglielma e Maifreda*. Milano, La Tartaruga 1985; MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*. Roma, Editori Riuniti 1991; MURARO, Luisa, *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*. Napoli, D'Auria 1995; MURARO, Luisa, *Lingua e verità in Emily Dickinson, Teresa di Lisieux, Ivy Compton-Burnett*. Verona 1995; MURARO, Luisa, *Le amiche di Dio*. Scritti di mistica femminile. Napoli, d'Auria, 2001; MURARO, Luisa, *Il Dio delle donne*. Milano, Mondadori, 2003; MURARO, Luisa, *Il posto vuoto di Dio*. Genova, Maretti, 2006; MURARO, Luisa, *Tre Lezioni sulla differenza sessuale e altri scritti*. Napoli, Orthotes Editrice, 2011; MURARO, Luisa, *Non è da tutti. L'indicibile fortuna di nascere donna*. Roma, Carocci Editore, 2011; MURARO, Luisa, *Autorità*. Torino, Rosenberg&Sellier, 2013.

Il rapporto di affidamento è questa alleanza dove per essere vecchia si intende la consapevolezza che dà l'esperienza dello scacco, e per essere giovane, l'avere in sé delle pretese intatte, l'una e l'altra che entrano in comunicazione per potenziarsi nei confronti del mondo.(...)La posta in gioco è il rivoluzionamento di un ordine simbolico.⁴⁶

Questa pratica di relazione fra due donne permette di uscire da dinamiche di identificazione come da quelle di rivalità per dare vita ad un desiderio proprio di esistenza e di azione nel mondo.

Il riconoscimento dell'importanza della figura materna ha portato Luisa Muraro e altre filosofe di Diotima a formulare il concetto di ordine simbolico materno: questo ordine si fonda sulla relazione madre-figlia, relazione cancellata per il suo potenziale rivoluzionario in tutta la storia del pensiero maschile.

Una volta recuperata la relazione primaria con il materno, solo allora è possibile parlare di libertà femminile.

Per quanto riguarda la Spagna ci sono centri importanti per questa scommessa di un pensiero sessuato. In primo luogo mi riferisco al Centro di

⁴⁶ LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *Non credere di avere dei diritti*. Torino, Rosenberg & Sellier, 1987, p.148

Ricerca di Donne Duoda⁴⁷ fondato da Milagros Rivera⁴⁸ e molte altre nel 1982 a Barcelona, centro che dal 2000 ha dato vita al Master on-line in “Studi della Differenza Sessuale”.

Sempre a Barcelona oltre ad Icaria, Casa Editrice particolarmente attenta

⁴⁷ “DUODA es un Centro de Investigación de Mujeres de la Universidad de Barcelona y del Parque Científico de Barcelona. Nuestra política es la práctica de la relación dentro de la universidad.

Lo fundamos en 1982 un grupo de estudiantes, profesoras y recién licenciadas en Historia. Desde 1991 –el año en que fue traducido al español, por la Librería Mujeres de Madrid, el libro No creas tener derechos–, mantenemos una relación importante con la Librería de mujeres de Milán, con la Comunidad filosófica Diótima de la Universidad de Verona y con la Llibreria Pròleg, que es la librería de mujeres de Barcelona.

Desde 1990 ofrecemos todos los años, en primavera, un Seminario público. Publicamos cada seis meses –desde 1991– una revista de estudios feministas que se llama DUODA. Desde 1988 sostenemos un programa de Máster en Estudios de las Mujeres; y, desde 2000, un programa de Máster on line en Estudios de la Diferencia Sexual. En ese mismo año fundamos la Colección de Arte y Punto de Investigación La Relación.”

“DUODA. Estudios de la diferencia sexual

La rivista DUODA Estudios de la diferencia sexual (fino al numero 30/2006 si chiamava DUODA. Revista de Estudios Feministas) esce dal 1991 due volte all'anno, in aprile e in ottobre, in lingua catalana e castigliana e con riassunti in inglese degli articoli. La rivista pubblica studi di teoria e pratica della politica delle donne, e altri risultati della ricerca pluridisciplinare che si svolge dentro e fuori il Centro di ricerca Duoda. Tutti i numeri hanno un'ampia sezione dedicata al Tema monografico, e altre più brevi: Articoli, Dibattito aperto, Creazione letteraria, Progetto d'artista, Educazione, Recensioni, Libri ricevuti ecc. (per gli indici e altre informazioni, vai al sito www.ub.es/duoda). L'obiettivo della rivista è di diffondere la creazione delle donne del e nell'ambito universitario e degli spazi di donne con cui il Centro Duoda si mette in rapporto. I suoi testi hanno fornito chiavi del pensiero della differenza sessuale e della politica del simbolico. È una delle poche riviste universitarie di pensiero femminista che raccoglie gli apporti di autrici e di alcuni autori con quell'orientamento, ed è stata la rivista che ha diffuso in Spagna il pensiero italiano della differenza sessuale.

DUODA ora fa parte del RACO (Revistes Catalanes amb Accés Obert – Riviste catalane con accesso aperto), un progetto delle università catalane che offre libero accesso – consultazione e scarico –

alla diffusione dei testi del movimento, La Libreria Proleg fondata nel 1966 è luogo di incontro oltre che di cura e di sostegno per le pubblicazioni del pensiero della differenza. A Madrid la storica Libreria Mujeres fondata nel 1978 ha dato vita alla casa Editrice Horas y horas.

Molte filosofe e studiose spagnole sono diventate dei punti di riferimento per il dibattito che si è aperto su pensatrici come Hannah Arendt, Simone Weil e Maria Zambrano, che sono riferimenti imprescindibili della filosofia del Novecento, e di cui hanno dato un'interpretazione alla luce della differenza sessuale.

Importante segnalare i percorsi di ricerca di Fina Birulés Bertrán, Rosa Rius Gautell, Carmen Revilla.

Il dibattito su questi temi negli Stati Uniti è stato molto ampio e la produzione culturale enorme. Tuttavia ha preso una linea diversa da quella europea concentrandosi sulla Gender Theory, che fa della differenza sessuale

ai contenuti delle riviste scientifiche. Nel portale www.raco.cat vengono messi tutti i numeri di DUODA, tranne gli ultimi due pubblicati (che si possono trovare in formato cartaceo nelle librerie spagnole).”

http://www.libreriadelledonne.it/_oldsite/MappaMonda/duoda.htm

⁴⁸ Alcuni dei testi significativi di Milagros Rivera: *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*. Barcelona, Icaria, 1990; *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Icaria, 1994; *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*. Madrid, Horas y horas, 1996; *El fraude de la igualdad. Los grandes desafíos del feminismo hoy*. Barcelona, Planeta, 1997; *Mujeres en relación. Feminismo 1970-2000*. Barcelona, Icaria, 2001.

una teoria essenzialmente linguistica, dipendente dall'uso storico e dunque politico del linguaggio.

In tale contesto il corpo viene preso in considerazione soltanto nell'aspetto biologico perché tutto si gioca sul piano teorico e politico a partire dal linguaggio nella sua data storica.

Alcune filosofe importanti in questo dibattito sono Donna Haraway⁴⁹ e Judith Butler⁵⁰.

Mentre il pensiero della differenza fa della differenza un significante da scoprire e produrre allo stesso tempo, cioè storico e in divenire e dipendente dalla nostra esperienza incarnata, corporea, per essere un significante linguistico già codificato, la Teoria del Gender⁵¹ (Gender Theory) fa un lavoro

⁴⁹ HARAWAY, Donna, *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Women*. London, Free Association Books, 1991. In questo libro sono rintracciabili le linee guida della proposta filosofica di Donna Haraway, gli altri testi di riferimento ed approfondimento in merito sono ampiamente affrontati nel capitolo VI di questa tesi dedicato al Cyborg.

⁵⁰ BUTLER, Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. London–New York, Routledge, 1990; BUTLER, Judith, *Bodies that matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*. London–New York, Routledge, 1993; BUTLER, Judith, *Undoing gender*. London–New York, Routledge, 2004; BUTLER, Judith e SCOTT, Joan W., *Feminist theorize the political*. London–New York, Routledge 1992

⁵¹ AA. VV., *Rethinking gender*. Berkley journal of sociology, University of California 2004; ALSOP, Rachel, *Theorizing gender*. Cambridge, Polity Press, 2002; ARCHER, John, *Sex and gender*. Cambridge, University press, 2002; BENHABIB, Seyla and CORNELL, Drucilla, *Feminism as critique. essays on the politics of gender in late capitalism societies*. Polity Press, Cambridge, 1994; DEMARIA, Cristina, *Teorie di genere*. Milano, RCS libri, 2003; FAUSTO–STERLING, Anne, *Sexing the body. gender politics and the construction of sexuality*. New York, Basic books, 2000; GOULD, Carol, *Gender*. New York, Prometheus Book, 1997; OAKLEY, Ann, *Sex, gender and society*. London,

politico e teorico decostruendo i codici dati.

Rosi Braidotti⁵², pensatrice di origine italiana che vive in Olanda è stata tra le pensatrici quella che più ha fatto ponte e mediazione nelle sue ricerche tra il pensiero americano e quello europeo.

Temple Smith, 1972.

⁵²BRAIDOTTI, Rosi & BUTLER, Judith, *Feminism by any other name* in *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 6, 27–61, 1994; BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in feminist theory*. New York, Columbia University Press, 1994; BRAIDOTTI, Rosi, *Nuovi soggetti nomadi*. Roma, Luca Sossella Editore, 2002; BRAIDOTTI, Rosi, *Madri, mostri e macchine*. Roma, Manifestolibri, 2005.

1.1.5. Arte-Libertà femminile

Questa premessa sul pensiero della differenza è necessaria sia perché il lavoro sull'opera di Antúnez Roca ha seguito il taglio della differenza sessuale, sia perché la pensatrice che mi ha dato elementi filosofici per un pensiero dell'arte che tenga conto della differenza sessuale è Carla Lonzi.

Ora Carla Lonzi è comprensibile solo nel contesto dei movimenti femministi e dei saperi filosofici che essi hanno prodotto.

La pensatrice ha incrociato infatti arte e politica delle donne, ha riflettuto sulle pratiche artistiche⁵³ e questo l'ha portata ad elaborare un pensiero che si è sviluppato, evoluto, per la sua presa di coscienza della libertà femminile.

Carla Lonzi è alla radice del pensiero femminista in Italia e questo fatto è riconosciuto dalla molteplici correnti del pensiero femminista.

Nonostante ciò è importante sottolineare come ancora poco venga valorizzata come la pensatrice che ha sovvertito⁵⁴ concetti e ruoli quali quello

⁵³ Cfr. I testi di Carla Lonzi sulle pratiche artistiche ristampati dalla Casa Editrice milanese Et Al. : *Autoritratto* (1969), *Vai pure*(1980) e *Scritti sull'arte*, dal 2011 sono stati rieditati dalla Casa Editrice milanese Et Al.

⁵⁴ Il testo che più ha messo in risalto la portata dirompente e originale del pensiero estetico di Carla Lonzi è : (a cura di) FRANCHI, Donatella, *Matrice. Pensiero delle donne e pratiche artistiche*. Milano, Quaderni di Via Dogana, Libreria delle donne, 2004.

dell'artista, dello spettatore e dell'opera d'arte generando una figura completamente nuova di critica d'arte.

Lonzi infatti, partendo dall'esperienza viva per la quale creare un contesto di relazioni rappresenta un vero atto creativo, a suo tempo si è posta in dialogo con gli artisti e le artiste in uno scambio in cui ciascuno e ciascuna si poteva mettere in gioco come singolarità.

Per questa tesi il suo pensiero è particolarmente importante perché l'enucleazione della riflessione sull'opera artistica fonda e stimola quella sulla differenza sessuale e viceversa, essendo i due aspetti in circolo.

E questo circolo, come una spirale che si allarga verso l'alto, permette e crea il movimento di ricerca e di sperimentazione di questo lavoro saldamente ancorato all'abbandono di un pensiero neutro.

E' importante ricordare che un elemento originario del femminismo è stato sicuramente l'invenzione di una pratica politica generata dalla messa in circolo della creatività di ognuna e quindi in una continua sperimentazione di linguaggi polisemici, sperimentazione nata dalla necessità e dal desiderio di ricercare un proprio linguaggio.

Come scrive Chiara Zamboni in *Matrice*, uno dei pochi testi che si possono trovare in Italia sulle pratiche artistiche e politiche delle donne, "Il legame tra

politica ed arte ha la sua origine nella lingua materna”⁵⁵ infatti entrambe si fondano sulla e nella relazione, come è avvenuto nella lingua materna che è stata appresa in modo relazionale.

L'innovazione artistica delle donne consiste infatti proprio nel vivere la creatività come fatto relazionale, mantenendo vivo il legame con la lingua materna che mescola i codici espressivi e mantiene il contatto con il mondo della vita.

Se la situazione del dibattito sul rapporto tra arte e pratiche di donne in Italia è abbastanza povero, non è così soprattutto nei paesi anglosassoni.

In Inghilterra, per esempio, grazie a teoriche come Griselda Pollock e Rozsika Parker c'è stato un grande lavoro di pensiero sul rapporto fra arte e politica delle donne mentre in Italia manca ancora una ricerca completa.

Le due studiose già da venti anni hanno dato inizio ad una seria riflessione sulle pratiche artistiche delle donne, con la consapevolezza che “l'atto creativo del riconoscimento” apre a trasformazioni imprevedibili e che il cambiamento e la libertà dalle vecchie codificazioni è possibile nell'oggi e nel domani solo nel rinnovamento continuo di questo atto.

⁵⁵ZAMBONI, Chiara, *Pratiche artistiche, pratiche politiche*, in a cura di Donatella Franchi, *Matrice. Pensiero delle donne e pratiche artistiche. Milano, Quaderni di Via Dogana, Libreria delle donne, Milano, 2004, p.37.*

Fondamentale ricordare che questo atto creativo del riconoscere se stesse come soggetti ed autrici della propria vita è stato reso possibile grazie al movimento delle donne negli anni '70, all'interno del quale ci si autorizzava reciprocamente senza più bisogno della mediazione maschile e delle istituzioni.

1.1.6. L'arte vista da una donna: la lente di Carla Lonzi

C'è un momento in cui l'arte cessa di essere e rendere miope?

La possibilità che ciò che stiamo guardando stia in relazione con la nostra soggettività e non ci restituisca un senso di estraneità ed inadeguatezza non è un'utopia; questa possibilità deve essere a mio avviso implicita nella definizione di arte sia per chi "la fa" sia per chi ne fa esperienza o la rende oggetto di studio. Questo è il guadagno teorico offertoci da Carla Lonzi.

Una delle presenze che sostiene e spesso permette di muovere i fili che disegnano la trama di questo lavoro di ricerca è quella della vita e delle riflessioni concettuali di Carla Lonzi, che è stata una delle pensatrici del femminismo che più hanno ragionato sul rapporto delle donne con l'arte con segno differente rispetto al maschile.

Il suo percorso disegna una chiara traiettoria politica ed estetica: inizialmente immerso nel mondo dell'arte organizzata, tra mostre e vernissage in qualità di critica d'arte, sino al rifiuto del sistema ufficiale e all'uscita dalle "gallerie", come ci segnala il breve testo *L'assenza della donna dai momenti*

*celebrativi della manifestazione creativa maschile*⁵⁶. A partire da qui lei propone un differente rapporto nei confronti dell'arte e dell'artista, rapporto che riconosce l'opera come oggetto relazionale e veicolo per la creatività delle altre e degli altri e non come prodotto finito e autocelebrativo del singolo.

L'opera in sé e per sé non ha alcun valore. Trova il suo significato più profondo nel processo creativo dove l'artista mette in gioco se stesso, la propria vita e le proprie relazioni chiamando l'altro, lo spettatore ad un dialogo, ad un incontro.

Non può esserci esposizione se non c'è chi guarda e si pone in una posizione di scambio. Se oggi questo è un nucleo centrale della produzione artistica contemporanea, negli anni settanta era invece un contributo nuovo e sovversivo, che traeva origine dal taglio di una riflessione politica femminile.

Perciò un rapporto vivo con l'arte è a mio avviso intrinsecamente legato al frutto del pensiero del movimento delle donne perché l'opera, per avere un senso, non può prescindere dalla relazione.

Interpretare l'arte in questo modo implica la necessità che il riconoscimento tra artista e spettatore debba essere reciproco, lo scambio e l'incontro hanno bisogno di due movimenti.

Nel primo movimento lo spettatore cessa di essere tale, abbatte il muro di

⁵⁶LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974

estraneità creato dalle parole della Cultura degli “addetti ai lavori” e si espone all’esperienza in presenza, all’esperienza viva dell’opera lasciando che da quest’ultima emerga l’artista nella sua autenticità e non i codici culturali adoperati dall’artista.

Il riconoscere la creatività dell’artista mette lo spettatore, trasformatosi in interlocutore, nella condizione di riconoscere la propria e di capire come la creatività sia un bene diffuso.

Ma affinché il riconoscimento funzioni manca il secondo movimento, quello della reciprocità, in cui l’artista riconosce la creatività dell’altro nel suo apporto trasformativo.

L’artista non può essere senza questo secondo movimento; senza la presenza e lo scambio di chi partecipa, le sue creazioni perdono ogni significato.

Esporre implica esporsi ed è prima di ogni altra cosa un atto politico di messa in gioco che chiama l’altro all’azione e non ad una passività silenziosa.

1.1.6.1 Carla Lonzi e il pensiero della differenza

1-4 agosto, 1972 Macari(Trapani).

Un'altra donna, clitoridea, mi ha riconosciuto come donna, clitoridea, intanto che io la riconoscevo negli stessi termini. Questo è accaduto nella primavera del 1972. Adesso so chi sono e posso essere coscientemente me stessa.⁵⁷

Con queste parole Carla Lonzi inizia il suo diario *Taci anzi parla* divenuta una delle opere di autoscienza femminile fondamentali per chiunque voglia avvicinarsi al pensiero e alla pratica femminista.

In queste poche parole, che ripercorrerò via via in questo paragrafo, trovo riassunto il nucleo di quello che per me è il pensiero della differenza sessuale: “riconoscimento”, “clitoridea”, “essere coscientemente me stessa”.

La presa di coscienza di sé, l’assunzione della propria differenza, segna per la donna una seconda nascita.

⁵⁷ LONZI, Carla, *Taci, anzi parla. Diario di una femminista*. Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1978

La presa di coscienza di cui ci parla Lonzi è anche autonomia di giudizio, il costituirsi come soggettività che non si affida più al giudizio maschile, che rifiuta di sentirsi compresa nell'uno-neutro che esclude simbolicamente le donne dalla storia del mondo.

La presa di coscienza ha a che fare quindi con la rivendicazione di uno spazio simbolico e fisico in cui sia possibile pensarsi senza mediazioni maschili.

L'autocoscienza, la costituzione dei gruppi, il separatismo sono state le prime pratiche politiche necessarie per la creazione di questo spazio.

Il riconoscimento è un "tra due", chiama alla relazione, è il movimento e lo spazio necessario per la nascita della libertà di una donna, necessario perché possa avvenire la presa di coscienza.

Il riconoscimento è una forma del due che mantiene e valorizza la differenza dell'altra, non vi è cancellazione dell'alterità in favore di un universo unico.

La differenza viene valorizzata nell'ordine di un di più da giocarsi liberamente.

Il riconoscimento di cui parla Lonzi è la mediazione femminile che millenni di storia fallocentrica hanno cercato di cancellare.

La mediazione femminile, il riconoscimento dell'altra restituiscono il senso

della propria differenza sessuale, fondano le basi dell'autonomia di ogni donna come essere umano completo; non più complementare all'uomo bensì asimmetrico⁵⁸.

Carla Lonzi nel breve testo *Significato dell'autocoscienza nei gruppi femministi* descrive molto chiaramente lo stretto legame tra la presa di coscienza e la mediazione dell'altra: "Il femminismo nasce quando una donna cerca la risonanza di sé nell'autenticità di un'altra donna perché capisce che l'unico modo di ritrovare se stessa è nella sua specie"⁵⁹

Le conseguenze di queste affermazioni filosofiche di Lonzi sono visibili nel pensiero della differenza.

Infatti il femminismo della differenza si fonda sulla pratica delle relazioni: l'affidamento, la figura della madre simbolica, il rifarsi all'autorità materna e non al potere, il riconoscimento.

Tutte queste sono declinazioni dello stessa azione politica iniziatica, quella di mettere una donna tra sé ed il mondo.

E da questa ricerca di un'interlocutrice per la propria voce – e nel trovarla–, può compiersi definitivamente la seconda nascita; non basta quindi ad una donna il nominarsi come soggetto, è necessario che

⁵⁸ Cfr. DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*. Milano, La Tartaruga, 1987

⁵⁹ LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974, p. 147

contemporaneamente l'altra si ponga come soggetto e la riconosca come tale.

Come scrive Maria Luisa Boccia⁶⁰ il femminismo è proprio questo procurarsi reciprocamente una nuova nascita⁶¹, far esistere l'altra affinché l'altra possa farmi esistere.

La terza parola chiave che Lonzi usa nell'incipit del suo diario insieme a presa di coscienza e riconoscimento è clitoridea⁶², ed ovviamente clitoridea è intesa versus vaginale.

Riconoscere una donna come clitoridea significa riconoscere l'indipendenza del suo desiderio slegato finalmente dalla copula e dalla sottomissione al desiderio maschile.

Per Lonzi l'affermazione della propria libertà passa prima di ogni altra cosa dal corpo⁶³ e nasce nel luogo primo dove la differenza si mostra.

⁶⁰ BOCCIA, Maria Luisa, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*. Milano, La Tartaruga, 1990, p.23,24

⁶¹ BOCCIA, Maria Luisa, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*. Milano, La Tartaruga, 1990, p.24

⁶² Lonzi scrive nel 1971 un saggio che parte dall'affermazione che il sesso femminile è la clitoride mentre la vagina è la cavità, che accoglie lo sperma, dove avviene la fecondazione. Il separare la funzione riproduttiva dal piacere nel corpo della donna, cosa che al contrario non si rende praticabile nel maschio, significa ridisegnare completamente la relazione tra uomo e donna. LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974, p. 77-140

⁶³ La ricerca dell'autonomia del principio del proprio piacere è strettamente legata secondo la pensatrice alla riappropriazione del principio di realtà. Cfr. BOCCIA, Maria Luisa, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*. Milano, La Tartaruga, 1990, p.183

1.1.6.2. MANIFESTO DI RIVOLTA FEMMINILE

In questa tesi ho deciso di inserire letteralmente due manifesti: il Manifesto di Rivolta Femminile e il Manifest Canalla della Fura Dels Baus.

Questa operazione l'ho sentita necessaria per restituire le parole precise di due scritti che hanno dato avvio a dei movimenti di pensiero e di pratiche politiche che hanno trasformato l'orizzonte delle riflessioni filosofiche.

In questo modo risulta possibile anche confrontare la risonanza e le differenze tra due collettivi quasi contemporanei, uno esclusivamente femminile e l'altro esclusivamente maschile.

Inizio quindi con il Manifesto di Rivolta Femminile, a cui Carla Lonzi ha dato un grande contributo:

La donna non va definita in rapporto all'uomo. Su questa coscienza si fondano tanto la nostra lotta quanto la nostra libertà.

L'uomo non è il modello a cui adeguare il processo della scoperta di sé da parte della donna.

La donna è altro rispetto all'uomo. L'uomo è altro rispetto alla donna. L'uguaglianza è un tentativo ideologico per asservire la donna a più alti livelli.

Identificare la donna all'uomo significa annullare l'ultima via di liberazione.

Liberarsi per la donna non vuol dire accettare la stessa vita dell'uomo perché è invivibile, ma esprimere il suo senso dell'esistenza.

Finora il mito della complementarità è stato usato dall'uomo per giustificare il proprio potere.

L'immagine femminile con cui l'uomo ha interpretato la donna è stata una sua invenzione.

Riconosciamo nel matrimonio l'istituzione che ha subordinato la donna al destino maschile. Siamo contro il matrimonio.

La negazione della libertà d'aborto rientra nel veto globale che viene fatto all'autonomia della donna.

In una libertà che si sente di affrontare, la donna libera anche il figlio e il figlio è l'umanità.

Dietro ogni ideologia noi intravediamo la gerarchia dei sessi.

Non vogliamo d'ora in poi tra noi e il mondo nessuno schermo.

Abbiamo guardato per 4.000 anni. adesso abbiamo visto.

La donna ha avuto l'esperienza di vedere ogni giorno distrutto quello che faceva.

Nulla o male è stato tramandato della presenza della donna. sta a noi

scoprirla per sapere la verità.

Chiediamo referenze di millenni di pensiero filosofico che ha teorizzato l'inferiorità della donna.

Non riconoscendosi nella cultura maschile, la donna le toglie l'illusione dell'universalità.

L'uomo ha sempre parlato a nome del genere umano, ma metà della popolazione terrestre lo accusa ora di aver sublimato una mutilazione.

La forza dell'uomo è nel suo identificarsi con la cultura, la nostra nel rifiutarla⁶⁴

⁶⁴ Manifesto di rivolta femminile in LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel. La donna clitoridea e la donna vaginale e altri scritti*. Milano, Scritti di Rivolta Femminile, 1974

1.1.7 Il senso che ha per me

Nel 2000, dopo essermi laureata, Chiara Zamboni, che era stata la mia relatrice, mi invitò a partecipare ad una riunione di Diotima, comunità di filosofe fondata nel 1984 all'Università di Verona.

Conoscevo questo nome essendo quello della maestra di Socrate e mi piaceva l'idea di fare filosofia a partire dalla propria differenza sessuale richiamando l'autorità della maestra e non il servilismo dell'allieva che ripete la lezione maschile.

Con le donne di Diotima ho capito che cosa significasse per me fare filosofia, ho trovato finalmente un linguaggio che mi parlasse con un ordine simbolico in cui potessi riconoscermi e sentirmi inclusa senza per questo dover rinunciare alla mia soggettività.

Posso dire con certezza che l'incontro con il pensiero della differenza, che nel mio caso è stato l'incontro con Diotima, ha caratterizzato per me una seconda nascita, quella di cui ci parla Lonzi attraverso parole come presa di coscienza e riconoscimento, rimanendo fedeli al proprio desiderio e quindi preservando il proprio senso di sé e della propria autonomia, per amore del

mondo⁶⁵.

Molti anni di lavoro e di ricerca con questa comunità hanno rappresentato la possibilità di un confronto filosofico e politico continuo in presenza⁶⁶.

In Diotima si fa filosofia partendo da sé e dando riconoscimento e valore alle verità soggettive⁶⁷ che ognuna porta come linfa vitale ad ogni incontro.

Le esperienze di ognuna sono per me non solo la mediazione necessaria per accedere al pensiero filosofico che altrimenti vivrei come estraniante, ma anche il nutrimento affinché la realtà possa esistere⁶⁸.

Questo tipo di pratica che si rifà all'autocoscienza ha permesso a questa comunità filosofica di donne di sovvertire la storia di un pensiero che vedeva come un passo obbligato il costante riferimento ai testi scritti del passato.

La scelta di dare più autorità alle donne presenti nelle conversazioni filosofiche che ai libri⁶⁹ è stata sicuramente una scelta rivoluzionaria che ha

⁶⁵ *Per amore del mondo* è anche il titolo della rivista on-line di Diotima.

http://www.diotimafilosofe.it/riv_online.php

⁶⁶ ZAMBONI, Chiara, *Pensare in presenza. Conversazioni, luoghi, improvvisazioni*. Napoli, Liguri Editore, 1999

⁶⁷ Mia nonna, da poco purtroppo mancata che è stata un faro nella mia crescita di donna, mi diceva sempre che non si può trovare tutto sui libri.

⁶⁸ ZAMBONI, Chiara, *Pensare in presenza. Conversazioni, luoghi, improvvisazioni*. Napoli, Liguri Editore, 1999, pp. 72, 73

⁶⁹ Cfr. DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*. Milano, La Tartaruga, 1987, p.177:

Conveniva produrre noi stesse i testi su cui lavorare, senza passare attraverso il commento di testi altrui e senza fare riferimento a posizioni filosofiche già definite, ma avvalendoci piuttosto del sapere guadagnato dal movimento politico delle donne.

rotto i confini di un orizzonte filosofico fondato sul confronto dialettico con una storia coniugata al maschile.

La filosofia così come l'avevo appresa sui banchi di scuola e nei primi anni di Università era quella dei libri, quella della Storia Universale, portatrice di un ordine simbolico che non mi apparteneva, parlava del mio sesso cancellandone la differenza ed incastrandolo in un neutro che annullava il mio diritto di essere soggetto e non oggetto del discorso.

Ho utilizzato il termine incastrare perché nella sua accezione più comune ci segnala immediatamente una trappola, una fregatura.

Chi ti vuole incastrare tipicamente ti offre qualcosa che non manterrà.

Il neutro è l'abbaglio per una donna che ancora non ha vissuto la "sua seconda" nascita, che ancora non ha raggiunto la consapevolezza del di più che porta nell'ordine simbolico il suo porsi come soggetto del discorso.

La fregatura che nasconde l'inclusione nel neutro sta in un riconoscimento che relega la donna in una posizione di mutismo, afasica, oggetto del discorso dell'altro dove la sua parola diventa mimetica.

Wanda Tommasi all'interno di un saggio dal titolo *La tentazione del neutro*⁷⁰ descrive molto bene questa trappola.

Nella sua analisi, come in quella di Irigaray, il neutro è un'astrazione che

⁷⁰ TOMMASI, Wanda, *La tentazione del neutro*, in DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*. Milano, La Tartaruga, 1987

nasconde la pretesa di universalità da parte dell'essere umano maschile a partire dal suo solo e medesimo punto di vista.

Che cosa garantisce alle donne la verità di questo orizzonte dove sono ricomprese solo in seconda battuta semplicemente per tentare di confermarne la falsa universalità?

Scriva Luce Irigaray:

Ed intanto "lei" viene a non poter dire ciò che soffre il suo corpo. Derubata anche delle parole che ci si aspetta da lei sulla scena inventata per chi ascolta. (...) Convertita ad un discorso che rinnega la specificità del suo piacere, che lo iscrive, magari censurato, in negativo, al rovescio delle manifestazioni falliche. (U)omosessualizzata, insomma. Tra(n)vestita (...) Prostituisce l'inconscio stesso ai progetti e alle proiezioni, ancora presenti, della coscienza maschile.⁷¹

La trappola del neutro costringe le donne a sacrificare il proprio corpo, la propria differenza, con l'abbaglio di essere parte dell'Uno. Dimentiche che quell'Uno ha sorretto per millenni la penna nelle mani di pensatori che scrivevano pagine e pagine di una cultura oppressiva e così la donna veniva iscritta nel mondo, come ben ci ricorda Irigaray in *Speculum*, quale continente nero di sogni e di fantasmi maschili, irrazionale, incosciente, materia supporto per lo stampo delle forme, pegno per una possibile

⁷¹ IRIGARAY, Luce, (trad. it. e cura di Luisa Muraro) *Speculum. L'altra donna*. Milano, Feltrinelli, 1975, p. 136

regressione alla percezione ingenua, rappresentante rappresentativo della negatività, timpano che riproduce la musica del dominio falloocratico⁷².

In questo orizzonte-prigione dell'universalità l'unica azione contemplata per la donna è quella della mimesi, di farsi eco balbettante di un discorso che non le riconosce autorità e in cui potrà solo essere una servile "divulgatrice" del pensiero del medesimo.

E così la donna che si lascia sedurre dal neutro si rende inconsapevolmente complice della propria cancellazione dal registro del mondo e riproduttrice della propria schiavitù.

Nel mondo dell'arte la tentazione del neutro è costantemente alle porte, il confrontarsi con l'opera cancellando il corpo dell'artista, l'elevare l'opera al di sopra della vita, strapparla ad ogni forma di relazionalità sono solo alcune delle trappole sparse nei fertili terreni dell'estetica e della critica sotto l'insana idea di considerare l'oggetto artistico in sé.

Per questo è così importante la domanda che Carla Lonzi si pone e ci pone:

Io non ho commesso nessun errore, sono stata in prima linea, ho detto la parola chiave per capire una situazione, non ho fatto che quanto serviva a me stessa. Per capire. Per orientarmi su una domanda tanto assillante e che mi accomunava a questi artisti che via via sceglievo: l'artista chi è? Dando per

⁷² IRIGARAY, Luce, (trad. it. e cura di Luisa Muraro) *Speculum. L'altra donna*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 137

*scontato che l'opera è solo il prodotto dell'artista, spostavo su di lui la questione che un tempo era posta sull'opera.*⁷³

Ho scritto e lavorato a questa tesi cercando di mantenere questa promessa, già formulata da Lonzi, nella piena convinzione che questa prima di ogni cosa sia una tesi politica. Dove intendo che il gesto di rottura politica apre al pensiero filosofico e non viceversa

Ho scoperto a posteriori di aver seguito in parte le parole che ora leggo di Carla Lonzi, facendo assolutamente quanto mi serviva per capire; per usare un'espressione che mi piace di più non ho mai ceduto sul mio desiderio.

Ma la domanda, "chi è l'artista?", quella l'ho sempre seguita nella convinzione che l'opera d'arte sia un oggetto relazionale che come segno indica l'artista e la sua matrice.

Ho cercato di mettermi in relazione ed intraprendere questo viaggio passando il maggior tempo possibile accanto ad un artista che mi ha insegnato tanto, dotato di una profonda generosità priva di narcisismo, qualità difficili da incontrare in un uomo e ancor più in un uomo artista.

Prima di iniziare questa tesi avevo sempre lavorato con artiste che giocavano la propria differenza sessuale, che già avevano una pratica delle relazioni.

⁷³ LONZI, Carla, *Vai pure. Dialogo con Pietro Consagra*. Roma, Prototipi, Scritti di Rivolta Femminile, 1980, p. 65

Carla Lonzi ben descriveva in *Vai pure* anche il pericolo della cancellazione che il maschile opera sul femminile nell'arte, lei parla di pericolo psichico, di shock di sentimento di inadeguatezza e di esclusione:

*Sì, pericolo di dimenticare se stessi e di entrare come ingranaggio in questa macchina.(...)Affrontare quel mondo e rischiare di perdere se stesse è tutt'uno. Quando vedo donne che sono nella cultura da tanti anni e hanno preso proprio dei modi di adorazione permanente, che non riescono più ad apprezzare niente fuori dai miti che vi circolano, capisco il pericolo che si corre ad entrare lì dentro.*⁷⁴

Il pensiero della differenza mi ha permesso di stare in una posizione di autorità femminile rispetto l'artista, evitando la fusionalità e mantenendo la giusta distanza, per riuscire a cogliere gli elementi di irriducibile alterità e differenza nel suo percorso artistico.

Stare in un autentico scambio politico con Marcel·lí Antúnez Roca e scrivere riconoscendo la sua differenza maschile senza cancellare la mia, per me è stata una delle scommesse più grandi con cui mi sia mai misurata.

⁷⁴ LONZI, Carla, *Vai pure.Dialogo con Pietro Consagra*. Roma, Prototipi, Scritti di Rivolta Femminile, 1980, p. 65

1.1.8. L'artista chi è?

Durante le svariate letture che mi hanno accompagnata nel percorso di questa tesi una delle frasi che continua a risuonare in me appartiene a Mishima ed è “il pensiero senza l'azione è osceno”⁷⁵.

Ritengo sia una frase molto forte e radicale, una di quelle frasi che lasciano segni indelebili sulla pelle per essere portate sempre con sé.

Mi colpisce perché rappresenta la percezione chiara di una consapevolezza ed una responsabilità politica di fronte alla quale non ci si può sottrarre.

Mishima parla di mantenere una promessa, mantenerla a costo della vita, in realtà quella promessa è l'impegno politico, non rinunciare alla politica e quindi all'azione, all'agire anche nello spazio pubblico. Non rinunciare ad un'azione che permetta ancora un futuro in Giappone per una politica non soggiogata alla falsa democrazia americanizzante.

Non si tratta solo di non rinunciare ma anche di una responsabilità. Nella promessa c'è un impegno contratto con la nascita, una promessa di restituzione verso la madre, verso gli antenati, verso tutti i corpi dei morti che

⁷⁵MISHIMA, Yukio, *Lezioni spirituali per giovani samurai e altri scritti*. Milano, Feltrinelli, 1988, p. 27

portiamo nel nostro corpo, non si può venire meno alla parola data⁷⁶.

In questa frase leggo una situazione di necessità dove ne va della vita stessa.

Ho sempre scelto di lavorare con e su artisti che perlomeno fossero prossimi a questa dimensione, quella della necessità, dove ne va della vita stessa e non del superfluo, dello show, dello “spettacolo”, del godimento nella celebrazione narcisistica del proprio sé.

Mi interessa l'arte come forma privilegiata di azione politica, possibilità di presenza viva che scardina qualsiasi ordine precostituito per aprire fessure nelle realtà che facciano spazio all'irruzione del reale.

Mi interessa l'arte nel momento in cui non si separa dalla vita ma è necessariamente impregnata della vita anche nelle sue dimensioni preverbalì.

Mi interessa un'arte che, anche lavorando per via negativa, stando nella passività, riesca ad essere un'azione perfetta⁷⁷, dove la perfezione ci segnala una tensione verso l'assoluto a partire da una dimensione di necessità.

⁷⁶ Mishima dedica un paragrafo *sul mantenere la parola data* in MISHIMA, Yukio, *Lezioni spirituali per giovani samurai e altri scritti*. Milano, Feltrinelli, 1988, p. 31

⁷⁷ *La perfezione è il desiderio di assoluto, al quale commisuriamo il nostro agire. Chi non si misura con essa avverte come una eco di nostalgia per qualche cosa di molto prezioso, cui era vicino. Ma poi l'eco di nostalgia si spegne in un monotono ripetere. La perfezione non si confonde mai con la necessità, ma mette in tensione l'agire tra la necessità accettata consapevolmente e il luogo vuoto del desiderio di assoluto. L'azione misurata dalla perfezione ha qualità. Irragia senso. Convince. Essa stessa mette in movimento il simbolico, perché diviene a sua volta misura per chi ne è spettatore.* ZAMBONI, Chiara, *L'azione perfetta*, p. 87

Non è casuale che il primo spettacolo della Fura dels Baus si intitolasse *Accions*.

Fare un lavoro di pensiero e di scrittura sull'azione non credo sia un'impresa semplice, Mishima stesso ne sentiva spesso il peso e la difficoltà.

Credo che questo sia il motivo per cui molti "signori del pensiero", molti critici e critiche d'arte, producano come unico risultato il progressivo allontanamento del mondo dall'arte soprattutto contemporanea.

Mishima nello scritto *I miei ultimi 25 anni* dichiara apertamente:

*vero, ho continuato a scrivere romanzi. E anche numerose opere teatrali. Ma per un autore accumulare scritti equivale ad accumulare escrementi. Non giova assolutamente a diventare più saggi. E neppure a trasformarsi in meravigliosi idioti.*⁷⁸

Al contrario di Mishima a me è corsa in aiuto una frase di Hannah Arendt che si può riassumere nel fatto che la parola è azione politica e viceversa.⁷⁹

Mentre Mishima scivola, intrappolato nella sensazione che la parola fosse inefficace, nell'azione totale, nella pura militanza, e poi nel suicidio, io vivo

⁷⁸ MISHIMA, Yukio, *Lezioni spirituali per giovani samurai e altri scritti*. Milano, Feltrinelli, 1988, p.113

⁷⁹ ARENDT, Hannah, *Vita activa. La condizione umana*. Milano, Bompiani, 1989, pg.139.
Anche il più piccolo atto nelle circostanze più limitate ha in sé il germe della stessa illimitatezza, perché un solo atto, e qualche volta una sola parola, basta a mutare ogni costellazione di atti e parole.

nella convinzione che una parola possa cambiare il mondo, che il simbolico sia politico, e che cambiare il simbolico significhi fare le rivoluzioni più efficaci.

Parola è azione politica perché una sola parola può bastare a cambiare ogni costellazione di atti e parole,

Parlare implica come minimo due persone, fare parola è aprire una relazione tra due soggettività dove è necessario, perché la comunicazione funzioni, mettersi in gioco, mettere sul tavolo le proprie differenze ed il riconoscimento di quelle altrui, consapevoli anche che bisogna rischiare qualcosa di sé.⁸⁰

Carla Lonzi prima di abbandonare definitivamente il mondo dell'arte descrive molto bene l'alone di narcisismo che lo avvolge e di come il rischio

⁸⁰ *Condurre un dialogo significa mettersi sotto la guida dell'argomento che gli interlocutori hanno di mira", asserisce Gadamer, ma all'inizio del dialogo c'è la domanda che il testo pone a noi, che siamo così chiamati in causa dalla parola del passato. Di qui scaturisce se la necessità di pensare, come aveva mostrato Heidegger, quel che per l'autore del testo era rimasto non problematico e pertanto non era stato da lui pensato: questo vuol dire che l'interpretazione non è soltanto la ricostruzione e riproduzione dell'opinione altrui, ma è integrazione rispetto a quel che è detto nel testo. Infatti, un dialogo, quando è autentico, non riesce mai come vogliono gli interlocutori, i quali, più che guidarlo (cfr. il modello del gioco), sono guidati da esso: il risultato di un dialogo non può mai essere conosciuto in anticipo. Nel dialogo viene, dunque, ad espressione qualcosa che non appartiene soltanto ad uno dei due interlocutori, all'autore del testo o a chi lo interpreta: si tratta, invece, di qualcosa di comune che li unisce. In tal modo ha luogo la fusione di orizzonti che accade nella comprensione: essa si dispiega nel linguaggio, è sempre un fatto linguistico.*

<http://www.filosofico.net/gadamer.htm>

della percezione dell'artista come del genio solitario sia sempre in agguato, di un genio che annienta ogni relazione e passivizza la creatività degli altri.

Per questo ha senso politico e filosofico lavorare con artisti ed artiste che disfino quel simbolico dove l'artista ha da sempre rappresentato l'unico genio detentore della creatività, narcisista e sostenuto dalla celebrazione di se stesso grazie a quel "rapporto misterioso" con chi l'arte la guarda e soprattutto la compra, rapporto descritto egregiamente da Pietro Consagra in *Vai Pure*.

Da questa operazione, da questo disfare nasce lo spazio e la possibilità di esistenza per un'artista con la "a" minuscola, un'artista che possa agire come veicolo in grado di innescare e far circolare la creatività delle altre e degli altri.

Questo può accadere senza cancellare la propria unicità e i differenti gradi di capacità soggettive, essere artisti ed artiste non significa rinnegare o più semplicemente rimuovere, cancellare le relazioni nelle quali ci formiamo, cresciamo e permettiamo alle opere di prendere corpo.



(LA FURA DELS BAUS, Poster Trilogia, foto di Josep Gol, 1987)

2. La Metafisica della Fura dels Baus

L'Ankoku Butō voleva eliminare l'espressione simbolica delle emozioni nella danza ed esplorare il fondo di violenza e sessualità dell'essere umano. Ma ciò implicava la liberazione di istinti sottoposti a una forte repressione, in quanto sfidano le norme che la società si è data⁸¹

Uno degli elementi fondamentali del “linguaggio furero” è la centralità del corpo.

In Accions (1984) assistiamo ad un corpo mascherato ricoperto di fango, di pittura, di pasta, di abiti maschili “normalizzati”...un corpo fetale infermo e violento.

In Suz o Suz (1985-86) il corpo che ci appare finalmente si mostra senza

⁸¹ D'ORAZI, Maria Pia, *Kazuo Ono*, Palermo, L'Epos, 2001, p. 20

paura, si mostra nudo ed è un corpo apollineo.

In Tier Mon (1988) il corpo diventa politico e si veste, è vecchio e invalido, è il corpo del potere.

L'influenza della danza Butō, a cui era profondamente interessato Jürgen Müller(mimo, ballerino e funambolista, con la Fura dal 1982) è evidente.

I due tratti essenziali che contraddistinguono questa danza giapponese sono, da un lato la netta voglia di rompere con le regole della tradizione, la ribellione contro “un'accademia” che limitava la libertà dell'artista assoggettandolo ad una rigidità delle forme e una serie di tabù sessuali ed estetici.

Dall'altro lato alla ribellione si accosta il metodo della provocazione in grado di liberare le forze dirompenti e irrefrenabili della gioventù.

Tutto questo permise ai danzatori giapponesi di sottomettere l'ansia della precisione tecnica alla più necessaria espressione del proprio mondo interiore; il Butō rappresenta quindi non una disciplina scientifica di organizzazione dello spazio bensì una vera e propria scelta di vita.

La nascita della Fura fu un modo di canalizzare questa energia. Non fu quindi un processo riflessivo anzi fece parte di un vero e proprio momento

*esistenziale che simultaneamente la stessa Spagna stava vivendo.*⁸²

Ritengo che la Fura dels Baus riprenda con crudeltà, dove per crudeltà Artaud intende vita, necessità e morte, questi due tratti del Butō e ne faccia le caratteristiche essenziali del proprio agire politico-estetico.

Cinque giovani poco più che ventenni fuggono dalla montagna verso una città eccedente di tutte quelle potenzialità che, sino a pochi anni prima, il franchismo per decenni aveva precluso e soffocato.

Il desiderio di rompere con la tradizione e l'utilizzo, spesso in forma ironica e provocatoria, del folklore che aveva caratterizzato i loro primi spettacoli di strada, non era un'esigenza di stile ma una necessaria ribellione giovanile data dal momento storico-politico che la Spagna stava attraversando negli anni '80.

La Fura dels Baus, attraverso la forza generata dalla ribellione e dalla provocazione, è riuscita a creare delle performance che hanno saputo disgregare la tirannia della parola nel teatro, del testo scritto sull'azione plastica, aprendo così e dando spazio all'utilizzo di altre discipline con il risultato di ottenere degli spettacoli multidisciplinari e polisemici.

Fra le discipline introdotte la musica ha avuto sicuramente una posizione

⁸² Intervista a Marcel·lí Antúnez Roca, novembre-gennaio 2003/04.

privilegiata data la sua importanza nella Trilogia.

In assenza di un testo scritto, di una volontà narrativa, la musica riesce a dare un senso, a concatenare le azioni, a creare un filo conduttore tessuto sull'intuizione dello spettatore.

I concerti a cui assistiamo significano quindi le varie azioni in un continuum crescente, fondando delle specie di rituali primitivi che si compiono in ognuno dei tre spettacoli.

La violenza a cui assistiamo mantiene e tiene viva, proprio grazie a questi rituali, la genealogia maschile caratterizzata da un brutale e necessario eterno ritorno dell'uguale.

Come sottolinea Marcel·líAntúnez:

Il mio passato forma parte di un passato sociale che si perde nella notte dei tempi, nel quale tuttavia sopravvive l'idea dell'eterno ritorno. Per esempio il nome di mio fratello maggiore è lo stesso di quello di mio nonno, e mio nonno si chiamava come suo nonno, e mio padre si chiama come il mio bisnonno ecc. Questa specie di continuità che inizia in qualche momento della storia, si traduce in un intorno sociale in cui ci sono una serie di riti molto forti, che quasi incoscientemente si legano alla mia opera. La Fura provoca

*questo aspetto di violenza che allo stesso tempo è di fascinazione.*⁸³

Nel Butō i danzatori sono nudi riparati esclusivamente da un perizoma, scelta che la Fura (successiva storicamente) erediterà dai giapponesi.

La nudità contempla un erotismo esplicito che fa riferimento ad una cultura contadina mai cancellata, anzi nel caso del collettivo catalano è assolutamente fondante.

La musica ossessiva e l'esibizione di corpi che si contorcono ricoperti di pittura bianca nel Butō, di fango, pittura, pasta, farina, di ogni tipo di materiale organico nella Fura, richiamano antiche danze, rituali cerimoniali dove l'oscuro e il sacro si mescolano; il violento che richiama quello che più fa paura si fonde l'aspetto seducente ed ipnotico del rituale.

I componenti della Fura erano soliti chiamarsi "Cyber-Primitives" proprio per la loro capacità di tenere assieme la tradizione contadina, in cui erano cresciuti, connotata da uno stretto contatto con il corpo e la matericità delle cose, con gli aspetti più tecnologici e alienanti della realtà urbana.

La Fura assume il progresso e quindi le nuove tecnologie come veicolo di trasformazione, produttore di metamorfosi, senza fare a meno della condizione animale a cui non si può rinunciare e che ci mostra la necessità di

⁸³ Intervista a Marcel·lí Antúnez Roca, novembre-gennaio 2003/04.

“tornare indietro”.

Fondamentale ricordare che il sia il padre che il nonno di Marcel·lí Antúnez fossero dei macellai, questo ha fatto in modo che sin da piccolo il legame dell'artista con la carne, il sangue, la vita aggrovigliata alla morte, dato che una volta a settimana da bambino accompagnava il padre al mattatoio, fosse un legame assolutamente concreto e reale.

A partire da questa esperienza, profondamente legata alla storia genealogica maschile dell'artista, non solo si è formata ed ha preso corpo l'estetica furera della trilogia, ma tutto il percorso artistico del performer.

Un altro elemento caratterizzante gli spettacoli del collettivo catalano è l'esecuzione delle performance a raso terra fra il pubblico.

L'assenza di un palcoscenico, quindi di un preciso spazio d'azione esclusivo degli attori è sicuramente un'eredità che la Fura si porta dagli anni del teatro di strada.

Le conseguenze di questa scelta strutturale e strutturante l'opera sono molteplici: la prima, che riguarda gli attori, è l'impossibilità di fingere essendo accanto allo spettatore.

Lo spettatore cessa di essere passivo e diviene parte integrante della performance, che ogni volta muta in base al tipo di interazione che ha il

pubblico.

Ogni azione ha effetti sul pubblico e ogni azione del pubblico ha effetti sullo svolgimento dello spettacolo; le azioni degli attori prendono quindi forma e significato in base alla reazione dello spettatore, che può passare dallo choc, allo stato di trance, al coinvolgimento mimetico, al rifiuto repulsivo o al semplice movimento spaziale.

Un'altra conseguenza, che io trovo tra le più interessanti, è quella di rendere impossibile una percezione totale dell'opera da parte di chi guarda.

Non vi è possibilità per il pubblico di riuscire a dominare lo spettacolo con lo sguardo.

Lo spettatore viene quindi abbandonato in una situazione di impotenza, di perdita di controllo sulla realtà che sta vivendo, causandogli degli stati di paura, angoscia e confusione.

Il rendere impossibile qualunque forma di controllo anche solo visivo su ciò che lo spettatore vive come una forma di distruzione del delirio di onnipotenza dell'uomo industriale.

D'altro canto, l'assenza di un palcoscenico, costringe gli attori alla moltiplicazione delle azioni, di modo che tutti possano avere la possibilità di vedere.

Questo implica la scelta di spazi molto ampi, nella trilogia mai inferiori ai 600 m², tipicamente navi industriali abbandonate, fabbriche in disuso, mattatoi...

La scelta di uno spazio che ha già una vita e una sua storia precedente, spesso di scarto, rifiuto espulsione dalla realtà urbana ne rinforza un utilizzo simbolico.

2.1 Trilogia

Ho deciso di lavorare sulle prime tre rappresentazioni della Fura dels Baus, senza prendere in considerazione gli altri spettacoli, perché in questa trilogia⁸⁴ si possono trovare tutti gli elementi del linguaggio furero nella fase di massima creatività e sperimentazione; elementi che hanno fatto la differenza sulla scena artistica contemporanea e hanno scosso le fondamenta del teatro internazionale.

Come scrive Albert de la Torre: *El binomi "Fura dels Baus-Accions" ha estat el boom-novetats dins el buit de creació teatral que sofreix el país(...)* Molts creuen que la Fura i Accions són la mateixa cosa.⁸⁵

Immediatamente dopo la trilogia, il gruppo dei fondatori, che era un collettivo maschile, si disgrega e si apre a nuove trasformazioni fra cui l'entrata di attrici.

In effetti dopo Tier Mon, Marcel·lí Antúnez Roca membro fondatore e

⁸⁴ Sul senso di lavorare sulla trilogia Cfr. SALABERT, Pere, *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel·lí Antúnez Roca: cara y controcara*. Murcia, CENDEAC, 2009, pp. 215-267

⁸⁵ DE LA TORRE, Albert, *La Fura dels Baus*. Barcelona, Alter Pirene, 1992, p.53

direttore artistico della Fura, nonché a mio avviso la mente più “illuminata”⁸⁶ del gruppo, è costretto ad andarsene perché nel collettivo gli equilibri si rompono, la fama ed il successo inaspettato nelle mani di un gruppo di giovani artisti di strada crea delle forti tensioni di potere, giochi di clan e di leader, e non resta più letteralmente lo spazio per la creatività dirompente del singolo.

Credo non sia casuale che l'ultimo spettacolo della trilogia, Tier Mon, rappresenti per l'appunto la lotta per il controllo del potere da parte di due leader che terminano massacrati con i loro eserciti in un bagno di sangue.

Accions (1984), Suz o Suz (1985) e Tier Mon (1987) possono essere definiti una trilogia perché costituiscono un'unità formale e concettuale, non solo per la similitudine del “messaggio” estetico-politico delle rappresentazioni, ma soprattutto perché con questa trilogia la Fura riesce a creare il proprio linguaggio teatrale attraverso un metodo di lavoro collettivo, basato sulla polisemia dei linguaggi e l'assenza di un testo scritto da cui partire.

La volontà ed il desiderio profondo che fanno nascere Accions ed in seguito gli altri due spettacoli erano quelli di rompere definitivamente con il “teatro

⁸⁶ Come emerge chiaro dall'intervista finale a questa tesi, Antúnez era l'unico all'interno del collettivo che desiderava aprirsi oltre la dimensione prettamente teatrale, la sua ricerca sin dagli inizi appartiene e si muove all'interno di un concetto di arte totale non richiudibile in alcuna categoria o disciplina, da cui la differenza tra spettacolo e performance.

festivo”, folkloristico, che aveva caratterizzato la loro nascita come collettivo e di poter fondare un tipo di pratica teatrale che trovasse le proprie radici nella vita, nel qui ed ora.

La ricerca dell'autenticità e dell'immediatezza è stata resa possibile dalla capacità di improvvisazione degli attori e dalla loro continua sperimentazione dal vivo: ogni replica portava con sé delle modificazioni e trasformazioni che la rendevano diversa ed unica, ne è un esempio l'utilizzo della pirotecnica, elemento che ha contraddistinto sin dall'inizio gli spettacoli della Fura.

Come sottolinea Pere Tantinya⁸⁷, membro fondatore del gruppo, i fuochi artificiali sono un fatto effimero, che dura un secondo e non ci lascia nessun residuo; la pirotecnica funziona esclusivamente sulla presenza dello spettatore e una volta spenta può solo aggrapparsi al suo ricordo, non può essere registrata e allo stesso tempo non potrai mai prevederne il risultato, anche se il materiale è il medesimo lo scoppio ed il fuoco non lo sono mai.

La non eternità dell'opera sottolinea quindi la contigenza di un'arte fatta in presenza.

L'elemento del non perenne è molto importante perché apre lo spazio ad un tipo di arte che non ha la pretesa di imporsi nella storia, un'arte più a misura umana, dove l'esperienza è rimandata ad una presenza temporanea dello

⁸⁷ DE LA TORRE, Albert, *La Fura dels Baus*. Barcelona, Alter Pirene, 1992 p.69

spettatore e al suo racconto.

Questo modo di concepire l'arte è stato estremizzato da Gustav Metzger attraverso la sua teoria dell'arte autodistruttiva.

Egli diede l'avvio negli anni '60 ad un movimento artistico composto da una sola persona e fondato sulla convinzione che la disgregazione, l'assoluta non perennità dei materiali costituiva uno degli elementi più importanti per l'arte del ventesimo secolo.

Al di là delle evidenti intenzioni politiche di Metzger molto vicine al movimento situazionista, l'odio e il disprezzo per i mercanti d'arte, l'interessamento all'urbanistica, il rifiuto dei ruoli, Stewart Home scrive:

“la sua estetica della revulsione come una terapia contro l'irrazionalità del sistema capitalistico e della sua macchina bellica”⁸⁸.

Ritengo molto interessante l'aspetto della volontaria non eternità dell'opera d'arte.

La ricerca dell'hic et nunc è assolutamente evidente in tutte le performance, eventi unici ed irripetibili, o meglio ogni ripetizione risulterebbe essere totalmente differente per l'ampio spazio dato alla reazione degli spettatori che ogni volta è singolare e, per il trascinarsi fino al limite, dove il livello di arrivo

⁸⁸ HOME, Stewart, *The Assault On Culture. Utopian currents from Lettrisme to Class War*. Londra, Aporia Press & Unpopular Books, 1988.

non è mai totalmente sotto controllo e quindi imprevedibile.

La Fura stessa si definiva in quegli anni come una cooperativa di teatro e musica con una linea di lavoro basata sul teatro di strada, questo spiega anche la scelta per tutta la trilogia di spazi urbani enormi in disuso che permettevano agli attori di agire sugli spettatori muovendone e provocandone molteplici spostamenti di massa, spostamenti inconcepibili in un teatro tradizionale.

Gli spazi ricercati dovevano creare una sensazione di soffocamento e di disorientamento, opprimenti e allo stesso tempo rappresentazioni del selvaggio che si impossessa della decadente giungla sub-urbana abbandonata.

Marcel·lí Antúnez Roca a posteriori è riuscito a descrivere molto bene in un articolo dal titolo *La Fura Años ochenta: una Sistemática*,⁸⁹ il metodo, il processo artistico del collettivo durante la trilogia.

Il meccanismo creativo si divide in tre fasi: la prima che è il fondamento delle rimanenti due consiste nell'apporto collettivo delle idee, che saranno il substrato fertile da cui potranno nascere le scene.

Le scene costituiscono la struttura attorno a cui prende forma lo spettacolo. Ogni scena nasce da una sinergia di azioni, musica e utilizzo dei materiali e degli oggetti. Queste situazioni pregne di differenti linguaggi dove però è

⁸⁹ ANTÚNEZ ROCA, Marcel·lí ,*La Fura Años ochenta:una Sistemática*.

<http://marceliantunez.com/texts/>

assente il dialogo, la parola, non hanno la pretesa di una narrazione, proprio perché non nascono in base ad un testo precostituito.

La sensazione di continuità viene trasmessa dalla musica, dalla ripetizione dei gesti, dei movimenti, delle azioni, dei ritmi, del pulsare delle luci e dal valore simbolico dei materiali e dei personaggi.

Questi ultimi però sono privi di un profilo psicologico, essendo ogni scena costruita separatamente dalle altre, sono quindi slegati da qualunque connotazione relazionale; ed è proprio in assenza dell'aspetto psicologico che emerge la forza primitiva del personaggio e proprio poiché finalmente spogliato dalle maschere edipiche, riesce a suscitare sensazioni istintive, primarie, molto intense.

Questo è un aspetto molto caro ad Artaud, essenziale per la ricostruzione di un teatro metafisico, ne parla nella profonda critica che fa del teatro Occidentale⁹⁰, che a suo avviso non è più teatro, bensì è la forma di un teatro decadente, che ha perso ogni senso di esistere rispetto al teatro orientale.

Secondo Artaud è proprio il teatro orientale che porta avanti il vero teatro, rimanendo legato al rituale e alla sacralità profonda di gesti che ritrovano i loro significati nella storia,.

Il teatro Occidentale è diventato un teatro psicologico, che non si interessa

⁹⁰ Cfr. ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*. Torino, Einaudi, 1968.

del sistema sociale e sembra essere fatto per risolvere questioni di ordine morale, conflitti d'ordine umano.

Come se il problema esistenziale fosse circoscritto alla capacità di affrontare o lasciarci schiacciare dai nostri "complessi".

È come se il teatro occidentale avesse perduto la sua grande forza: la sua capacità politica trasformatrice del sociale e si fosse deformato nel teatro del privato, delle piccole farse sessuali personali, dei piccoli amori borghesi raccontati sul lettino dello psicoanalista.

Il sottofondo anarchico del teatro che riesce a rimettere in discussione ogni certezza acquisita e, riportando il disordine, riesce a riavvicinarci al caos, dove il caos per Artaud non ha assolutamente un'accezione negativa.

Quindi la Fura dels Baus, eliminando l'aspetto psicologico negli spettacoli, riesce a ritrovare la forza primigenia del teatro e ad attuare la trasformazione, o meglio, come essi stessi dicono, la rianimazione dello spettatore.

Nella seconda fase del processo creativo, le scene vengono create e messe alla prova attraverso una ricerca della musica, dell'attuazione, ed una sperimentazione a livello dei materiali e degli oggetti; il tutto in sinergia con lo spazio, che costituisce di per sé la scenografia.

Per ognuno di questi aspetti, si costituiscono le cellule di lavoro, composte da due, massimo tre persone, che però rimangono in costante relazione

lavorando nello stesso spazio scenico.

Quando le scene prendono corpo e vita, si lavora nel tentativo di mettere in relazione tutti i differenti linguaggi, dal musicale all'oggettuale, per creare una scena polisemica.

L'opera diventa quindi una fusione delle parti su cui ogni cellula aveva lavorato, ogni parte come il tassello di un puzzle può venire mescolata e rimescolata, nel tentativo di trovare la rappresentazione più congeniale al collettivo.

Nella terza fase, quella finale, si compongono le scene ed i nessi nella linea del tempo; questa fase non termina con la prima messa in scena, il processo creativo continua a lavorare grazie al pubblico e alle sue reazioni che sono fondamentali, per dare continuità all'opera e creare i nessi mancanti.

Anche se, come sottolinea Marcel·lí Antúnez Roca, *nonostante l'opera dopo quindici venti rappresentazioni possa considerarsi conclusa, non potremo mai assistere al medesimo spettacolo.*⁹¹

Tutto questo processo era stato possibile nel momento di massima coesione del collettivo, per l'appunto nell'epoca della trilogia, anni in cui la Fura scrisse anche il proprio manifesto politico-artistico, segnando il riconoscimento di una sistematica ormai raggiunta.

⁹¹ ANTÚNEZ ROCA, Marcel·lí ,*La Fura Años ochenta:una Sistematica.*
www.marceliAntunez.com/tikiwiki

2.2 MANIFEST CANALLA⁹²

- * F.D.B. No és un fenomen social, no és un grup, no és un col·lectiu polític, no és cercle d'amistats afins, no és una associació pro-alguna-
causa.
- * F.D.B. És una organització delictiva dins el panorama actual del
teatre a Catalunya
- * F.D.B. És el resultat d'una situació de deu elements diferenciats i
peculiaris que s'afavoreixen mútuament en el seu desenvolupament.
- * F.D.B. S'aproxima més a l'autodefinició de fauna que al model de
bons ciutadans.
- * F.D.B. És un teatre de conduca sense regles i sense trajectòria
preconcebuda. Funziona com un engranatge mecànic i genera
activitat per pura necessitat i empatia.
- * F.D.B. No vol saber res del passat, no aprèn de le fons tradicionals i
no li agrada el folklore prefabricat i modern.
- * F.D.B. Produeix teatre mitjançant la constant interferència d'intuïció

⁹² Cfr. DE LA TORRE, Albert, *La Fura dels Baus*. Barcelona, Alter Pirene, 1992

més investigació.

- * F.D.B. Esperimenta en viu. Cada acció ripresenta un exercici pràctic, una actuació aggressiva contra la passivitat de l'espectyador, una intervenció d'impacte per tal d'alterar la seva relació amb l'espectacle.

3 IL CORPO

3.1 Premessa

Ne consegue per la filosofia che la differenza sessuale non viene pensata, poiché uno dei due sessi viene assunto ad universale, senza che mai diventi tema dell'indagine intorno al vero l'originario differire nel sesso che ciascuno porta nella carne come il vivere e il morire.⁹³

Nell'affrontare il tema del corpo, ed in particolar modo nella filosofia e nell'arte, corpo che non è mai anonimo, c'è un radicato elemento di differenza sessuale da cui non posso prescindere e da cui sento di dover ripartire.

Ho ritrovato nelle parole di Adriana Cavarero, in questo differire portato

⁹³ CAVARERO, Adriana, "Per una teoria della differenza sessuale" in DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*. Milano, La Tartaruga, 1987, pp.47,48

nella carne e troppo spesso negato nella tradizione del pensiero filosofico, una delle motivazioni per cui ritengo fondamentale lavorare sul corpo.

Inoltre vorrei evidenziare come l'attenzione per il corpo assuma un'importanza diversa e del tutto particolare per una donna.

Questo accade perché, nel momento in cui nasciamo, al nostro corpo vengono imposti, diciamo messi addosso come dei vestiti, dei valori simbolici ben precisi a seconda della differenza biologica del sesso.

Nel caso delle donne c'è una storia maschile che ha attribuito determinati significati all'essere donna, significati che hanno costretto ogni donna a sentirsi iscritta in un corpo divenuto un luogo sociale che non le appartiene più, che non riconosce e che le appare inadeguato, finto.

Come scrive l'antropologa francese Françoise Héritier⁹⁴ il modello arcaico dominante tuttora in molti casi vigente considera che le donne non esistano come persone e che riescano trovare la loro esistenza unicamente nel desiderio e nello sguardo che gli uomini rivolgono loro.

Il conformarsi al desiderio e allo sguardo maschile è quindi l'unica pratica che possa assicurare la sensazione dell'esistenza alla donna.

Sottrarsi allo sguardo maschile e ripartire dal proprio corpo implica quindi per una donna una vera e propria rinascita simbolica, la possibilità della

⁹⁴ HÉRITIER, Françoise, *Dissolvere la gerarchia*. Milano, Cortina, 2004, p.217

liberazione.

Il corpo in questo modo cessa di essere un dato di fatto, che è tale solo perché nasce già simbolizzato, e si trasforma in una possibilità di senso, in un luogo di metamorfosi.

Tutto questo è facilmente ritrovabile nell'Arte Carnale di Orlan⁹⁵, ogni sua performance esprime il preciso interesse politico di liberare la donna dai modelli culturali che l'hanno da sempre vista ingabbiata in una superficiale bellezza modellata sulle forme del desiderio maschile.

La sua arte è particolarmente importante anche perché il suo progressivo cammino artistico di liberazione utilizza la chirurgia estetica che come lei stessa afferma:

È il luogo dove il potere dell'uomo si può più fortemente iscrivere sul corpo della donna.

Non penso che avrei potuto ottenere da chirurghi maschi quello che invece ho ottenuto dal mio chirurgo donna. volevano mantenermi "carina".⁹⁶

Tutto ciò non è equivalente per un uomo, dal momento che culturalmente il

⁹⁵ *L'Art Charnel est un travail d'autoportrait au sens classique, mais avec des moyens technologiques qui sont ceux de son temps. Il oscille entre défiguration et refiguration. Il s'inscrit dans la chair parce que notre époque commence à en donner la possibilité. Le corps devient un "ready-made modifié" car il n'est plus ce ready-made idéal qu'il suffit de signer.*
<http://orlan.eu/adriensina/manifeste/charnel.html>

⁹⁶ ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Orlan*, Milano, Virus Production, 1996, p.55

suo corpo è sempre stato modello di forza, superiorità, attività.

Il genere maschile per molti secoli non è stato segnato dall'attributo di "carino", perché questo avrebbe modificato la sua posizione nell'ordine del simbolico.

Lo avrebbe posto in una posizione di sottomissione allo sguardo altrui.

Lo avrebbe reso passivo.

Un altro elemento che vorrei sottolineare, nasce da una riflessione di Nancy⁹⁷ con cui mi sento assolutamente risonante, nella quale il filosofo afferma di non conoscere una scrittura che non tocchi, scrivere tocca il corpo per definizione.

Il corpo non è mai anonimo, né neutro, in questo caso vale per l'artista ma a maggior ragione per chi scrive.

Questa tesi quindi è traccia viva dei corpi che insieme al mio hanno attraversato questo percorso di ricerca, ed è il frutto del fertile scambio della loro differenza.

⁹⁷ Cfr. NANCY, Jean-Luc, *Corpus*. Napoli, Edizioni Cronocopio, 1995

3.2 Un corpo al centro

Perché, nelle tendenze filosofiche ed artistiche degli ultimi decenni, la necessità di ripartire dal corpo emerge sempre più spesso?

In ambito artistico viene continuamente ribadita l'importanza della riappropriazione del corpo, non solo a livello simbolico, ma anche a livello pratico.

Questa importanza, in parte scaturisce evidentemente dall'avanzare delle nuove tecnologie, le quali, senza ombra di dubbio, rimescolano abilmente i confini naturali dei corpi, mettendone in discussione i limiti; rendendoci così spesso in grado di poterli modificare a nostro piacimento.

Basti pensare ad internet, che permette di dilatare la nostra presenza ben oltre i nostri confini, alla chirurgia plastica che riesce facilmente a trasformare il nostro corpo "contro-natura", oppure alle nuove tecnologie riproduttive, che segnano la fine dell'unione obbligata tra sesso e riproduzione; gli esempi possono essere infiniti perché con l'avanzare della tecnica siamo effettivamente riusciti ad attuare vere e proprie mutazioni dall'organico all'inorganico.

D'altra parte questa può essere solo una delle motivazioni che hanno reso il corpo un protagonista fondamentale dello sguardo contemporaneo.

Per dare conto di un'ulteriore motivazione per la quale il corpo è centrale nella contemporaneità si può fare riferimento al testo a sfondo antropologico di Eleonora Fiorani, *Leggere i materiali* :

*Il corpo è sempre preso nel giro delle cose. E' all'origine della relazione intersoggettiva. E ci installa molto lontano da "noi", nell'altro, nelle cose, nel punto in cui diventiamo gli altri e diventiamo il mondo.*⁹⁸

Il corpo è quindi il medium fra la realtà interna e quella esterna di ogni soggetto.

Un'arte che lavora sul corpo è quindi un'arte capace di produrre metamorfosi.

Lavorare simbolicamente sul corpo infatti permette la metamorfosi dello spirito, dove per spirito intendo quello che Gilles Deleuze definisce soffio corporeo e vitale⁹⁹, quello che emerge nei quadri di Francis Bacon dal disfacimento del volto, dalla decostruzione del viso, che persa la sua struttura rivela la testa, ossia la cifra dell'animale, della carne.

Nella Body Art, movimento artistico che ha messo al centro il corpo quale

⁹⁸ FIORANI, Eleonora, *Leggere i materiali, con l'antropologia, con la semiotica*. Milano, Editori di Comunicazione – Lupetti, 2000, p.51

⁹⁹ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione*. Macerata, Quodlibet, 1995, p.51

materiale artistico privilegiato, è presente e fa peso anche un'atmosfera psicologica e filosofica incentrata sulla messa in discussione delle apparenze e delle categorie identitarie, in favore di un corpo che si spoglia della sua falsa natura "immutabile" e si lascia manipolare, trasformare, mutare, mostrando anche la sua vulnerabilità.

Corpo trasformato in superficie da significare, mutare, alterare.

I movimenti artistici che dagli anni '60 in poi vedono il corpo, i corpi diventare sempre più spesso protagonisti, hanno molto a che vedere con il tessuto.

Infatti la distanza fra la tela e la pelle è talmente liminale che permette agli artisti di giocare, di farne metafora, confonderla, nasconderla, contaminarla.

Nella Body Art il corpo è considerato come il nostro primo materiale e la sua caratteristica principale è quella di avere due facce, una che guarda "dentro" e l'altra fuori.

Quindi la pelle, come il tessuto, crea una barriera fra interno ed esterno e se da un lato ci protegge e ci isola dall'aggressione della realtà esterna, allo stesso tempo permette con la sua porosità una relazione, un contatto continuo con quello che c'è fuori e dentro di noi.

Lavorare simbolicamente sul corpo significa avere la possibilità di comunicare e modificare l'interno e l'esterno.

Il corpo è una sorgente di significato per eccellenza, luogo che può essere infinitamente risimbolizzato, segnato, cifrato, senza per questo esaurire la propria estraneità.

Il corpo, infatti, nei suoi innumerevoli aspetti, è prima di tutto corpo straniero: nessuno può conoscere e controllare tutte le sue sfaccettature.

Oggi in particolar modo, rispetto a molte altre epoche passate, il corpo è sempre più straniero ed è anche per questo motivo che la nostra attenzione deve, adesso più che mai, rivolgerglisi.

Straniero perché inventato, come sottolinea Nancy¹⁰⁰ il corpo è il prodotto più tardivo della nostra vecchia cultura, quello che è stato più a lungo depurato, raffinato, smontato e rimontato.

Nella ossessiva ricerca volta alla creazione di corpi docili, il corpo è stato trasformato in oggetto e preso nelle maglie della grande macchina del potere, dove la docilità è direttamente proporzionale alla manipolabilità.

La nostra più che mai è un'epoca, come presagiva Foucault, dove i corpi sembrano essere stati definitivamente colonizzati, occupati ed educati.

Una politica del potere che agisce sul corpo un lavoro del dettaglio, tenendo costantemente sotto assedio chi ancora non si sia arreso.

Quella che Foucault chiama *microfisica del potere*¹⁰¹ risulta essere una

¹⁰⁰ NANCY, Jean-Luc, *Corpus*. Napoli, Edizioni Cronocopio, 1995, p.10

¹⁰¹ Cfr. FOUCAULT, Michel, *Microfisica del potere*. Torino, Einaudi Editore, 1977.

macchina inarrestabile di produzione di corpi obbedienti, di produzione di ingranaggi ben oliati per una funzionalità efficace.

*Una costrizione calcolata percorre ogni parte del corpo, se ne impadronisce, dà forma all'insieme, lo rende perpetuamente disponibile e si prolunga silenziosamente nell'automatismo delle abitudini*¹⁰²

Questo accade perché tutto attorno a noi, a partire dai mass media, ci parla, ci mostra dei corpi che rinnegano l'angoscia, la malattia, la piaga.

Jean Luc Nancy nel suo libro dal titolo *Corpus* ci ricorda che il corpo è la nostra angoscia messa a nudo¹⁰³.

Si rende quindi necessario riprendere coscienza della carne nella sua debolezza, nella sua temporalità effimera e nella sua decadenza.

Tutto questo è strettamente collegato al potere ed alla iscrizione di quest'ultimo sui corpi.

Il potere esercita una vera e propria funzione di controllo e di produzione sulla carne, tutto questo al fine di garantire l'integrità del corpo sociale.

A proposito Michel Foucault durante un'intervista aveva dichiarato:

Si applicheranno delle ricette, delle terapie quali l'eliminazione dei malati, il controllo dei contagiosi, l'esclusione dei delinquenti. L'eliminazione attraverso

¹⁰² FOUCAULT, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino, Einaudi Editore, 1976, pg.147

¹⁰³ Cfr. NANCY, Jean-Luc, *Corpus*. Napoli, Edizioni Cronocopia, 1995.

*il supplizio è così sostituita da metodi di asepsia: la criminologia, l'eugenismo, l'esclusione dei <<degenerati >>...*¹⁰⁴

Questo costituisce un'ulteriore motivazione per cui una pratica politica debba anzi tutto passare attraverso il corpo.

Alla domanda se una nuova strategia rivoluzionaria di presa del poter non passi attraverso una nuova definizione di una politica del corpo, Michel Foucault aveva risposto testualmente che l'importanza del corpo è uno degli elementi rilevanti se non essenziali¹⁰⁵.

Per questo nonostante la continua e costante educazione subita dal corpo, nel tentativo di una normalizzazione sempre più paralizzante, quest'ultimo rimane la più grande minaccia all'ordine simbolico dominante.

Perciò ritengo che una pratica artistica che lavori sul corpo, che metta la carne e la pelle al centro della propria azione, abbia a disposizione una sorgente di inarrestabile energia sovversiva non richiudibile o riconducibile negli ingranaggi del potere.

Mi piace molto un'immagine utilizzata nel Butō per visualizzare i corpi, ossia delle tazze piene al punto di traboccare.

Questa inesauribile eccedenza è data dall'apertura del corpo, questo suo

¹⁰⁴ FOUCAULT, Michel, *Microfisica del potere*. Torino, Einaudi Editore, 1977, pg.137

¹⁰⁵ Ivi, p.139

darsi come carne mai chiusa in continuo rapporto fra l'interno e l'esterno.

Come sottolinea Merleau Ponty fra corpo e mondo vi è un rapporto di abbraccio¹⁰⁶ essendo fatti della stessa carne, dove l'abbraccio non si trasforma mai in fusione, nell'indistinto, bensì in prossimità e partecipazione.

Grazie all'atto simbolico artistico, l'apertura del corpo può quindi divenire rilancio della relazione, prima di tutto con se stesse e se stessi, a dispetto di un sistema sociale che promuove l'isolamento e nega la relazione attraverso un movimento costante di separazione dei corpi.

La tecnologia della produzione e della docilità a domicilio lavora infatti sulla frammentazione e sulla separazione.

Il corpo quindi si rivela a noi non solo come zona di guerra dove si intersecano e agiscono le linee di forza del potere per riprodursi, ma anche come luogo della reazione dove è possibile il rilancio attraverso il rischio e una "cattiva" educazione.

E ritengo che il lavoro artistico della Fura dels Baus sia proprio imperniato sul corpo della reazione e del rischio.

Il nome stesso Fura a mio avviso è fondativo, nonostante il collettivo lo definisca più casuale che altro, poiché la parola catalana richiama alla mente più la faina che il furetto, un animale presente nei boschi di Moya di piccole

¹⁰⁶ Cfr. MERLEAU-PONTY, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*. Milano, Bompiani, 1999

dimensioni però carnivoro, particolarmente pericoloso per gli allevatori e i contadini.

Questo nome fa quindi eco ad un'animalità che si fa carne e pulsione, a qualcosa di apparentemente innocuo che potrebbe sembrare docile, mansueto, come quattro giovani ragazzi che passano gli anni della loro adolescenza girando con un carro ed una mula come degli hippie.

Ma quello che sembra docile improvvisamente può trasformarsi in un aggressivo carnivoro, minacciando la quiete del proprio intorno, introducendo l'elemento della violenza e del caos; l'effetto immediato è quello della totale perdita della certezza di poter mantenere un qualunque tipo di controllo.

Per cui questo nome Fura, per quanto casuale, sento portasse in sé già qualcosa di profetico su quello che sarebbe stato il percorso del collettivo catalano da Moya a Barcelona e su come attraverso i loro giovani corpi fosse possibile innescare un'azione revulsiva della docilità..

Corpi in stretto legame con la natura che segue leggi che cessano di essere astratte e razionali, leggi che sembrano provenire dal "mondo delle Idee".

Ed è proprio questo tipo di animalità, questa cifra della carne che si sottrae alle categorie della mente ed è in se stessa pura eccedenza sregolata, che il collettivo catalano richiama costantemente nelle sue performance.

Assistiamo ad un corpo che non conosce limiti o divieti, che sta in un

continuo gioco con la provocazione ed il rischio, di chi attua ma soprattutto di chi partecipa, che mina il controllo che il potere ha sui corpi.

L'animale, la bestia, pensa nella pelle, non conosce educazione e richiama dei segni originari che su di essa si iscrivono.

Dietro alla correzione e alla normalizzazione dei corpi, si nasconde una grande paura rispetto le forze destabilizzanti di questi ultimi: il corpo è pericoloso perché rimanda ad una relazione verso l'origine, verso un legame oscuro e profondo di dipendenza e bisogno, che si manifesta nella carne; materia in cui tempo arcaico e tempo presente si rivelano assieme e coesistono.

Ed è proprio su questa carne che rimanda ad antichi sacrifici e alla relazione originaria, che la Fura dels Baus fonda la trilogia.

Come ho premesso nell'introduzione, Marcel·lí Antúnez Roca è cresciuto in una macelleria, quindi in costante contatto con la carne viva e macellata.

La vita rurale, esperienza condivisa da tutti i membri fondatori, è esperienza di un farsi carne e morte continuo, in un circolo di arcaico e rinnovamento che sembra non avere mai fine.

Una sorta di eterno ritorno di un uguale che continua ad essere fonte di shock, ma che contemporaneamente mantiene un andamento percepito come profondamente naturale.

Credo che “il di più” che Marcel·lí Antúnez Roca abbia portato nel collettivo e porti tuttora nello scenario mondiale dell’arte contemporanea, abbia origine nella scoperta possibile, nella carne ancora calda, di quell’intimo segreto tra una vita pulsante e una fredda morte.

Segreto che trascende qualunque tipo di astrazione o teoria, di lavoro di parola e di pensiero che non passi attraverso lo shock dell’immediatezza e dell’esperienza viva, incarnata.

Riconosco nella ricerca della provocazione attraverso lo shock, spesso strettamente connesso alla violenza delle azioni e delle immagini, un percorso artistico di differenza maschile, in particolare all’interno della Body Art.

Percorso di una differenza che reagisce e si muove rispetto una legge della carne che spesso molti artisti hanno sentito e descritto come necessità o crudeltà mentre molte donne l’hanno semplicemente riconosciuta come ciclicità fondativa.

Come scrive Luce Irigaray, *Storicamente le donne sono le custodi della carne e sono una garanzia di corpo per gli uomini*¹⁰⁷.

Elemento di singolarità della differenza femminile nella carne è il mucoso che come la pelle ma in modo più fluido, senza bordi, né forme o limiti permette il passaggio dall’interno all’esterno dei corpi e del mondo senza

¹⁰⁷ IRIGARAY, Luce, *Sessi e genealogie*. Milano, La Tartaruga, 1987, p.29

ferita.

Questa costante posizione del corpo della donna di apertura alla carne del mondo, permette in lei l'irruzione dell'Origine.

Nell'umidità del mucoso ritroviamo la Madre, che nella donna non ha bisogno di essere sacrificata per permettere la costruzione dell'io, io che in lei è sempre due.

Il sesso femminile, soglia del mucoso, è infatti perennemente scisso in due, fatto di labbra che nel continuo gioco di toccarsi e ritoccarsi ricreano l'unione con l'Origine mescolando fra le gambe l'antica unione tra natura e trascendenza.

Mentre l'uomo storicamente passa attraverso il sacrificio della fertilità della terra per riaffermare il nome del padre e la genealogia maschile, minacciato ed impaurito da una matrice percepita come voragine insaziabile in grado di fagocitare il mondo e mettere in pericolo il potere fallico.

Quello che per una donna è rinascita e creazione, messa al mondo nel sangue, comunione con il corpo della madre, nella metafisica furera assume contorni più spigolosi e diviene anche pericolo di annientamento del singolo nell'origine e necessità di rimettersi al mondo da sé.

Penso a Suz o Suz, dove dopo un rituale aggressivo di lotta tra uomini primitivi, che si cibano di carne macellata, gli attori appaiono immersi in delle

vasche piene d'acqua e vengono successivamente fatti fuoriuscire da altri attori-padri creativi, generativi, come una sorta di rinascita al maschile; messa al mondo fra uomini nel tentativo, a mio avviso, anche di pacificare una sanguinosa storia maschile.

Ed è proprio grazie all'ambivalenza di un corpo che fa paura perché evoca la dipendenza e l'instabilità, ma allo stesso tempo rivela un'eccedenza che scuote l'intero impianto della logica del potere, che il collettivo catalano incontra e riesce ad esercitare magistralmente l'efficacia politica delle proprie azioni.

3.3 Carne macellata

C'è una carne¹⁰⁸, il cui termine preciso come sottolinea Gilles Deleuze è “viande” e non “chair”¹⁰⁹, che nella Body Art, in particolar modo nella Fura dels Baus e in moltissime opere di Marcel·lí Antúnez Roca, continua a tornare, ad essere presente.

Sto pensando a Jana Sterbak ed alla sua performance del 1987 *Vanitas: Flesh Dress for an Albino Anorectic*¹¹⁰ dove l'artista indossa un abito fatto di carne di manzo.

Marina Abramovic che nella performance *Balkan Baroque* del 1997¹¹¹, vince la Biennale di Venezia nell'azione estenuante di togliere, per tre giorni, il sangue da una montagna di ossa.

In *Suz o Suz* il secondo spettacolo della Fura dels Baus, gli attori a mani nude si cibano di carne macellata strappandola con i denti.

¹⁰⁸ Particolarmente interessante sull'argomento, l'analisi di Pere Salabert, presente all'interno del testo: SALABERT, Pere, *Pintura anémica. Cuerpo succulento*. Barcelona, Laertes, 2003, pp.309–319. *Nada más ambiguo que la carne. materia oscura y empaque de interioridades, vestido y escaparate, túnica desvergonzada y grosera para la psiche*.

¹⁰⁹ Cfr. DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione*. Macerata, Quodlibet, 1995.

¹¹⁰ <http://www.angelfire.com/art2/janasterbak/meatdress.html>

¹¹¹ <http://www.alfemminile.com/cultura/marina-abramovic-in-italia-marzo-2012-n123534.html>

Hermann Nitsch fonda ogni sua Azione¹¹² sul rituale di sacrificio degli animali, allevati e poi successivamente squartati, nel suo castello di Prinzendorf.

Esemplare l'installazione di Marcel·lí Antúnez Roca del 1993 dal titolo *La vida sin amor no tiene sentido*, dove vediamo racchiusi in vasi di cristallo sotto formalina cuori e teste di maiale¹¹³.

Ma c'è un artista, che viene dal mondo della pittura, che prima della Body Art aveva fatto della viande il soggetto privilegiato di ogni sua tela.

Francis Bacon, come Marcel·lí Antúnez Roca, riconosceva nell'esperienza visiva, olfattiva e tattile provata nell'entrare in una macelleria un momento epifanico, di rivelazione.

Egli stesso dichiarava:

*Le immagini di mattatoi e di carne macellata mi hanno sempre molto colpito. Mi sembrano direttamente collegate alla Crocifissione[...] Che altro siamo, se non potenziali carcasse? Quando entro in una macelleria, mi meraviglio sempre di non esserci io appeso lì, al posto dell'animale*¹¹⁴

Secondo Gilles Deleuze la viande, in quanto corpo, rappresenta la zona di

¹¹² <http://xl.repubblica.it/articoli/la-necessita-dellefferatezza-secondo-hermann-nitsch/802/>

¹¹³ Vedi p. XX di questa tesi

¹¹⁴ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione*. Macerata, Quodlibet, 1995, pg. 58

indiscernibilità tra l'uomo e l'animale¹¹⁵.

In questa visione artaudiana in cui l'animale è il doppio dell'uomo assistiamo alla rivelazione della carne come elemento di com-passione.

Ed è proprio l'animale che l'arte fa riemergere scrostando e ripulendo il corpo da tutte quelle strutture rigide rappresentate dalle ossa.

La carne macellata quindi come estrema presenza dell'informe, del non razionale, del non richiudibile nelle categorie del giudizio.

Carne macellata come viva esperienza dell'Altro.

Condivido con Deleuze la considerazione che la viande non è carne morta, ma, come portatrice di sofferenza e dolore, conserva in sé tutti i colori della vita.

Ed è proprio nell'esperienza del dolore e della sofferenza che l'uomo e la bestia si rivelano come qualcosa di inscindibile.

Lo sguardo verso la carne macellata non può lasciarci indifferenti perché qualcosa dentro di noi viene toccato e ci chiama alla com-passione.

Come rifletteva Francis Bacon:

*La certezza che la cosa ci riguarda da vicino, che ognuno di noi è carne macellata gettata via, e che lo spettatore è già nello spettacolo, ammasso di carne ambulante.*¹¹⁶

¹¹⁵ Ivi, pg. 52

¹¹⁶ SYLVESTER, David, *Interviste a Francis Bacon*. Milano, Skira, 2003, p129

4 SACRIFICIO

4.1 La sublimazione della violenza

Ovunque mi sembrò di leggere una storia di concepimento nella guerra, una storia di genesi e di caos, con tutti quei corpi di dèi tagliati come uomini, e quelle statue umane a tronconi. Non una forma che fosse intatta, non un corpo che non mi paresse reduce da un recente massacro, non un gruppo in cui non abbia dovuto leggere la lotta che lo divideva.¹¹⁷

(Antonin Artaud)

Anche per gli uomini all'inizio di tutto era la madre, e in lei, nella sua carne la relazione prima, perfetta.

¹¹⁷ ARTAUD, Antonin, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. Milano, Adelphi, 1966, p.78

La madre, come scrive in diverse occasioni Luce Irigaray, è la matrice originaria, prima terra nutrice, prime acque, primi involucri dove il bambino stava intero, e la madre intera con la mediazione del suo sangue.

La madre per Artaud sembra essere quella membrana di cui scrive nel *Pesa-Nervi*¹¹⁸ a doppio spessore, capace di donare vita e morte, lubrificante e allo stesso tempo corrosiva, capace di ripiegarsi su se stessa generando mille pieghe, pieghe che diventano punti di oscurità penetranti e allo stesso tempo velenosi.

Questa vitrea membrana che fa vuoto per permetterci di avanzare, di nascere al mondo, ha tutte le caratteristiche del mucoso che come la pelle ma in modo più fluido, senza bordi, nelle sue pieghe tocca l'origine e la natura, il dentro e il fuori del mondo, senza frammentazione, senza separazione, senza ferita.

Ma poi ci fu il taglio, la separazione e la madre fu spodestata dallo scatenarsi della violenza intestina, mostro insaziabile con i denti¹¹⁹ che lacera i corpi e unifica i maschi attorno a sé nel nome della vendetta.

La storia maschile in effetti si fonda sul sacrificio rituale nell'estremo tentativo di ingannare la violenza distruttrice.

Basti pensare a quanto il simbolo della croce, segno per eccellenza del

¹¹⁸ ARTAUD, Antonin, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. Milano, Adelphi, 1966, p.45

¹¹⁹ Cfr. ARTAUD, Antonin, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. Milano, Adelphi

capro espiatorio, da ormai due millenni continui ad influenzare l'immaginario occidentale.

Il corpo di Cristo, che viene ancora mangiato, rappresenta il movimento dell'attrarre su di sé la violenza annientatrice per trasformarla con il proprio sacrificio in violenza benefica portatrice di pace e di fratellanza.

Il sacrificio come il dono sembrano essere due punti di capitone irrinunciabili.

Questo *desiderio selvaggio di massacrarsi a vicenda*¹²⁰, l'impulso viscerale allo smembramento sembrano essersi placati nella storia dell'uomo grazie alla sublimazione sulla vittima sacrificale.

Nel novecento come già vedeva Artaud abbiamo assistito ad un lento e continuo svuotamento dei rituali, e quindi ad un progressivo riemergere della violenza distruttrice, violenza che, crollato il patriarcato e quindi la proprietà sulle donne, in primis si scatena sui corpi di queste ultime, le custodi della carne.

Le donne nel patriarcato infatti appartenevano ai gruppi e per questo non venivano quasi mai sacrificate, proprio per evitare di scatenare la vendetta e quindi la lotta tra i clan.

Il corpo non più uno ma calato nel suo doppio grazie all'incarnazione,

¹²⁰ GIRARD, René, *La violenza e il sacro*. Milano, Adelphi, 1980, p.177

alla fuoriuscita dal grembo materno, frammentato nei suoi organi, vulnerabile come le strutture sociali, va tutelato pena l'annientamento.

In questo scenario apocalittico, dove i sacrifici sono ormai scomparsi, il teatro rimane un'evocazione continua dell'esperienza fondatrice ed è una delle vie privilegiate per arginare la sete di sangue trasformando la violenza distruttiva in purificatrice, nel fuoco tanto caro ad Artaud.

*Ero pronto a tutte le bruciature, e aspettavo la primizia della bruciatura, in previsione d'una combustione presto generalizzata*¹²¹

¹²¹ ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*. Torino, Einaudi, 1968, p.86

4.2 Artaud e il rito del Ciguri. La danza degli spiriti

“Un bianco è colui che è stato abbandonato dagli spiriti”¹²²

Antonin Artaud

Dato il momento storico di profonda decadenza che l'Occidente culturalmente stava e, a mio avviso, sta vivendo, il teatro della crudeltà può essere interpretato come il disperato tentativo di riportare l'uomo bianco in contatto, in relazione, con gli spiriti.

Contatto che l'Altro non ha ancora perso.

L'Altro, il doppio nella sua accezione positiva, è l'Oriente e tutte le civiltà che non hanno rinnegato il rapporto della natura con l'uomo e l'importanza delle forze della materia.

Perciò in questa prospettiva è da leggersi il viaggio di Antonin Artaud in

¹²² ARTAUD, Antonin, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. Milano, Adelphi, p.77

Messico nel '36, viaggio che culmina nell'incontro con la razza-principio¹²³
Taramahura e il rituale del peyotl.

Questi discendenti dei Maya vivono in una terra dove la natura mostra ancora i suoi segni, parla ancora all'uomo.

Ogni roccia evoca rituali di smembramento, di lacerazione e di torture. Numeri che si ripetono, triangoli capovolti, denti fallici, croci e cerchi; geroglifici di un'antichissima lingua che Artaud, dopo aver preso parte al rituale del Ciguri, vedrà fuoriuscire dalla propria milza o dal proprio fegato¹²⁴.

Alfabeto magico capace di scuotere dalle fondamenta un teatro ormai pieno di parole svuotate del proprio significante, della propria forza simbolica.

Questa lingua originaria masticata da una bocca, illeggibile ed invisibile sembra evocare un ricongiungimento con la lingua materna.

Artaud fa spesso riferimento a milza e fegato durante la descrizione della cerimonia poiché la prima secondo i Taramahura è il garante fisico dell'infinito mentre il secondo è il filtro dell'inconscio.

La ricerca di nuove parole che mantengano i manas¹²⁵ delle cose, i

¹²³ ARTAUD, Antonin, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. Milano, Adelphi, 1966, pg.90

¹²⁴ *Quel che usciva fuori dalla mia milza o dal mio fegato aveva la forma delle lettere di un antichissimo e misterioso alfabeto masticato da un'enorme bocca, ma spaventosamente repressa, orgogliosa, illeggibile, gelosa della sua invisibilità*. Ivi, pg.147

¹²⁵ Cfr. MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 1950.

significanti, la lacerazione che Artaud compie dell'ordine simbolico dominante implica l'apertura ad un nuovo ordine che passa sul e attraverso il suo corpo.

Ciguri agisce sul fegato nella ricerca del vero, scava nell'inconscio, ingerirlo significa aprirsi alla frammentazione e alla separazione, per dirlo in termini artaudiani al Doppio e all'accoglienza dell'Altro.

Il peyotl fa sprofondare nella molteplicità, nell'infinito, prepara il corpo ad aprirsi alla materia e lo fa inabissare nella notte più profonda.

Ed è lì di fronte al vuoto, nel buio della solitudine che Artaud si ritrova davanti alla J¹²⁶, all'io, al soggetto, per poi finalmente ricongiungersi alla luce dell'uno, del Tutuguri, del sole in una sorta di sublimazione tutta segnata dalla differenza maschile dell'unione con la madre che dopo la nascita per l'uomo non è più possibile non avendo con lei una continuità di carne.

Come in ogni rituale che mantenga la sua sacralità la distruzione, lo spossamento del soggetto sono necessari per fare spazio all'accadere della resurrezione.

Come scrive Girard la crisi sacrificale¹²⁷ è necessaria per poter

¹²⁶ *Dalla parte dove si trovava la mia milza si scavò un vuoto immenso che si dipinse di grigio e rosa come la riva del mare. E in fondo a quel vuoto apparve la forma di una radice incagliata, una sorta di J che aveva al vertice tre rami sormontati d'una E triste e lucente come un occhio...* ARTAUD, Antonin, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. Milano, Adelphi, 1966, p.148

¹²⁷ Cfr. GIRARD, Renè, *Il capro espiatorio*. Milano, Adelphi, 1987; GIRARD, Renè, *La violenza e il sacro*. Milano, Adelphi, 1980.

raggiungere la risoluzione.

Non è casuale che si ritrovi in una posizione sacrificale, di martire, un uomo come Artaud che della sua vita ha fatto anzitutto una filosofia del dolore, dell'angoscia e della separazione.

Basti pensare alla sifilide ereditaria, il tumore al retto, la dipendenza dall'oppio e gli svariati elettroshock; il dolore come esperienza totale, punto in cui spirito e corpo si toccano e diventano finalmente uno.

Sembra che per lui l'unico modo di tornare intero sia condannarsi all'eterna crocifissione.

4.3 Hermann Nitsch

Hermann Nitsch nasce a Vienna nel 1938, ed è uno dei maggiori esponenti dell'azionismo viennese. Gli artisti appartenenti a questo movimento ricreando una sorta di teatro della crudeltà, in cui viene rappresentato il nostro desiderio di uccidere, si proiettano come aggressori, torturatori, carnefici."¹²⁸ Gli altri artisti esponenti dell'azionismo viennese sono: Otto Muehl, Gunter Brus, Rudolf Schwarzkoger (morto suicida nel 1969).

L'arte di Nitsch è totale e riprende la concezione di teatro dionisiaco; per dionisiaco l'artista intende la totale liberazione di tutti i desideri repressi, degli istinti primordiali, come spiega l'artista viennese, *i culti ed i riti che affondano le loro radici nel dionisiaco mostrano l'eccesso sadomasochistico come punto finale del godimento totale ed orgiastico dell'ebbrezza vitale.[...]Il godimento totale della vita si intensifica fino al sacrificio. Dioniso, nella figura di un toro, viene lacerato dai partecipanti al culto impazziti*¹²⁹.

Nel 1957 Hermann Nitsch, che da tempo elaborava l'idea di un teatro permanente, fonda l'Orgien Mysterien Theater, Teatro delle orge e dei misteri, all'interno del quale tutto quello che accade non è una rappresentazione ma

¹²⁸ Cfr. Teresa Macrì, *Il corpo postorganico*, Costa&Nolan, Genova 1994

¹²⁹ <http://www.bibliosofia.net/files/rituali.htm>

accade realmente, le cervella, la carne, il sangue che sgorga copioso sono veri, sono reali e non sono simboli di qualcos'altro; proprio per questo l'esperienza dei sensi nel suo teatro d'azione è totale dagli odori ai colori alla musica (coro urlante accompagnato da un'orchestra di rumoristi), tutti e cinque i sensi vengono sollecitati allo spasmo.

Nel 1971 compra il castello di Prinzendorf per poter realizzare in maniera stabile e permanente il suo O.M.Theater; molti, infatti, sono stati i suoi problemi con la giustizia.

Venne processato più volte tra il 1960 ed il 1966, fu tre volte incarcerato per blasfemia a causa dell'uso di artefatti religiosi nelle sue performance.

Ed è proprio in questo castello che svolge la cinquantesima azione nel 1975 per la durata di 24 ore ininterrotte, parte del progetto di sei giorni che verrà realizzato in seguito nel 1998, dal 3 al 9 agosto. Ecco il programma¹³⁰ dei sei giorni:

“ --La rappresentazione avrà luogo con qualsiasi condizione climatica;

--Le azioni teatrali si svolgeranno nel cortile, nel parco, nelle stalle, nella

¹³⁰ Das Orgien Mysterien Theater, opuscolo informativo stampato nel 1998 per conto della Verien Zur Forderung Des O.M.Theaters; trad. it. di Giuseppe Savoca in *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body art estrema degli anni novanta*. Roma, Castelvecchi, 1999, pp.24-29

soffitta e nella cantina del castello; --dovunque sarà suonata musica di banda e Peter Kubelka, con la sua Schola Cantorum, canterà tutto il repertorio gregoriano della liturgia ostensoria;

--ogni angolo del castello sarà addobbato con fiori multicolori.

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.

1°giorno, lunedì 3 agosto 1998. Ore 5.32. Alba. Uccisione e scuoiamento di un animale. Esposizione di molti motivi dell'azione. Svisceramento e crocifissione(azioni con carne, con sangue, con cadaveri di animali e corpi umani). Ore 15.00. Processione con barelle sulle quali sono trasportati attori passivi coricati e seduti e animali squartati(tori, maiali, pecore). Finale della prima sera. Il toro viene fissato ed issato al muro del castello; l'orchestra di fiati accompagna l'azione. Ore 0.30. azione nelle cantine del castello; svisceramento ed azione con un maiale squartato. Ore 2.00. fiaccolata nei campi nei pressi del castello.

2°giorno. Ore 10.00. Azione di pittura nella soffitta del castello. Nitsch e gli attori gettano del sangue su carta e tele. Azione con le interiora di un

maiale squartato. Ore 15.00. Tre maiali vengono squartati, azione con interiora e con versamenti di sangue.

3°giorno: Giorno di Dioniso. Il terzo giorno è dedicato al mito di Dioniso, al suo archetipo e alla formula Dioniso opposto al crocifisso. Esso è il principio dell'estasi nel divenire, ma è anche il principio della distruzione. Nei giardini e nelle cantine si beve smisuratamente, nell'estasi si pestano coi piedi l'uva, frutta, pomodori, polmoni, budella e corpi di animali macellati; ciotole riempite di sangue e vino, chiasso estremo di orchestre. Ore 16.00. sbrandellamento di un toro macellato. Chiasso orchestrale più forte, l'eccesso nel bere dei partecipanti aumenta sempre di più.

4°giorno: Installazione con carne, sangue, budella, corpi nudi di uomini, paramenti sacri e strumenti chirurgici in tutte le stanze del castello.

5°giorno: Culmine del dramma, raggiungimento dell'esperienza fondamentale d'eccesso, celebrazione di una messa che si trasforma durante l'eucarestia in una festa orgiastica con macellazione di un toro e due maiali. Il rumore estremo di tutte le orchestre diventa unico, gigantesco, terribile, doloroso, grido insopportabile(estasi del suono).

6°giorno: Gioia dell'ultima sera, cibo da festa viene offerto per tutto il giorno e tutte le campane suonano. Si attende in pace la mezzanotte e l'attesa dell'alba.

4.4 Ankoku Butō, la danza delle tenebre

4.4.1 Mishima e gli antenati

Quando Mishima si chiede in “Hanazakari No Mori”¹³¹(La foresta in fiore) quanto lontano sia il tempo in cui gli antenati vivevano veramente dentro i corpi dei giapponesi, non posso che ripensare alle convinzioni dei Taramahura, ovvero che i bianchi siano coloro che sono stati abbandonati dagli spiriti e temere che la loro sia una malattia contagiosa.

La corruzione dell’Occidente che tanto dilaniava Artaud, la demistificazione di ogni rituale primordiale ridotto a puro spettacolo, come una vera e propria epidemia si allargò a macchia d’olio sino a raggiungere anche il Giappone.

Il grande impero infatti nell’epoca Meiji(1868–1912) dopo due secoli e mezzo di isolamento dal mondo decise di aprire le proprie frontiere spinto da una smania espansionista e di potere.

L’apertura delle frontiere se da un lato ebbe un benefico effetto

¹³¹ MISHIMA, Yukio, *La foresta in fiore*. Milano, Feltrinelli, 1995.

economico, dall'altro fu purtroppo solo il primo passo, passo conclusosi poi con la seconda guerra mondiale, che portò il Giappone ad essere definitivamente consacrato all'ordine della decadenza e allontanato irrimediabilmente dai propri antenati.

Una delle trasformazioni messe in atto nell'epoca Meiji fu l'abolizione delle caste, abolizione che destrutturava completamente l'equilibrio di una società che affondava le proprie radici in un intricato tessuto di rigidissime gerarchie.

Un'altra trasformazione fu quella di sostituire all'antica distinzione tra arte nobile ed arte popolare, la più moderna dicotomia tra arte giapponese e arte d'importazione ovviamente americana ed europea.

Con il risultato che l'arte giapponese prese la valenza dell'arte comune, provinciale, mentre quella d'oltreoceano venne considerata e valorizzata immediatamente, proprio perché totalmente differente, nobile e degna di essere imitata.

Le sale da ballo in stile occidentale, a cui la letteratura giapponese ed anche il cinema hanno fatto spesso riferimento¹³² per mostrare la decadenza portata dall'occidentalizzazione, si diffusero rapidamente per rispondere a questa necessità di mimetismo, necessità dettata dalla fragilità di una cultura

¹³² Vedi Tanizaki, Kurosawa, ma anche il libro di narrativa, *Memorie di una geisha*.

Cfr. D'ORAZI, Maria Pia, *Kazuo Ono*, Palermo, L'Epos, p.86

che stava crollando pezzo dopo pezzo.

Di fronte all'irruenza della volgarità neppure gli antenati potevano reggere.

Gli effetti della guerra furono infatti devastanti e non solo per i danni causati dalle bombe atomiche di Nagasaki ed Hiroshima, la violenza perpetrata dall'occupazione degli Stati Uniti aprì ferite fisiche e culturali impossibili da rimarginare.

La resa incondizionata a cui venne costretto l'imperatore Hiroito portò la totale sottomissione dell'impero del Sol Levante alla mercificazione e ai valori etici e morali del consumismo occidentale. Le condizioni imposte dai vincitori della guerra furono durissime, volte a fare tabula rasa dell'ordine culturale, simbolico e politico giapponese.

Ne è esempio estremo per gravità ed importanza la sottrazione di ogni forma di autorità umana e divina all'imperatore Hirohito, colui per il quale ogni giapponese era disposto a dare la propria vita .

L'imperatore fu obbligato a negare pubblicamente la propria origine divina, la discendenza dalla dea del sole Amaterasu.

L'effetto fu uno svuotamento totale di senso di ciò che significasse essere giapponese, e rendeva vani i sacrifici di moltissime vite cadute durante la seconda guerra mondiale.

Mishima nello scritto *La voce degli spiriti eroici*¹³³, testo del 1966 che riflette sulla morte dei kamikaze, nel commentare il gesto dell'imperatore non può trattenere la propria amarezza:

*Ardimentosi soldati sono morti perché un dio ha ordinato loro di combattere, e, meno di sei mesi dopo, quell'aspra battaglia è cessata di colpo perché un dio aveva ordinato cessate il fuoco. Ma Sua Maestà ha dichiarato: "In verità, io stesso sono un mortale". E questo, meno di un anno dopo che venivamo lanciati come granate contro le mura delle navi nemiche, per il nostro imperatore, che era dio! Perché l'imperatore è diventato un uomo?*¹³⁴

L'occupazione americana significava la distruzione di ogni elemento sacro e lo svuotamento di senso della stessa identità giapponese, il seppuku di Mishima è un gesto estremo, una performance totale nel disperato tentativo di ridare senso ai rituali della propria terra attraverso il sacrificio.

Il suo grido "lunga vita all'imperatore" prima di aprire il proprio corpo all'irruenza del reale, della morte, mostra l'impossibilità di Mishima di rinunciare alla propria cultura e tradizione, di rinunciare ad una vita basata sulla lealtà e la fedeltà all'imperatore quale carne di dio.

La disperazione di un uomo a cui tolto il proprio dio non è rimasto più

¹³³ MISHIMA, Yukio, *La voce degli spiriti eroici*, Milano, Feltrinelli, 2006

¹³⁴ MISHIMA, Yukio, *La voce degli spiriti eroici*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 43

nulla per cui sopravvivere.

Mishima era profondamente legato al Butō: entrambi impegnati a ridare radici ad una cultura spezzata, entrambi attanagliati da un profondo senso di vuoto e perdita di identità.

La sua morte pesò profondamente in particolar modo nel percorso artistico di Hijikata a cui era molto legato, che dopo quel gesto seguì una poetica sempre più soggetta a forze entropiche, legate al ricordo e alla memoria; ma anche Kazuo Ono non poté dimenticare quel rituale senza possibilità di replica.

Infatti se da un lato Kazuo Ono coglieva la crudeltà artaudiana e l'erotismo di un gesto totale oltre il quale era impossibile andare, il sacrificio supremo, gesto da lui stesso definito come una sorta di *dance experience*; dall'altro non si dava pace per questa morte.

Lui stesso in un'intervista ricordando il rituale dell'amico diceva: "Ho avuto molto da Mishima, sia spiritualmente che materialmente. Ma mi dispiace che sia morto così e mi sento un po' colpevole.(...)Perché magari ballando, come faccio io, ho fatto percepire a Mishima la bellezza della morte. Se fossi stato in grado di trasmettere di più la vita, di più la morte, ma dentro la vita, forse Mishima non sarebbe morto."¹³⁵

¹³⁵ D'ORAZI, Maria Pia, *Kazuo Ono*, Palermo, L'Epos, 2001, p.57

4.4.2 Butō e Morte

Se fossi stato in grado di trasmettere di più la vita, di più la morte, ma dentro la vita...

Non ci sono leggi o regole nel Butō perché è una danza che non può essere insegnata, ognuno deve trovarla dentro di sé, trovare come lo definisce Hijikata il proprio paesaggio interiore.

Però anche se non ci sono regole una cosa è chiara sin dall'inizio, chi danza il Butō danza la morte e la vita che è dentro la morte. Morte e vita sono inscindibili, inseparabili come nell'origine di tutto, come nell'utero.

Kazuo Ono nonostante rispetto ad Hijikata si sia sempre dedicato a danzare in primis la vita, ha sempre considerato che quest'ultima nascesse solamente grazie ad un sacrificio, alla morte di centinaia di ovuli e milioni di spermatozoi.

Viviamo grazie alla morte dei nostri antenati che continuano a danzare dentro di noi.

Hijikata che ha sempre danzato in primis la morte dichiarava che il suo butō nasceva dal fare spazio ed accogliere dentro di sé il corpo morto della

sorella, quando lei avanzava lui cadeva a terra compulsivamente.

Anche per Kazuo Ono danzare il butō è in un certo qual modo danzare con i morti, dare loro spazio camminando con loro; il nostro corpo completamente desoggettivato come memoria di milioni di corpi morti.

Non è casuale nella danza l'importanza del contatto dei piedi con la terra, con il palcoscenico.

Gli antichi palchi giapponesi erano infatti costruiti sulle tombe degli antenati, dalla terra era possibile ritrovare il rapporto con l'Altro e così gli attori si trasformano sul palco in nuovi cerimonieri, ricordandoci gli sciamani dei Taramahura che avevano il potere di invocare gli spiriti.

4.5 La Fura e il Butō

Quando vidi per la prima volta il video di *Accions* non conoscevo ancora il Butō, riconobbi nei rituali e nelle azioni della Fura influenze dell'azionismo viennese, del teatro concepito da Artaud, del lavoro di Grotoski, del movimento punk, ma non avevo assolutamente colto che il più grande debito del collettivo non era verso l'Occidente ma più ad est, verso il Sol Levante.

Ora posso assolutamente vedere e riconoscere nella danza delle tenebre la vera madre politica ed estetica della Fura.

Scoprire il Butō è stato scoprire un'altra faccia del Giappone, il dietro delle maschere kabuki, un Giappone che non ha paura di far vedere le proprie ombre e le proprie contraddizioni. Una patria che si fonda sul paradosso del protagonismo di un corpo negato e rimosso da cui è ossessionata.

Il corpo e le pulsioni sessuali sono infatti il fondamento del butō, solo la riscoperta dell'originario corpo giapponese può salvare dalla perdita di identità.

Il corpo e le pulsioni primordiali come quella sessuale sono l'ossessione

della Fura.

In *Accions* vediamo Jürgen Müller completamente dipinto di bianco intento a trascinare il proprio corpo-cadavere, con una lentezza ed un'agonia straziante.

Ma il butō non è solo trucco bianco, deformazione del corpo e del viso, occhi girati all'indietro, testa rasata.

Questa danza è anzitutto il grido di rivolta di Tohōku, invaso dalla vanità Occidentale.

E utilizzo il termine vanità perché Mishima in *La foresta in fiore* utilizza questo termine dandone delle connotazioni politiche molto forti.

*Mia madre nella manifestazione dell'orgoglio non riusciva a leggere che la parola "vanità". Vanità-questo ignobile termine non esisteva in Giappone fino ad una generazione fa, penso che sia una parola americana.*¹³⁶

Credo sia importante riflettere come la trasformazione simbolica causata dall'impatto con l'Occidente, ancora prima della sconfitta della guerra agisse una chiara ed evidente trasformazione socio-politica.

Tohoku, la regione a nord-est del Giappone terra madre di Hijikata, era un luogo povero freddo e desolato, molto isolato culturalmente sino agli inizi del novecento.

¹³⁶ MISHIMA, Yukio, *La foresta in fiore*. Milano, Feltrinelli, 1995, p.16

Regione contadina, chiusa in se stessa e nelle suoi rituali, selvaggia, dove ancora esisteva l'animismo e molte superstizioni.

Terra di leggende dove si narrava si aggirassero demoni e spiriti, regno del mostruoso e delle ombre.

Regione che era in netta contrapposizione con Kyoto a sud-ovest, regno del Buddismo, dell'equilibrio e dell'ordine.

Tohoku, come la Moyà dei fondatori della Fura: la terra delle origini, primitiva e densa ancora del contatto con gli antenati.

Hijikata danza la sua terra, i corpi dei danzatori butō deformi, piegati, intorpiditi dalle bufere di neve, con il baricentro schiacciato verso il basso, sotto il peso dell'inarrestabile forza di gravità, sono i corpi della gente di Tohoku, *di vecchie donne sfigurate dal duro lavoro, le schiene curve dei contadini nelle risaie, i volti dei bambini stravolti dal freddo e dalla paura, la presenza impalpabile dello spirito del vento che avanza scivolando come un ombra.*¹³⁷

In particolare l'esperienza di un corpo che resiste ad un vento, ad un gelo spietato, è assolutamente palpabile nella danza di Hijikata che con il passare degli anni divenne sempre più ritratta e contratta in un movimento, in movimenti verso l'interno a segnare un corpo rattrappito, intorpidito, in un

¹³⁷ D'ORAZI, Maria Pia, *Kazuo Ono*, Palermo, L'Epos, 2001, p.99

isolamento progressivo dal mondo esterno a cui quella dura terra l'aveva abituato.

Il figlio di Kazuo Ono, Yoshito in un'intervista sottolinea l'importanza nel Butō dell'esperienza fatta durante l'infanzia di questo freddo attanagliante da entrambi i padri fondatori di questa danza:

Lo stesso clima è cambiato: il freddo, il vero freddo che tanto influenzò Hijikata ormai non c'è più e questo è molto importante perché se c'era una cosa che più di ogni altra caratterizzava il butō era questo senso di gelo, anche interiore. Anche i luoghi sono cambiati, basti pensare che nelle case ci sono sempre meno tatami¹³⁸ e quindi si tende a stare seduti sulle sedie e non come prima a sprofondare ed alzarsi, sprofondare ed alzarsi... (si alza e si siede sul tatami parecchie volte, ndr). E i piedi! Un tempo si camminava quasi sempre scalzi, la pianta del piede era forte, robusta, mentre ora è molto più delicata, camminare scalzi è per i giovani quasi pericoloso!

Ebbene tutti questi cambiamenti, che non mi sentirei di definire negativi, richiedono anche e soprattutto dalle nuove generazioni di danzatori delle risposte, delle nuove ragioni d'essere per il butō.”¹³⁹

¹³⁸ Pavimentazione tipicamente giapponese composta da pannelli rettangolari fatti con paglia di riso.

¹³⁹ <http://www.carmillaonline.com/2005/12/01/but-lunderground-del-sole-che-danza/>

4.6 Il rituale nella FURA DELS BAUS

La definizione cyber-primitiveves che fa eco ai modern-primitiveves¹⁴⁰ sta a segnalare la capacità di tenere insieme due piani temporali, la realtà passata e il futuro; nella parola primitives non riecheggia solamente l'esperienza comune del collettivo legata alla natura e alle tradizioni rurali. Nel primitivo soggiace anche tutta la potenza primigenia del sacrificio, l'eco degli "spiriti" di Artaud o degli "antenati" di Mishima e dei danzatori Butō.

Le prime esperienze della Fura appartengono ad uno scenario tardo-hippy: la mula, il carro, la convivenza che ricorda una sorta di comune, artisti di strada, nomadi che vivono dei soldi della loro creatività e della generosità dei paesi. Al trasferimento nella metropoli questo background esplose contro l'onda della violenza punk.

Nella trilogia è evidente come il collettivo funzioni secondo lo spirito del clan, creando delle gerarchie spesso basate sulle affinità ed eleggendo un leader.

¹⁴⁰ Il termine modern-primitives fa riferimento alle persone che, nel contemporaneo, praticano rituali di modificazione del corpo, riprendendo le prove di iniziazione ed i rituali di passaggio delle "culture primitive". Tra queste pratiche: la scarificazione, il tatuaggio, il piercing, la sospensione e molti altri.

http://www2.fiu.edu/~mizrachs/Modern_Primitives.html

Leader che a mio avviso è costantemente minacciato dall'ombra del parricidio.

Per mantenere e preservare l'ordine del gruppo è necessario sublimare la violenza, infatti non è casuale che il secondo spettacolo della Fura dels Baus, Suz o Suz, sia una grande cerimonia antropologica, un vero e proprio rituale sacrificale in cui si celebra la violenza, la vita e la morte, la rinascita.

Il titolo "Suz" fa riferimento all'Africa e al viaggio in Sudan¹⁴¹ che il collettivo fece dopo l'esperienza di Accions.

¹⁴¹ In merito a questo viaggio trovo le parole di Andreu Morte fondamentali.

Fue en verano de 1984 cuando diez componentes de La Fura dels Baus (Barcelona) visitó Bir Okwok, una pequeña aldea de chozas perdidas en la desértica estepa de Dar Nouba, en el mismo corazón del Sudán, a dos mil kilómetros de la capital de Jartum. Al entrar en contacto con las exóticas tribus de la subraza de los nubas descubrimos civilización con un gran sentido de la estética, una gran imaginación, valiosos recursos para decorar sus cuerpos y una innata predisposición hacia la música y la danza. Descubrimos que los nubas poseen un variado utillaje musical que desde hace siglos ha sido empleado como principal medio para expresar sucesos de la vida cotidiana, sus sentimientos y el estado de ánimo de toda la tribu. Durante nuestros tres meses de intensa y calorosa convivencia con los nilóticos negros, nos enseñaron a tocar, tal como lo hacen los niños, un instrumento parecido a la lira primitiva: bene-bene como ellos le denominan. Aprendimos a manejar todo tipo de instrumental: xilofones de ramas de baobabs, tamtam de 48 Alerces africanos, grandes baquetas extraídas de las datileras, intrumento de viento de la cornamenta de los Ñu, etcétera.

Las aldeas se encuentran siempre inmersas en un vago murmullo musical desde el amanecer hasta que se oculta el sol, la gente de los poblados se turna para interpretar alguna de sus composiciones. Con algunas de las tribus de los nubas estudiamos nuevos ritmos y melodías y si no hubiera sido por la insólita experiencia a dos bandas (La Fura dels Baus y la tribu de los Mesakim) no hubiera nacido la génesis de esta nueva ceremonia.

DE LA TORRE, Albert, *La Fura dels Baus*. Barcelona, Alter Firene, 1992, pp. 70-71

Il contatto con l'uomo di Suz della Fura potrebbe formare un parallelismo con il contatto di Artaud con i Taramahura, entrambi i popoli sono infatti ancora in relazione con i manas della materia.

Queste esperienze di apertura e di incontro con l'Altro portano gli artisti a un processo rituale di crisi sacrificale, nella affannosa ricerca della risoluzione, della rinascita.

Uno dei momenti più significativi di Suz o Suz è infatti l'azione in cui alcuni attori-nuove creature, sono immersi in delle vasche piene d'acqua da cui vengono successivamente fatti fuoriuscire da altri attori-padri creativi, generativi, in una vera e propria messa al mondo maschile, sublimazione della prima nascita.

I tentativi di riportare la vita e non la sua rappresentazione nell'arte, quale sua unica e legittima protagonista, non sono presenti solo all'interno della Body Art: se pure in forma diversa se ne trovano cenni nel Romanticismo e in Nietzsche, nel Futurismo e nel Dadaismo, in artisti quali Duchamp ed Artaud.

La differenza tra la prima Fura, ed in seguito la traiettoria artistica di Marcel·lí Antúnez Roca, e le correnti artistiche maschili che hanno voluto riportare la vita nell'arte, come l'azionismo viennese o il situazionismo è che nel collettivo catalano la non separazione fra arte e vita fa parte della loro

cosmogonia ed è quindi una pratica data dall'esperienza e non una teoria o un postulato.

Ne è un esempio al movimento situazionista, dove l'idea "situazione" definita e costruita, era nettamente precedente alla "situazione" stessa; loro stessi definivano la loro una teoria del proletariato, l'internazionale situazionista quale idea del naufragio di un mondo.

Le loro numerose pratiche erano quindi in molti casi il risultato di un complesso sistema teorico salvo alcune eccezioni.

Tornando ad Artaud è importante parlare in riferimento al suo primo manifesto sul teatro della crudeltà. Come lui stesso scrive in *Il teatro e la crudeltà*:

*Al punto in cui è giunta la nostra sensibilità è evidente che abbiamo soprattutto bisogno di un teatro che ci svegli: nervi e cuore.*¹⁴²

Artaud si schiera contro quel tipo di teatro che propone attori fantocci, che compiono azioni né immediate né tantomeno violente, e fanno leva sul raziocinio e non sui sensi del pubblico; con il risultato di rimanere così definitivamente separati dalla realtà degli avvenimenti, trasformando lo spettatore in un banalissimo voyeur.

Si schiera anche contro il cinema perché *ci bombarda di immagini*

¹⁴² ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*. Torino, Einaudi, 1968, p. 200

*riflesse o, filtrato dalla macchina, non può più raggiungere la nostra sensibilità.*¹⁴³

Per cui Artaud promuove un teatro della crudeltà e del terrore, unico capace di risvegliare i nostri sensi con una concreta sferzata.

Ma con crudeltà Antonin Artaud non intende una gratuita e disinteressata ricerca di sangue, di dolore fisico fine a se stesso, ma intende come lui stesso scrive in una lettera:

*Uso il termine crudeltà nell'accezione di appetito di vita, di rigore cosmico, di necessità implacabile, nel significato gnostico di turbinio di vita che squarcia le tenebre, nel senso di quel dolore senza la cui ineluttabile necessità la vita non potrebbe sussistere; il bene è voluto, è la conseguenza di un atto; il male è permanente.*¹⁴⁴

E scrive ancora che *non si ha crudeltà senza coscienza, senza una sorta di coscienza applicata.*

*È la coscienza a conferire all'esercizio, a qualsiasi atto della vita, un colore di sangue, una nota crudele, perché è chiaro che la vita è sempre morte di qualcuno.*¹⁴⁵

¹⁴³ ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio*. Torino, Einaudi, 1968, p.200

¹⁴⁴ Ivi, p.217

¹⁴⁵ Ivi, p.217

Per Artaud quindi, crudeltà è l'equivalente di dire vita e necessità e morte, da cui consegue che il teatro della crudeltà proporrà uno spettacolo totale e di massa nel quale sarà esclusa sia la rappresentazione sia la mimesis e l'unica protagonista sarà la vita stessa in quello che ha di irrapresentabile.

Ho trovato molto interessante durante la lettura del testo *Il teatro ed il suo doppio*, il paragone che Artaud fa tra la peste ed il teatro.

Secondo l'artista infatti, il teatro, come la peste, smuove gli istinti più profondi, primordiali, getta angoscia e squilibrio, sovverte gli ordini prestabiliti rimettendo tutto in circolo.

Così come la peste partendo da una situazione di sonnolenza comune porta a gesti estremi, così anche il teatro e quindi anche le performance prendono delle azioni, dei movimenti, dei gesti e li spingono al limite, all'estremo!

Il paragone tra teatro, quindi espressione artistica totale, e malattia, viene così spiegato da Artaud: *il teatro è una malattia, perché è l'equilibrio supremo, non raggiungibile senza distruzione*¹⁴⁶

¹⁴⁶ Ivi, p.148

4.7 EPIZOO: Marcel·lí, Maestro di cerimonia o capro espiatorio?

La tecnología y sus posibilidades telemáticas nos sitúan a cada uno en la distancia, solos. Bien conectados pero dispersos. Auguran, y en un cierto modo es cierto, que nuestras necesidades comunicativas se sacian con estos medios. Pero sospecho que algo debe justificar aun el encuentro palpable.¹⁴⁷

Il termine Epizoo, che significa parassita che vive sulla superficie del corpo di un animale (come la pulce), fa chiaro riferimento alla parola epizootia¹⁴⁸, che significa letteralmente la diffusione di una malattia infettiva che colpisce un gran numero di animali domestici di uguale o di diversa specie, in un territorio più o meno vasto. Corrisponde all'epidemia della specie umana.

¹⁴⁷

¹⁴⁸Termine che sta ormai cadendo in disuso perché soppiantato nell'attualità dal termine epidemia.

L'intento primario dell'artista nella creazione di questa performance è chiaramente esplicitato nella continuazione del titolo: NO TOUCHES, MUOVES.

La paura del contagio della malattia, il succedersi delle epidemie impedisce la naturalezza e l'immediatezza del contatto e dell'incontro dei corpi.

La diffusione dell'aids ha cambiato radicalmente le abitudini sessuali di milioni di persone e ha piegato la tecnologia nell'impegnarsi a fornire la possibilità di un sesso virtuale, di un sesso che permetta l'incontro, anche se più sul piano dell'immaginario che del reale, senza il contatto.

Quando esce Epizoo siamo nel '94, quello che ci appare è un artista in carne e acciaio, in piedi su una piattaforma che ruota, agganciato a una serie di protesi metalliche, meccanismi pneumatici in grado di muovere differenti parti del corpo e del viso dell'artista. Imponente come un Frankenstein contemporaneo, Marcel·lí domina la scena, la massa di corpo e metallo hanno immediatamente un effetto inquietante sul pubblico.

Ad intensificare le sensazioni degli spettatori-carnefici ci pensano, oltre alla serie di immagini, infografie, che appaiono proiettate in uno schermo dietro all'artista, i rumori metallici delle apparecchiature pneumatiche, la musica e gli effetti sonori ambientali.

La macchina Epizoo entra in funzione solo nel momento in cui lo

spettatore decide, sceglie, di entrare in relazione con l'interfaccia, in questo caso un computer, sul cui monitor appaiono, secondo una sequenza stabilita precedentemente dall'artista, una serie di disegni, immagini del corpo di Marcel·lí su cui è possibile cliccare.

Questo toccare virtuale permette di accedere solo ad alcune parti del corpo: le natiche, i pettorali, le orecchie, le narici e la bocca; tutte zone erogene.

Non è possibile per lo spettatore-carnefice muovere gli arti, azione che annienterebbe la carica erotica della performance trasformando il cyborg in un semplice robot-manichino.

Agire sull'immagine, sull'interfaccia in questa performance è equivalente all'agire sulla carne, sul corpo che è immediatamente di fronte a noi.

Epizoo elimina la distanza che l'interfaccia crea tra l'evento e la sua riproduzione; distanza che permette un godimento sadico addomesticato, privo di senso del reale perché agito a distanza nel proprio immaginario.

Si esce così dal meccanicismo del videogioco che non permette di stare nella dimensione del reale, un reale che al contrario dell'immaginario non è compiacente ma urta, smuove, ha effetti inaspettati come quello finale della performance, in cui la macchina si rompe sotto il giogo della nostra onnipotenza, perde il controllo, prende fuoco e "uccide" (nella finzione del

palcoscenico) l'artista.

Gli effetti vissuti nell'immediatezza provocano un corto-circuito tra lo spettatore, la macchina e l'artista per il quale l'effetto è quello dello shock, del vuoto e della perdita totale di controllo quando la macchina prende fuoco.

Epizoo non rappresenta solo la possibilità di agire su un corpo differente dal nostro a distanza, senza toccarlo, questa performance ci costringe di fronte ad un corpo completamente esposto, vulnerabile e assolutamente passivo ai nostri desideri o deliri di onnipotenza.

Il corpo dell'artista è sotto il nostro controllo nella totale impossibilità di reagire e sottrarsi ai nostri comandi: una volta acceso Epizoo non si può più spegnere, questo gioco sadico-erotico può solamente terminare con la distruzione della macchina stessa.

Ci troviamo di fronte ad un vero e proprio tecnologico rituale di sacrificio, dove la vittima sacrificale, il capro espiatorio che assume su di sé tutta la violenza, il desiderio di potere e le paure della società, è l'artista stesso.

Ho trovato molto interessante che Marcel-lí stesso mi raccontasse in una delle nostre conversazioni di come percepisse Epizoo quale la perfetta continuazione di un circuito di violenza aperto da lui stesso con Accions.

In Accions infatti la parte dell'artista è tra le più impattanti e violente, nell'atto di distruggere a colpi d'ascia un'automobile lanciata poi a pezzi sul

pubblico.

Per questo è fondamentale nell'economia artistica di Marcel·lí vedere in Epizoo una sorta di performance di espiazione di tutta la brutalità riversata sugli spettatori-partecipanti negli anni della Fura. Brutalità a cui in ugual modo era impossibile sottrarsi.

Nonostante i meccanismi meccanici che muovono il viso ed il corpo dell'artista fossero stati precedentemente calibrati, in modo da non creare lesioni e che la stimolazione fosse sopportabile, Marcel·lí si rese conto delle difficoltà e della violenza, non solo fisica, ma psicologica, della performance, solo il giorno della prima.

Dopo la prima rappresentazione si sentiva infatti assolutamente vittimizzato, senza la possibilità di alcuna replica. Lavorare sulla vulnerabilità del corpo e sulla pressione psicologica risultò più duro ed intollerabile del previsto.

Per questo già dalla seconda rappresentazione si dotò di una microcamera e di un microfono con una serie di effetti per poter riprendere e reagire rispetto a ciò che accadeva e che gli stava accadendo.

5 CYBORG

A menudo me preguntan cuál es la diferencia entre lo que yo hago y lo que hacen otros artistas que trabajan bajo la idea de Cyborg. Y yo contesto: aquellos trabajan contra el cuerpo y yo trabajo a favor del cuerpo.

Marcel·lí Antúnez Roca

Già nella trilogia della Fura una delle caratteristiche fondamentali era l'utilizzo delle nuove tecnologie, del progresso scientifico come veicolo della trasformazione, produttore di metamorfosi, innestato sulla condizione animale; da cui una delle definizioni circolanti del gruppo catalano era, come ho spiegato precedentemente, cyber-primitives.

Cyber, cyborg sono parole ricorrenti che seguono il percorso furero e la

carriera di Antúnez.

Come dice semplicemente, l'allora bambino, Alvaro Antúnez, nel film-documentario *El Dibuxant*¹⁴⁹, a mio padre *le gustan los robots*.

I robots rappresentano decisamente uno degli interessi più forti e uno dei temi principali del percorso estetico dell'artista catalano, sin dal lontano 1985 con il concerto degli Automatics in Suz o Suz.

La costruzione delle macchine, la creazione di marchingegni tecnologici che ancora non esistono, di sogni di metallo, richiama l'immagine, cara all'artista catalano, dell'inventore di paese, dotato di una mente particolarmente brillante unita a delle capacità apparentemente magiche.

Risale all'ottobre del 1996 il suo manifesto sugli ART ROBOTS (robots artistici), redatto con Eduardo Kac, subito dopo averlo conosciuto ad Helsinki, durante un festival multimediale¹⁵⁰.

Ritengo necessario quindi come operazione finale, dopo aver analizzato approfonditamente il termine primitives, riaprire la questione cyber, "carne e acciaio", dalla sua nascita speculativa e quindi dal Manifesto Cyborg di Donna Haraway, testo che come una bibbia contemporanea può fungere da mappa per potersi muovere in modo sensato all'interno di questo mondo costellato di utopie e immaginario.

¹⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=-caAi2n4SLc>

¹⁵⁰ <http://marceliantunez.com/texts/robotic-art-manifest/>

Però, per mantenere una rotta all'interno di una mappa così tanto estesa, prima voglio riportare qui il testo *Antubots*, scritto da Antúnez nel 2003, perché disegna precisamente la traiettoria e la cronologia di tutte le sue sperimentazioni robotiche avvenute durante gli anni.

5.1 ANTUBOTS. MARCEL·LÍ ANTÚNEZ ROBOTS¹⁵¹

El interés por los robots ha sido y es tema permanente en mi carrera. Concebidos como artilugios de mis performances o como elemento central de algunas de mis instalaciones, estos mecanismos están presentes en mi trabajo desde 1985. La complejidad que acarrea construir un robot y los múltiples enfoques que admite su realización hace que este nicho artístico sea de difícil clasificación. Como ocurre con la performance, los robots son un género bastardo, híbrido y limítrofe que se muestra, no sin dificultades, en los más diversos foros.

Uno de los aspectos que nos fascina de las máquinas en general y de los robots en particular es su endiablada capacidad de ejecutar tareas sin descanso.

¹⁵¹ <http://marceliantunez.com/texts/antubots-marcelli-antunez-robots/>

Quizá por ello las máquinas representan una clara metáfora de lo orgánico, fulgurante alegoría sobre la que, a menudo, nos vemos reflejados. Pero quizá los robots sean algo más que una máquina útil, algo más que una figura retórica. Los expertos apuntan que el desarrollo de los robots está supeditado al progreso de dos fenómenos: el avance de la inteligencia artificial y la superación de los límites que imponen los materiales constructivos.

Una buena parte de los problemas que presenta la inteligencia artificial pasan por el desconocimiento de nuestro cerebro; las neurociencias son, sin duda, uno de los grandes temas de este siglo. Es posible que cuando conozcamos mejor el cerebro humano seamos capaces de producir máquinas con una forma de pensamiento más eficaz y exentas de nuestros defectos. Exentas de pasiones, emociones y sentimientos, defectos que ilustran y limitan nuestra propia condición. Así los robots o ciertos mecanismos mucho más complejos, que de momento carecen de nombre, ejecutarán tareas y tomarán decisiones sobre aspectos en los que nos hemos mostrado a lo largo nuestra historia altamente ineficaces. Un robot inteligente podrá no sólo actuar y prosperar en un ambiente hostil para el hombre, sino que será capaz de asumir y, con ello invalidar, o al menos eso espero, uno de los estigmas de nuestra especie, aquel que dice: ganarás el pan con el sudor de tu frente.

Desde hace siglos las máquinas han mostrado preferencia por materiales que difícilmente encontramos en la biología. Los metales son un raro ejemplo en lo orgánico. Claro que la durabilidad y la resistencia del metal no tienen parangón en el reino de los vivos. Pero a diferencia de la piel, los músculos o los huesos, los metales no se autorreparan ni se reproducen. Y ahí está uno de sus límites. Sospecho que una de las soluciones a este obstáculo reside en el avance de la genética. Los transgénicos apuntan a formas de vida que se adjudicarán muchas de las facultades de las máquinas. Llegados a este punto no me extrañaría que las máquinas, o sus hermanos más avisados, los robots, se fusionaran con formas transgénicas, hibridizándose. Dando así lugar a una nueva rama en la línea evolutiva: los robogenics. Si eso es así tendremos que aceptar que la investigación científica y tecnológica, producto de la inteligencia abstracta del hombre, es decir de la cultura, no es más que una de las estrategias que adopta la vida para seguir perpetuándose.

A la vista de un futuro tan inquietante y a la vez prometedor mi trabajo explora desde hace tiempo algunos de estos territorios. Esta es su cronología.

Automàtics 1985/88. Como su nombre indica estos seis mecanismos sonoros fueron concebidos como autómatas. Ideadas por Jordi Arús y por mí, se

realizaron para ejecutar el prólogo y epílogo de la performance Suz/o/Suz de La Fura dels Baus. Su aspecto, un chasis cuadrado con un motor de lavadora que desplaza una rueda de bici atornillada a un tambor con lengüetas y que, a su vez, acciona unos brazos percusivos, no es antropomórfico. Y su presencia delata la herencia de Jean Tinguely. Como otros tantos artistas yo también he mamado, en mis inicios, de su obra. Originalmente estas máquinas, que titulamos según su sonido como jazz, hevy, folklórico, bombero, procesional... tenían una forma simple que evolucionó después de sucesivas transformaciones hasta su total desarrollo. Éste fue en la exposición de la Carpa del Teatro Español de Madrid en febrero de 1988. Allí las piezas, ya sin la performance, estaban instaladas entre dos paredes climatológicas, una de aire (ventiladores) y otra de luz (focos), e incorporaban el control informático. Mientras en Suz/o/Suz, dependían de una simple mesa de interruptores que manejaba un técnico, en esta instalación el control estaba bajo un rudimentario ordenador en forma de secuenciador MIDI. Con él los instrumentos ejecutaban composiciones más complejas y en las que se integraba también el aire y la luz. Con esta instalación los Automatics abandonaban su naturaleza autómata y se emancipaban como robots.

Soundbots /Tier Mon 1998. Meses después concebimos, de nuevo con Arús, un

sistema robótico mucho más complejo que se integró a la performance Tier Mon, también de La Fura. Estos robots Midi o Soundbots consistían en una red de objetos sonoros tales como campanas, sirenas, paneles de pitos, paneles de bocinas, bombos con percutores mecánicos, conectados por cable al ordenador musical y se encontraban situados sobre cuatro torres metálicas de base triangular de cuatro metros de altura. Más simples en lo cinético, estos Soundbots podían ejecutar composiciones sonoras más sofisticadas e integrarse sincrónicamente a la composición del sonido digital de la performance. Presentes en casi todas las composiciones, los Soundbots compartían con las bases sonoras electrónicas el mismo protocolo de comunicación: el sistema MIDI. Los Soundbots de Tier Mon eran un claro ejemplo de integración del medio robótico al discurso polisémico de este tipo de performance y la última vez que se vieron robots sonoros en la Fura dels Baus.

Fleshbot / JoAn L'Home de Carn 1992. Este carnebot es el germen de las ideas sobre los que he trabajado hasta la fecha. Realizada junto a Sergi Jordà, JoAn consiste en una figura masculina a escala natural forrada de carne y sentada dentro de una vitrina. Es capaz de mover el brazo, el hombro, la cabeza y el pene. Este tosco robot está conectado por cable a un sistema informático que

recibe, a través de un micrófono, las señales acústicas externas que emite el público. El ordenador está dotado de un software que genera según la intensidad y frecuencia del ruido, distintas secuencias aleatorias que mueven al robot. JoAn describe muy bien la logística sobre la que se edifica una buena parte de mi obra reciente: Interfaz / Computación / Medio y que he integrado después en mis performances. Un tipo de sistematurgias mecatrónicas, que plantean nuevas formas de interfaz, gestión computacional de los recursos y nuevos medios de representación: robots, imagen y sonido interactivo entre otros. Pero JoAn plantea también otras ideas, los materiales con los que está fabricado –carne de cerdo, electrónica, plástico y metal– amalgaman lo biológico y lo mecánico, esbozando, de este modo, la idea de los robogenics. JoAn suscita también otra noción, aquella que se deriva del comportamiento del público frente a la pieza. Los espectadores que interactúan con el robot, los niños que le cantan, las mujeres que se carcajean de él o los perros que le ladran, trascienden el objeto, ampliando su sentido, y lo convierten en una instalación relacional.

Meatcanics / Máquinas de Placer 1993. Estos carnecánicos son dos esculturas mecánicas ideadas para la exposición LA VIDA SIN AMOR NO TIENE SENTIDO. Aunque los Amantes y la Estrella no pueden considerarse robots,

continúan irónicamente uno de los temas del fleshbot JoAn: la simbiosis de mecánico y lo orgánico. Subtituladas como máquinas de placer, huyen de la forma antropomórfica, y en especial la Estrella con su diseño –seis lenguas en forma de rueda unidas a un mecanismo de bici (palanca, cadena, piñón)– conjeturan a una nueva expresión de lo biológico.

Bodybot / EPIZOO 1994. La performance interactiva Epizoo permite que por primera vez en la historia del arte la acción corporal del performer esté bajo el control del espectador. A través de un videojuego el público interactúa con el bodybot moviendo mi cuerpo. La logística ideada en JoAn se manifiesta con total plenitud en Epizoo. En este sentido Epizoo es mi primera sistematurgia mecatrónica. Pero desde la robótica Epizoo introduce un nuevo concepto: el bodybot (robot de control corporal). De naturaleza exoesquelética, este bodybot consiste en un casco y un cinturón de aluminio fundidos a partir de moldes de mi cuerpo, sobre los que están soldados una serie de neumatismos (mecanismos neumáticos). Estos pistones mueven, a través de ganchos y soportes, partes no articuladas de mi anatomía sometiendo mi cuerpo a su acción. En su origen este bodybot debía de ser un instrumento telemático para proporcionar placer, y una máquina que evitara un posible contagio entre cuerpos. Pero su resultado trasciende esta idea y produce una extraña y

paradójica estampa del cuerpo grotesca, irónica e incluso excesiva. Epizoo abre a su vez un amplio y profundo debate sobre el papel y la responsabilidad del espectador.

Soundbots / Afasia 1998. Concebidos conjuntamente con Olbeter los soundbots fueron diseñados y construidos por Roland Olbeter para mi performance Afasia. Estos soundbots son cuatro instrumentos fabricados básicamente con aluminio y neumatismos. La guitarra es un brazo de madera articulado en su base, con tres cuerdas (dos de guitarra y una de bajo) y sesenta y nueve pistones que tañen las cuerdas. El tambor consiste en un cilindro de aluminio con un parche de timbal sobre el que percuten dos baquetas neumáticas. Las Grallas las forman tres perchas articuladas en su base que sostienen en su extremo superior tres punteros de gaita que son tocados por veintiún pistones. Y el violín es un brazo rotatorio y basculante con una cuerda permanentemente excitada por un Ebow (arco electrónico) y dotada de un pulsador móvil que permite glisandos. Los soundbots de Afasia son el último escalón hasta la fecha de las investigaciones desarrolladas en torno a los Automatics y a los soundbots de Tier Mon. Estos instrumentos permiten un grado de versatilidad muy amplio, inimaginable en los anteriores prototipos. Pero estos soundbots proponen algo nuevo: la interacción sonora. En

efecto, los soundbots forman parte de la sistematurgia mecatrónica de Afasia que responde interactivamente a los impulsos del dresskeleton (interfaz corporal exoesquelética). Este comportamiento interactivo no mantiene una relación de causa efecto como ocurre con los instrumentos tradicionales: pulsar las teclas de un piano, soplar un saxofón... Al programar el dresskeleton es posible diseñar una relación completamente nueva con el instrumento. Así ocurre, por ejemplo, con el manejo del violín, el sensor de rango del codo izquierdo del dresskeleton bascula el brazo rotatorio del soundbot y el movimiento del codo derecho determina su altura tonal, la imagen que producen los movimientos del cuerpo y el violín mantienen una extraña sincronía que da como resultado una sorprendente coreografía interactiva.

Bodybot / Réquiem 1999. El bodybot Réquiem es una instalación interactiva producida para mi exposición Epifanía de Fundación Telefónica. Réquiem es un robot de acero, aluminio y neumatismos diseñado a mi medida en forma de traje exoesquelético que puede mover ciertas partes articuladas del cuerpo: mandíbulas, axilas, codos, muñecas, manos, caderas, ingles y rodillas. En su origen la instalación disponía de unos sensores que gracias a un sistema PLC activaban distintas secuencias de movimiento, coreografías programadas. Réquiem, una extensión de la idea del bodybot de Epizoo, esta concebido como

un mecanismo capaz de mover mi cadáver, es por tanto un deadbodybot. No obstante Réquiem con sus posibilidades dinámicas abre otros conceptos que no estaban contenidos en Epizoo. Réquiem es un simulador gestual lo bastante complejo para ejecutar coreografías amplias y difíciles, por lo que se convierte en un instructor coreográfico de cuerpos inexpertos. Es también un prototipo que potencia el movimiento por lo que admitiría un uso revitalizador tanto en el campo clínico como en la vejez. Por último, Réquiem podría ser en los largos viajes interestelares donde la microgravedad dispone a un movimiento basado en la flotación, como un simulador de la gestual terrícola. Memoria coreográfica del planeta madre.

Vudubots / Pol 2002. Hasta la fecha el concepto vudubot se ha utilizado para definir los seis robots que incluye mi performance mecatrónica Pol. Se trata de robots que representan por sus apariencias físicas y sus características cinéticas algunos roles de la obra. Y aunque algunos de ellos generan sonidos, no pretenden ser instrumentos musicales y no tienen la versatilidad de los soundbots de Afasia o de Tier Mon. Su papel les da un lugar específico en la narrativa de la historia. Los Vudubots tienen forma zoomórfica, a excepción de Princepollu que es antropomórfico. Esta apariencia la adquieren porque incorporan taxidermias de animales o porque incluyen modelos que los

imitan. Como en Afasia, los vudubots forman parte del tejido interactivo de la sistematurgia y se controlan a través del dresskeleton. Los vudobots tienen una característica simbólica que les acerca a la idea de fetiche. Los vudubots son un capítulo incipiente en mi trabajo y considero que esta idea admite aún nuevas aplicaciones.

Dresskeleton / interfaz corporal. Es el nombre con el que defino las interfaces corporales de naturaleza exoesqueletica que uso en mis performances. No son robots sino interfaces para controlarlos. Hasta la fecha se han realizado dos prototipos de dresskeletons, el primero de ellos para la performance Afasia y utilizado después para los conciertos con los soudbots, y el segundo, del que se han fabricado dos unidades, para la performance POL y utilizado posteriormente en el Proyecto Dédalo. El dresskeleton Afasia dispone de cuatro sensores de rango, dos interruptores de mercurio, cinco interruptores de contacto, siete pulsadores y dos interruptores anillados a los dedos índice de la mano. En total veinte sensores. Esta conectado por cable al ordenador e incorpora un micrófono para la voz. Los prototipos desarrollados para Pol funcionan sin cable y amplían el número de sensores hasta treinta y cinco más dos entradas para sensores externos. Incorpora también un micro.

El control de la interacción en la escena de la imagen, la música, los efectos sonoros o robots, entre otros, desde el dresskeleton proponen una nueva relación de causa-no-efecto con la obra y establece una nueva categoría de intérprete que fusiona y trasciende el papel del manipulador de marionetas, el del actor tradicional y, en ocasiones, hasta el del bailarín; a esta nueva figura la llamo actuante.

El dresskeleton amplía la idea de la interfaz tradicional (ratón y teclado) y la expande a todo el cuerpo. Es una evolución de la interfaz hacia nuestra forma y tamaño corporales. Es una herramienta versátil y eficaz pero su uso no es fácil. Los dresskeletons son instrumentos que necesitan de cierta práctica.

Softbot / Dedal 2003. Producido para la primera fase del Proyecto Dedal, micro-performances en gravedad cero, el softbot representa un nuevo concepto de robots que se expanden en gravedad cero. Prácticamente sin chasis este prototipo es un manojo de tubos de aire que deja de serlo en gravedad cero desplegándose en una forma amplia y dinámica. Controlado por el dresskeleton, el softbot está conectado por cable a un sistema mecatrónico. En el extremo de tres de sus brazos dispone de globos y en el cuarto de una bocina. Los interruptores del dresskeleton, anillados a los dedos índices y corazón de mis manos, abren y cierran el paso del aire a los globos,

inflándolos, y de la bocina, haciéndola sonar. El softbot se puso a prueba en los dos vuelos parabólicos que realicé el diez y once de abril en Rusia. La técnica de los vuelos parabólicos, desarrollada por los antiguos científicos espaciales de la antigua Unión Soviética, permite permanecer hasta treinta segundos en microgravedad en cada una de las parábolas que realiza un avión preparado para ello. Esta experiencia se realizó en la Ciudad de las Estrellas con el Gagarin Cosmonautic Trainning Center.

5.2 IL MANIFESTO CYBORG

5.2.1 Introduzione

Ho cercato di riconsiderare certi scarti femministi del mazzo di carte occidentale, di cercare i trickster, le figure stregonesche capaci di trasformare un mazzo di carte predisposte secondo un certo ordine in una serie di potenti, fantastiche carte in grado di riconfigurare mondi possibili.¹⁵²

Donna Haraway

Chi è Donna Haraway? Quale percorso l'ha portata a teorizzare il cyborg?

Nel suo passato troviamo tracce della cattolica Irlanda, degli studi di biologia a Yale, del femminismo socialista firmato anni '70.

¹⁵² Cfr. GOODEVE, Thyrza Nichols, *Come una foglia*. Milano, La Tartaruga, 1999, pp.85, 86, 87

Marcatamente antirazzista, indubbiamente non sessista, oggi si divide tra un bungalow californiano a Santa Cruz, dove Donna insegna al Corso History of Consciousness accanto a Teresa de Lauretis, Angela Davis e Hayden White presso l'Università della California, e il suo possedimento terriero a San Francisco dove scrive e vive con il compagno Rusten Hogness.

Alle spalle la morte della madre, quando lei aveva solo sedici anni, la morte dell'ex-marito Jaye Miller e del compagno di quest'ultimo entrambi per AIDS.

Tutti questi tasselli hanno contribuito ad orientare l'elaborazione filosofica di Donna verso un nuovo approccio alla tecnologia, nel tentativo di dirottare l'interpretazione scientifica lontano da obiettivi maschilisti e di dominio, e di riaprirli ad un dialogo di tipo femminile nel quale una donna non ricopra più la parte della (auto) esclusa.

Come Donna Haraway stessa dice in un'intervista fatta da una sua ex-studentessa, Thyrza Nichols Goodeve, trasformata poi in un libro dal titolo *Come una foglia*.

Come il cyborg è figlio del militarismo e della Grande scienza io sono figlia del cattolicesimo e della guerra fredda. Questa sensibilità mi dà un serraglio in cui letterale e figurato, fattuale e narrativo, scientifico, religioso e

*letterario sono sempre integrati.*¹⁵³

L'aspetto cattolico è stato il primo elemento ad influenzare la visione del mondo di Donna sin dall'età di quattro anni.

Infatti, il suo costante e meticoloso lavoro sulle metafore può facilmente richiamare alla mente l'ambiente cattolico ricco di miti, simbologie e narrazioni nel quale molte e molti di noi, lei compresa, siamo cresciute/i; un ambiente nel quale come lei stessa definisce "i concetti di segno e carne erano profondamente legati"¹⁵⁴.

In seguito il contatto di Donna con il femminismo socialista ha lasciato sfumature marxiste nei suoi scritti e nei suoi pensieri ed allo stesso tempo le è servito come punto di partenza per teorizzare il cyber-femminismo che ne costituisce un valido superamento.

Di quanto poi abbia influito lo studio delle scienze ed in particolare della biologia nel suo percorso filosofico è pressoché evidente essendo la sua una filosofia strettamente applicata alla scienza ed alle nuove tecnologie.

In ogni riga traspare, infatti, un'indubbia conoscenza e competenza scientifica che solo un'addetta ai lavori può possedere.

¹⁵³ Ivi p.153

¹⁵⁴ Ivi p.100

5.2.2 Norma-Trasgressione-deviazione

Le avanguardie usano l'androgino proprio per far saltare le categorie dell'ordine e del disordine, per riprodurre caos primigenio, per attaccare a fondo il principio d'identità e le frontiere della coscienza¹⁵⁵

Cecilia Gatto Trocchi

Prima di analizzare specificatamente quale identità si nasconde dietro al termine cyborg, ritengo che sia importante affrontare il significato di trasgressione di confini cui Donna Haraway fa riferimento per introdurre questa “nuova creatura” la quale indubbiamente si fa beffa delle nostre gerarchie sessuali e di definizioni quali normalità, naturalità...

Per fare questo è necessario soffermarci a parlare dell'economia politica che ruota attorno ad una norma e quindi come si pone rispetto a quest'ultima

¹⁵⁵ GATTO TROCCHI, Cecilia, *Vita da trans. 15000 transessuali in Italia. Storie e confessioni di un'esistenza difficile*. Roma, Editori Riuniti, 1995, p. 9

tutto ciò che è deviante, non normale, trasgressivo, tutto ciò per riuscire a capire quali siano i meccanismi che “muovono” un atteggiamento di tipo trasgressivo e quindi interrogarci sul senso ultimo della trasgressione, cioè sulla possibilità di trovare al suo interno una forza politica dirompente, rivoluzionaria.

Come scrive Adriana Caverero nell'introduzione al testo americano di Judith Butler *Corpi che contano*:

“La norma si costituisce e trae alimento dall'atto di esclusione con il quale rigetta le sue trasgressioni nella sfera dell'abietto.”¹⁵⁶

Credo sia importante prima di proseguire, analizzare, per un istante, il significato della parola abiezione con il fondamentale aiuto del testo di Julia Kristeva, *Poteri dell'Orrore: saggio sull'abiezione* ¹⁵⁷.

Una strategia di abiezione si fonda su una paura, una minaccia destabilizzante.

Un sistema, un ordine, una legge possono sopravvivere solo dopo aver “eliminato, estirpato dal loro insieme di appartenenza” gli elementi abietti.

Questo perché l'abietto come Kristeva stessa scrive è il luogo dove il senso sprofonda, solo attraverso l'abiezione ed il quotidiano “scansare per vivere ” il

¹⁵⁶ CAVARERO, Adriana, prefazione a BUTLER, Judith, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of 'Sex'*. London-New York, Routledge, 1993, p.XI

¹⁵⁷ Cfr. KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*. Paris, Seuil, 1980.

soggetto può mantenere la propria identità ben recintata , recinti protetti e demarcati da spasmi e da vomito.

La norma che ha caratterizzato da sempre le società umane e che il cyborg indubbiamente trasgredisce è costituita dal paradigma della differenza sessuale.

Lacan ci parla di differenza sessuale come strada maestra, come punto di capitone, come significante attorno il quale vi è un agglutinamento del senso, essendo un significante che dispone le posizioni degli altri significanti, la “mappa che ci permette di collocarci”¹⁵⁸.

Nel momento in cui si pone la differenza sessuale come struttura portante, norma dominante, all'interno di una società, come legge, si pongono le basi per un corrispettivo ordine simbolico¹⁵⁹, dal quale in seguito deriva una presunta naturalità che è presunta proprio perché non è naturale ma dettata e determinata dall'ordine simbolico che le è precedente, un preciso modello di normalità, si stabiliscono dei ruoli, delle caratteristiche, delle posizioni (che restano statiche, ferme, bloccate, fissate) che ogni donna o uomo

¹⁵⁸ BRENTAROLLI, Maddalena, MALÈ, Massimo, ZAMBONI, Chiara, ZANARDO, Gloria, *Introduzione a Lacan. Genesi del concetto simbolico negli scritti degli anni 50*. Verona, Libreria Editrice universitaria, 1994, p. 24

¹⁵⁹ Cfr. ivi p.12: “ La differenza sessuale, infatti, non è ricavabile dalla immediatezza biologica. Il dato biologico non può significare se stesso. La differenza sessuale ha bisogno del simbolico per iscriversi nel mondo.”

deve assumere proibendosi e disdicendo...qualunque altro tipo di identità sessuale che non si riconosca all'interno del paradigma della differenza.

Scrive Françoise Dolto sulla legge dell'incesto:

*La legge serve a separare, a differenziare, a mettere ciascuno al proprio posto perché possa vivere il proprio destino senza soffocare il desiderio dell'altro.*¹⁶⁰

Caratteristiche che vengono saldamente protette quali basi fondamentali per la costruzione della "famiglia" (e quindi delle società passate ed attuali delle quali la famiglia ha sempre costituito il fulcro) attraverso molteplici leggi tra le quali la legge di divieto d'incesto e la legge di Edipo che analizzerò in seguito.

L'ordine simbolico della differenza sessuale ha strutturato le società sin dall'antichità, infatti, nonostante che in alcune religioni non esistessero delle divinità nelle quali non c'era la separazione tra uomo e donna, basti pensare a Shiva, androgino, che può generare come una donna oppure dividersi in due metà sessuate e procreare; come spiega in modo più ampio Cecilia Gatto Trocchi nel libro *Vita da trans*.

Nella realtà umana qualunque tipo di identità sessuale non rinchiusa in un rigido sistema uomo★donna veniva punita sanguinosamente per arrivare

¹⁶⁰ DOLTO, Françoise, *La libertà d'amare*. Milano, Rizzoli, 1980, p.80

agli eccessi, che non costituiscono un caso a sé stante (basti pensare che l'infibulazione è una pratica tuttora vigente e non solo in Africa), del popolo africano dei Dogon che per evitare il "disordine" fra femmine e maschi circoncidevano ogni maschio alla nascita poiché consideravano il prepuzio un esplicito elemento sessuale femminile, e amputavano alle donne la clitoride, vissuta come un minaccioso fallo che impediva un'ordinata procreazione.¹⁶¹

Questo ci ricorda che "da sempre" le società umane si sono fondate e innalzate su una violenta opposizione tra donne ed uomini, frontiera che ogni popolazione ha cercato di rendere sempre più invalicabile per costruire identità sessuate.

Ma ciò che è veramente interessante è che, citando Adriana Cavarero nella introduzione sopracitata:

"le potenti strutture di significazione, per quanto stabilizzate, non sono invulnerabili. Mosse dalla parola degli "esclusi", esse mostrano una costitutiva fragilità e fallibilità"¹⁶²

Il tallone d'Achille di questo sistema apparentemente senza scampo consiste proprio nella strategia d'abiezione che lo fonda; attraverso

¹⁶¹ GATTO TROCCHI, Cecilia, *Vita da trans. 15000 transessuali in Italia. Storie e confessioni di un'esistenza difficile*. Roma, Editori Riuniti, 1995, p.8

¹⁶² CAVARERO, Adriana prefazione a BUTLER, Judith, *Bodies that matter. On the Discursive Limits of 'Sex'*. London–New York, Routledge, 1993, p.X

l'esclusione, la norma tenta di estromettere dall'interno di se stessa qualunque tipo di devianza, "cacciar fuori quel che invece è dentro"¹⁶³.

Tutto questo implica che qualunque tipo di identità sessuale che si sottrae ad una collocazione a partire dalla differenza sessuale è una costante fonte di caos, ha un impatto destabilizzante rispetto alla norma poiché dimostrazione continua di come i confini tra donna e uomo possano divenire e siano veramente labili.

Oltretutto è importante ricordare che qualunque norma, nel momento in cui pone dei divieti non ottiene nient'altro che investirli eroticamente rendendo ogni tipo di trasgressione alla legge desiderabile.

¹⁶³ Ivi, p.X

5.2.3 Post-gender

*...immaginando un mondo senza genere che forse è un mondo senza genesi, ma può essere anche un mondo senza fine [...] il cyborg è una creatura di un mondo post-genere, non ha niente a che spartire con la bisessualità, la simbiosi pre-edipica...*¹⁶⁴

*Il mito dei cyborg considera più seriamente l'aspetto parziale, a volte fluido, del sesso e dell'abitare sessualmente il corpo. Il genere in fondo potrebbe non essere l'identità globale, pur avendo un respiro ed una profondità radicati nella storia.*¹⁶⁵

Donna J. Haraway

¹⁶⁴ HARAWAY, Donna J., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, Feltrinelli Editore, 1995, p.41

¹⁶⁵ Ivi, p.83

Il cyborg, infatti, è un soggetto già pensato come post-gender, ossia al di fuori dell'opposizione dualistica tra i due sessi; per capire ulteriormente questo concetto è necessario andare a vedere che cosa Donna ed, in effetti, il femminismo anglosassone abbiano inteso con la teoria dei generi.

Le scoperte ed i progressi compiuti in svariati campi del sapere, tra cui, in particolare, in campo biologico ed etnologico negli anni'70, fecero sì che molte femministe percepissero nella formulazione socioculturale e non più biologica della differenza sessuale, attraverso il concetto di genere, la possibilità di liberarsi da modelli di dominio e subordinazione ai quali le donne erano state da sempre assoggettate nonché relegate.

Come scrive Maria Milagros Rivera Garretas in *Nominare il mondo al femminile*.

*Si arrivò allora, paradossalmente, ad affermare che nessuno è donna senza essere uomo e per quanto riguarda la società, che ci possono essere più di due generi, sebbene i sessi siano due.*¹⁶⁶

L'elemento liberatorio che risiede nell'azione di distinzione a livello di sessualità fra anatomia (della quale questa teoria non vuole di certo negare né le differenze prettamente fisiche né quelle di piacere) e genere consiste nella possibilità di separare la natura dalle strutture socioculturali (che non

¹⁶⁶ RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Icaria, 1994, p.107

potevano più essere imposte come “naturali”).

Di separare il sesso inteso nella pura organicità da un ottimale, normale, naturale, comportamento sessuale; dove la normalità e la naturalità sono ovviamente ed evidentemente rappresentate dal modello eterosessuale.

Staccarsi dal modello eterosessuale significò dare un deciso e netto taglio con il patriarcato e sottrarre la donna dal suo eterno ruolo “naturale” riproduttivo, materno.

Il femminismo del gender quindi non si sottrae solo al paradigma “differenza sessuale” ma anche ad un ordine di tipo patriarcale ed è questo il motivo per cui molte femministe hanno interpretato il cyborg quale soggetto “queer”, “diventando una figurazione per le molteplici identità sessuali minoritarie e trasgressive ”¹⁶⁷, come scrive Rosi Braidotti nell’introduzione al Manifesto Cyborg.

Basta aprire un qualunque vocabolario di inglese per scoprire che dietro all’aggettivo “queer” si nasconde tutto ciò che è “strano”, “bizzarro”, “diverso da ciò che è usuale od ordinario”, “eccentrico”...

La queer theory raggruppa quindi sotto di sé non solo le lesbiche e gli omosessuali ma tutti coloro che si sentono di praticare una sessualità diversa dalla “normalità”, dalla eterosessualità.

¹⁶⁷ BRAIDOTTI, Rosi, introduzione a HARAWAY, *Donna J., Manifesto Cyborg. Donne , tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, Feltrinelli Editore, 1995, p.23

In questa teoria il termine queer perde la sua valenza dispregiativa, negativa, per acquisirne una positiva attraverso la critica di un modello che non può pretendersi né naturale, né universale né tantomeno normativo.

Queer quale spazio aperto, spazio di libertà politica dove ogni persona può abitare la propria sessualità senza maschere, dove ogni emarginato può abbattere le mura che lo confinano rivendicando il suo sottrarsi a ridicole normalità, rivendicando il suo essere queer.

Quindi attraverso un utilizzo improprio di terminologie “normali”, attraverso una costante risignificazione delle parole “dell’uomo bianco” Judith Butler (esponente di spicco di questa teoria) ed altre hanno tentato di sovvertire le norme eterosessuali rimanendo però invischiata in un dualismo con il maschile/ismo dove la libertà del soggetto queer è sempre negativa perché accoppiata costantemente ad una normalità.

Lo stesso destino accade alla teoria del gender che dopo aver analizzato la sottomissione femminile nel succedersi dei secoli si dimentica del passo successivo, di una pratica politica femminile che superi lo scacco maschile sottraendosi alle sue dinamiche.

Quindi il limite degli studi di genere consiste nel fatto di rimanere costantemente all’interno di una dialettica androcentrica: il legame con il patriarcato è talmente forte che non si sono più visti gli elementi di libertà

femminili presenti sia nel passato sia nel presente; questo perché nel tentativo di liberare la donna da ruoli sociali precostituiti, si è finito con l'eternizzarli eternizzando con essi il patriarcato e la sua oppressione.

Le femministe del gender una volta individuate le mura che costringevano la donna in determinati ruoli non sono riuscite ad abatterle; rimanendo legate allo studio di queste mura, prigioniere di questo rapporto duale, hanno lasciato la donna sola incapace di valicarle perché priva di pratiche, sola nella sola inerme consapevolezza dell'oppressione subita per millenni.

5.2.4 Tecnologie Riproduttive

Tutta la teoria che Donna Haraway ha formulato attorno al mito del cyborg denota la sua chiara ed evidente posizione all'interno del dibattito sulle biotecnologie, dibattito che ha visto le femministe sin dagli anni settanta schierarsi su diversi fronti essendo in gioco il materno quale luogo esclusivo del femminile.

Infatti, come Donna Haraway stessa ci dice, è evidente che il futuro delle donne dipenderà da quanto queste ultime sapranno mettersi in gioco e negoziare con le nuove tecnologie¹⁶⁸.

Il cyborg quale figlio infedele ed illegittimo di una scienza per soli uomini accetta le nuove tecnologie con l'unico scopo di poterle sovvertire dall'interno ritenendo vano qualunque intervento esterno; criticando quindi la posizione di tutte le donne che rifiutano a priori la scienza nell'illusione, così facendo, di poter risolvere qualcosa.

Secondo Donna Haraway queste donne non si rendono conto che una posizione di totale rifiuto che in definitiva è anche una posizione di autoesclusione, ottiene l'unico risultato di una totale impotenza, impotenza ed

¹⁶⁸ HARAWAY, *Donna J., Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, Feltrinelli Editore, 1995, p.66

esclusione che ha segnato le donne in ambito scientifico già da troppo tempo.

*...assumersi la responsabilità delle relazioni sociali della scienza e della tecnologia significa rifiutare una metafisica antiscientifica, una demonologia della tecnologia, e di conseguenza significa accettare il difficile compito di ricostruire i confini della vita quotidiana.*¹⁶⁹

Le femministe cyborg hanno quindi capito che non è attraverso il rifiuto delle nuove tecnologie riproduttive che la donna può ritrovare la propria identità e libertà prima di tutto sessuale; ma al contrario è con l'accettazione e l'utilizzo intelligente dei nuovi mezzi che la scienza ci mette a disposizione che alla donna si possono aprire nuove porte inaspettate.

Tutto questo ci riporta al pensiero "guida" che domina e struttura l'elaborazione filosofica di Donna, secondo il quale è solo entrando in una prospettiva di dominio che si può accedere a logiche di liberazione¹⁷⁰.

Un'altra posizione piuttosto interessante all'interno di questo dibattito estremamente attuale è rappresentata dalle femministe di Diotima di Verona che lavorano nell'ambito del paradigma della "differenza sessuale", paradigma che è stato teorizzato ed approfondito in Europa, ed in particolare in Francia ed in Italia.

La loro posizione rispecchia la loro politica di pensiero che consiste nel

¹⁶⁹ Ivi, p.84

¹⁷⁰ Cfr. ivi, p.73

lasciare a ciascuna donna la possibilità di significarsi liberamente al di fuori di qualunque ruolo precostituito.

Quindi anche nel dibattito sulle nuove tecnologie le donne di Diotima non si pongono in un atteggiamento di rifiuto ma neppure in quello di una totale adesione aprioristica; rimettendosi perciò all'esperienza singolare di ogni donna, alla quale in piena coscienza spetta qualunque tipo di decisione nell'ambito del materno.

D'altra parte molte sono le femministe che vedono nelle nuove tecnologie un'espropriazione della capacità unica femminile di procreare¹⁷¹, fra queste Gena Corea che attraverso la sua rappresentazione della maternità come "utero meccanico" esprime il terrore e la paura che il corpo femminile possa essere trasformato in una macchina, con tutte le implicazioni che questo

¹⁷¹ Basti pensare alla dichiarazione del convegno del FINRRAGE (Feminist International Network of Resistance to Reproductive and Genetic Engineering) del 1985:

Il corpo femminile, con la sua capacità unica di creare vita umana, sta per essere espropriato e sezionato come mero materiale per la produzione tecnologica di essere umani... Per noi donne, per la natura, e per i popoli sfruttati del mondo questo sviluppo è una dichiarazione di guerra. L'ingegneria riproduttiva genetica è un altro tentativo di porre fine all'autodeterminazione dei nostri corpi. Noi resisteremo allo sviluppo e all'applicazione dell'ingegneria riproduttiva e genetica. Sappiamo che la tecnologia non può risolvere nessuno di quei problemi creati da condizioni di sfruttamento. Non è necessario trasformare la nostra biologia, ma è necessario trasformare le nostre condizioni patriarcali, sociali, politiche ed economiche. Noi vogliamo mantenere l'integrità e la corporeità della procreatività delle donne. L'esternalizzazione del concepimento e della gestazione facilita la manipolazione e il controllo eugenetico. La suddivisione del corpo femminile in parti distinte, la sua frammentazione e separazione al fine di una successiva ricombinazione scientifica sono operazioni che smembrano la continuità e l'identità.

paragone pone quali la manipolazione, lo sfruttamento, la perdita della facoltà di decidere e scegliere del proprio corpo...

5.2.5 Il Cyborg

Il cyborg non riconoscerebbe il giardino dell'Eden: non è nato dal fango e non può pensare di ritornare polvere.¹⁷²

Donna Haraway

Il cyborg nasce come mito, un mito politico ironico, questo perché non cercando un'identità unitaria riesce a superare tutte le dicotomie, le opposizioni sulle quali l'intero mondo occidentale si è fondato.

Il mito cui il cyborg si oppone è evidentemente quello del libro della Genesi, il mito dell'Eden, attraverso il quale l'uomo ha fondato la sua superiorità nei confronti di tutte le altre specie, superiorità che è anche di genere essendo tale anche nei confronti della donna.

In questo mito, come Antonio Caronia scrive, si celebra e si fonda "il tabù

¹⁷² HARAWAY, Donna J., *Manifesto Cyborg. Donne, tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, Feltrinelli Editore, 1995, p.42

dell'originarietà, dell'intangibilità, della sacralità del corpo naturale"¹⁷³.

Trovo, comunque, piuttosto strano che una critica ai miti, alla metafisica occidentale, alla religione trovi il suo fondamento nell'invenzione/creazione di un ulteriore mito, che ha altrettante pretese di eternità, di unità; unità che allo stesso tempo è parzialità, insieme di frammenti non ricongiungibili.

Attraverso la sua estrema "parzialità , ironia , perversità , intimità"¹⁷⁴ è in grado di scrollarsi di dosso le scomode origini mitologiche umane fatte di unità originaria, di antropocentrismo e di cristianesimo.

Trasgredisce il confine tra umano e animale, egli, infatti, non ha strane presunzioni gerarchizzanti, anzi non si separa di certo dalla bestialità rappresentando come Donna Haraway stessa scrive all'interno del *Manifesto Cyborg in modo inquietante e piacevole un saldo accoppiamento*¹⁷⁵ tra la parte animale e la parte umana.

In secondo luogo, invade il limite posto fra organismo, inteso sia come umano sia come animale, e la macchina; nel cyborg non vi è opposizione tra naturale ed artificiale, tra natura e tecnologia, tra corpo e mente.

I ruoli fissati per ognuna di queste categorie vengono totalmente

¹⁷³ CARONIA, Antonio, *Il Corpo Virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*. Padova, Muzzio Editore, 1996, p.118

¹⁷⁴ HARAWAY, Donna J., *Manifesto Cyborg. Donne , tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, Feltrinelli Editore, 1995, p.42

¹⁷⁵ Ivi, p.43

destabilizzati; il piacere che Donna Haraway ci offre attraverso questo mito è dunque la possibilità di “confondere i nostri confini ” e di comprendere la *nostra responsabilità nella loro costruzione ” attraverso questa creatura fatta di realtà e di finzione riusciamo ad intravedere l’immagine di un “sé supremo libero da ogni forma di dipendenza, un uomo nello spazio.*¹⁷⁶

¹⁷⁶ Ivi, p.41

5.2.6 Edipo

*Diversamente dal mostro di Frankenstein, il cyborg non si aspetta che il padre lo salvi ripristinando il giardino, cioè fabbricandogli un compagno eterosessuale, corredato da un tutto finito, città e cosmo.*¹⁷⁷

Donna J. Haraway

*I mostri più terribili e forse più promettenti dell'universo cyborg prendono corpo in narrative non edipiche di cui è necessario comprendere la diversa logica di repressione, se vogliamo sopravvivere.*¹⁷⁸

Zoe Sofoulis

*Qualcosa si produce: effetti di macchine, e non di metafore.*¹⁷⁹

G. Deleuze F. Guattari

Il cyborg si oppone anche alle interpretazioni freudiane e lacaniane del soggetto: egli, infatti, deplora ogni tentativo di ridurre in strutture (già date) il movimento del desiderio.

¹⁷⁷ Ivi, p.42

¹⁷⁸ Ivi, p.41

¹⁷⁹ DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino, Einaudi, 1975, p. 3

Secondo me, la critica che Donna Haraway muove attraverso il cyborg all'economia edipica ed alla psicanalisi può essere facilmente ricondotta al testo di Deleuze e Guattari "L'Anti-Edipo. Capitalismo e Schizofrenia", sul quale ritengo estremamente importante soffermarmi per comprendere quale svolta compia un soggetto, nel nostro caso il cyborg, attraverso il superamento del mito di Edipo.

Il mito di Edipo, dogma della psicanalisi, definito da Deleuze e Guattari una sorta di simbolo cattolico universale, struttura nel triangolo mamma-papà-io ogni pulsione, ogni desiderio, affetto, relazione...

L'Antiedipo nasce come testo di rivolta contro le tecnologie di potere reali "esso aiuterà in tutti gli assalti contro la polizia, la giustizia, l'esercito, il potere di Stato in fabbrica e fuori"¹⁸⁰, di conseguenza la critica che i due autori formulano nelle pagine di questo testo non rimane bloccata in un ambito prettamente psicanalitico destinato ai soli addetti ai lavori, ma si allarga a macchia d'olio andando ad investire tutto il piano del reale.

Questo perché andando a smontare il mito di Edipo, ci troviamo brutalmente di fronte alla domanda sul desiderio ed in posizione critica nei confronti del costante intento da parte della religione, del potere di Stato, della psicanalisi, di tenere il desiderio rigido e controllato ingabbiato in una

¹⁸⁰ DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino, Einaudi, 1975, p.XXII

struttura fantasmatica qual è il mito di Edipo, per poterlo reprimere, per poterlo controllare.

Attraverso l'utilizzo del piano dell'immaginario, attraverso la castrazione, attraverso la legge del padre¹⁸¹ ed il divieto all'incesto, la psicanalisi relega il desiderio a diventare l'ombra di se stesso, desiderio quale sublimazione del desiderio di una mancanza, desiderio di desiderio.

I due autori associano il mito di Edipo al processo di privatizzazione dove ogni fenomeno sociale viene costantemente ridotto e rimandato all'ambiente familiare, famiglia come territorio di ripiegamento.

Tutto ciò che è politico con il mito di Edipo viene psicologizzato al fine di esercitare un enorme potere sul piano sociale che si esplica attraverso la repressione dei corpi ed il controllo delle anime; continua così l'incessante lotta tra corpo e mente.

Secondo Deleuze e Guattari con il mito di Edipo *all'inconscio come*

¹⁸¹ BRENTAROLLI, Maddalena, MALÈ, Massimo, ZAMBONI, Chiara, ZANARDO, Gloria, *Introduzione a Lacan. Genesi del concetto simbolico negli scritti degli anni 50*. Verona, Libreria Editrice universitaria, 1994, pp.12-13: "...con il linguaggio si impara il ruolo sociale del padre e della madre. Il padre simbolico, cioè la figura paterna messa in gioco da quelle leggi che si acquisiscono apprendendo il linguaggio, è garante dell'uscita dalla dualità tra la madre e il figlio. La figura paterna simbolica è garante dunque di quel registro, che permette di distinguere sia l'immaginario sia il reale..."

Cfr. LACAN, Jacques, *Il Seminario. Libro XX. Ancora(1972-1973)*. Torino, Einaudi Editore, 1983, pp. 77-78

fabbrica si è sostituito un teatro antico;¹⁸² essi valorizzano il desiderio quale sinonimo di continua produzione, di flusso.

Con il fantasma di Edipo il desiderio viene trasformato nel suo esatto contrario, cioè in pura rappresentazione, mimesis.

Tutta questa riterritorializzazione del desiderio a quale pro?

Sembra piuttosto evidente che il movimento del desiderio, come flusso che apre la deterritorializzazione, per i due autori sia estremamente rivoluzionario. Mentre per “formare soggetti docili e assicurare la riproduzione della formazione sociale”¹⁸³ il desiderio deve essere assoggettato allo strapotere di Edipo con l’aiuto della psicanalisi¹⁸⁴.

Il desiderio viene quindi rimosso¹⁸⁵ perché è destabilizzante e perché con la sua forza rivoluzionaria potrebbe sovvertire l’ordine “normativo” “stabile” “naturale” di una qualunque società.

¹⁸² DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *L’anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino, Einaudi, 1975, p.26

¹⁸³ Ivi, p.131

¹⁸⁴ Cfr. ivi p.89: *Quanto a quelli che non si lasciano edipizzare, in una forma o nell’altra, a un capo o all’altro, lo psicanalista è lì pronto a chiamare in aiuto il manicomio o la polizia. La polizia è con noi.*

¹⁸⁵ Cfr. LACAN, Jacques, *Il Seminario. Libro XX. Ancora(1972-1973)*. Torino, Einaudi Editore, p.56 :

...non ho mai guardato un bebè avendone la sensazione che per lui non ci fosse mondo esterno. E del tutto manifesto che non fa che guardarlo, e che lo eccita, e questo, santo cielo, nell’esatta misura in cui non parla ancora. A partire dal momento in cui parla, a partire esattamente da questo momento, non prima, capisco che ci sia RIMOZIONE.

Quindi la minaccia del desiderio non è quella presagita da Edipo di sognare di avere rapporti sessuali con la madre ma è quella di essere estremamente libero, intrattenibile nel suo rapido estendersi a macchia d'olio su qualunque piano totalmente privo di ordini, gerarchie.

Un flusso inarrestabile che trascina con sé qualunque struttura sociale travolgendo lo sfruttamento, l'asservimento...

Come i due stessi autori scrivono nell'Anti-Edipo:

“È dunque di importanza vitale per una società reprimere il desiderio, -anzi trovar meglio della repressione, perché la repressione, la gerarchia, lo sfruttamento, l'asservimento siano essi stessi desiderati.”¹⁸⁶

Quindi con il superamento del mito di Edipo il cyborg si propone quale elemento destabilizzante di ogni ordine che voglia rinchiudere il soggetto all'interno di ruoli, categorie rigide, invalicabili.

Anche se è importante sottolineare che né Deleuze né Guattari si riferivano ai cyborg mentre scrivevano “L'anti-Edipo” bensì alle macchine.

Questa distinzione è fondamentale perché la macchina non solo è strettamente legata alla produzione ed alla ripetizione, elementi chiave per la comprensione della filosofia deleuziana, ma svolge anche un'azione opposta e contraria alla struttura edipica nei confronti del soggetto.

¹⁸⁶ DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino, Einaudi, 1975, p.129

Infatti la macchina, al contrario di quest'ultima, non cerca di ingabbiare e predeterminare il soggetto nel tentativo di relegarlo in schemi prefissati, ma, al contrario, rimane estranea ed al di fuori di qualunque fatto soggettivo.

Questo perché la macchina che Deleuze e Guattari descrivono non agisce in base a degli scopi, eliminando così qualunque presunzione di finalità soggettiva, ma si "limita" a produrre ed ad autoprodursi all'infinito.

La posizione stessa della macchina nei confronti del soggetto è differente rispetto alla struttura perché il soggetto non viene inglobato dalla macchina ma vi rimane accanto.

Infatti i due autori scrivono ne *L'anti-Edipo* :

"[...]allora il soggetto, prodotto come residuo accanto alla macchina, appendice o pezzo adiacente alla macchina"¹⁸⁷

Oltretutto un singolo soggetto non è composto da una sola macchina, anzi è costituito da una moltitudine di pezzi di macchine differenti, con funzioni differenti, innestate le une sulle altre.

Nonostante il breve cenno appare comunque evidente la differenza tra le macchine intese da Deleuze e Guattari ed il cyborg di Donna Haraway che si rivela molto meno macchinico ed in sé più mito che produttore.

¹⁸⁷ Ivi, p.23

5.2.7 Postorganico

Un passaggio estremamente interessante che avviene nel cyborg e conseguentemente nella teoria di Donna Haraway, consiste nello sconvolgimento del rapporto che il soggetto ha con il proprio corpo.

La familiarità con l'artificiale e con la tecnologia dà l'avvio a qualunque tipo di manipolazione, dalla genetica alla chirurgica.

Abbattuto il confine fra organico ed inorganico, il corpo si trasforma in un assemblamento di carne propria ed altrui: protesi, elettrodi, trapianti, passando da utilità mediche ad interessi prettamente estetici.

Il soggetto abbandona così l'immutabilità, la naturalità, l'irripetibilità e l'unicità del corpo mettendo così totalmente in crisi ogni concetto, definizione di identità.

L'unica identità che si può quindi concepire deve sottostare a categorie quali la molteplicità, la frammentarietà, il continuo divenire.

La parola chiave per il soggetto post-organico non può essere che nomadismo.

Il cyborg annulla le nostre deficienze organiche, ci fa "sognare" la

possibilità di riuscire a sfuggire al determinismo biologico che ha segnato l'uomo ed in particolare la donna dalla loro "comparsa" sulla terra.

La condizione di ibrido permette di non radicarsi all'interno di un punto di vista totalizzante, assoluto, ma si lascia attraversare dal costante ripetersi della differenza, dal flusso di ogni cosa, costruendo continuamente e decostruendo i propri confini, confini che non sono solo di pensiero, filosofici, ma che sono anche di carne.

Il mito del cyborg, infatti, c'invita a lasciarci toccare dai fenomeni borderline, fenomeni al limite di ciò che noi consideriamo umano, naturale, normale...

E la paura che il cyborg suscita nell'immaginario collettivo riguarda precisamente la capacità delle nuove tecnologie di poter agire sul corpo, sulla carne, fino al suo cambiamento totale.

La sensazione che un'attività di questo tipo, che potremmo definire "creatrice", debba essere e sia di esclusivo dominio divino è un pensiero piuttosto frequente.

Molti sono gli artisti contemporanei che hanno voluto provare fino in fondo, sulla propria carne dove le nuove tecnologie stanno arrivando.

6. Conclusioni Dialoganti

Il desiderio di portare a termine e concludere questa analisi di ricerca, nasce dal desiderio di non trattenere tutto quello che ho attraversato solo per me, di poter restituire filosoficamente qualcosa dopo questo lungo viaggio.

Ma sorge anche dalla delusione rispetto alle svariate conferenze di “Estetica” a cui ho assistito in questi dieci anni.

Spesso capita di trovarsi di fronte a dei critici e a dei filosofi, che invitano un artista per esibirlo come fenomeno da baraccone, utilizzandolo per supportare teorie, spesso obsolete e poco aderenti alla vita.

Presentazioni di mostre, conferenze, seminari, trasformati in ore ed ore di autoaffermazione e narcisismo, dettati dalla pura sordità.

Sordità di chi non sta e non vuole stare assolutamente in ascolto profondo¹⁸⁸, in una relazione autentica e di reciprocità.

¹⁸⁸Quando parlo di ascolto profondo mi riferisco ad esempio al testo di Marguerite Yourcenar su Mishima, al saggio di Hannah Arendt su Karen Blixen, al lavoro di Katia Ricci su Charlotte Salomon.

In una delle conferenze italiane a cui ho assistito nel 2009, Marcel.lí Antúnez Roca ha esordito, per sottolineare la fatica del lavoro di installazione di quei giorni, definendosi la vittima dei vari cattedratici seduti accanto a lui.

Lì per lì sembrava una frase ironica piuttosto divertente, visto il contesto molto pomposo e formale, ma nel trascorrere del tempo, quella frase iniziava a prendere sempre più le forme di una dimensione appartenente al piano della realtà.

L'aula rimbombava di un vuoto di senso di quelle parole che non giovano assolutamente a diventare più saggi e neppure a trasformarsi in meravigliosi idioti¹⁸⁹.

L'utilizzo di linguaggi a volte iper-tecnici segnalava anche l'incapacità di comunicare agli studenti e alle studentesse presenti.

Luisa Muraro mi ha insegnato come la filosofia non serva a nulla se non sa parlare la lingua corrente.

Il tutto riduceva l'arte ad un affare per pochi ed in quei pochi non era compreso neppure l'artista stesso, costretto in un silenzio imbarazzante,

¹⁸⁹ Cfr. MISHIMA, Yukio, *Lezioni spirituali per giovani samurai e altri scritti*. Milano, Feltrinelli, 1988, p.113

generato dal proliferare delle parole ingombranti degli altri.

Parole che non stavano in relazione, quando il parlare la lingua corrente e stare nell'esperienza viva credo siano tra le caratteristiche più interessanti dell'arte.

Perciò questo materiale di trascrizione selezionata dei lunghi pomeriggi trascorsi per mesi con Marcel.lí, è un tentativo di cura e di guarigione dalla sordità di quei "tecnici" e di quegli artisti che, non mettendosi in una posizione relazionale e di scambio radicale di sé, svuotano l'arte di parole piene lasciando spazio a bellissimi cadaveri, narcisisti e solitari, che soffocano ed ammalano l'arte contemporanea.

Inoltre trovo filosoficamente importante concludere con questo materiale perché, come ho precisato nell'introduzione, in questo lavoro di ricerca la domanda principale che ho costantemente perseguito è stata *L'artista chi è?*¹⁹⁰; credo che la risposta possa svelarsi in parte proprio grazie a queste parole, che riescono a restituire in modo fedele ed efficace l'esperienza viva dell'incontro con Antúnez e la grande portata trasformativa del suo lavoro.

Questa azione conclusiva sottolinea ancora una volta l'importanza

¹⁹⁰ Cfr. LONZI, Carla, *Vai pure*. Milano, Rivolta Femminile/Et Al., 1980

filosofica che ha mettere al centro l'artista e non l'opera, la relazione come scambio e apertura che fa finalmente spazio all'emergere di qualcosa di vero, che smette di appartenere alle singolarità e diventa del mondo.

6.1 INTERVISTA¹⁹¹

B – Mi piacerebbe che mi parlassi ancora una volta di tua madre. E' una presenza molto importante nel tuo percorso e trovo significativo che sia lei ad introdurre il film-documentario sulla tua carriera; nelle parole che lei usa si percepisce un grande sostegno da parte sua, unito ad un profondo rispetto ed orgoglio per il tuo lavoro.

M – Mia madre rappresenta l'elemento tellurico, la nota dominante, di tutta la mia vita, per questo nel film inizio da lei, dalle sue parole, per raccontare la mia storia.

Lei è un personaggio abbastanza particolare, ebbe la fortuna di vivere una situazione magica quando aveva 8 anni; viveva in un luogo abbastanza lontano, a nove chilometri dal paese, in un mulino d'acqua che era della sua famiglia.

Durante la guerra civile molti mulini vennero chiusi, quindi il loro

¹⁹¹ Intervista ricomposta e selezionata che ricopre l'inverno del 2004

divenne un luogo con moltissimo lavoro e giro di gente, a causa appunto della chiusura degli altri. Così accadde che all'improvviso un mulino sperduto ed isolato si trasformò in un luogo completamente diverso, in cui era costante una vera e propria esplosione di attività.

Tra tutti i personaggi che passarono dal mulino in quell'epoca, un giorno si presentò un sacerdote, per rifugiarsi lì a causa della repressione violenta che la sinistra stava subendo. Era un uomo molto speciale, si chiamava Padre Sagera, aveva una cultura ellenistica molto ampia, iniziò ad insegnare a mia madre a 8 anni il greco, veniva considerato come un filosofo, citava spesso Aristotele e Platone.

Quindi mia madre fino ai 12 anni riuscì a ricevere degli impulsi culturali veramente stimolanti.

Anche per questo motivo mia madre amava studiare e così diventò maestra; però poi scoprì che non le piacevano i bambini e che quindi l'insegnamento non le interessava più.

B – E poi si innamora e sposa tuo padre, che fa parte di una famiglia completamente differente e che la mette a dura prova...

M - Lei con mio padre si trovò in una situazione molto diversa dalla sua famiglia d'origine, che era apollinea, religiosa e profondamente semplice nella propria povertà; la famiglia di mio padre era l'esatto opposto, la violenza, l'eccesso, c'era la pianola in casa che riempiva l'aria di musica, i viaggi a Barcelona, mio nonno si muoveva spesso, era un uomo molto rispettato e conosciuto.

Le mie zie erano molto belle, andavano a ballare, facevano vita sociale... precisamente tutto l'opposto dell'ambiente e della vita a cui mia madre era abituata.

Così mia madre si vide sopraffatta da un incredibile caos, tra l'incessante lavoro della macelleria, la famiglia numerosa, le dinamiche familiari molto forti di mio padre.

Si ritrovò a vivere in una casa molto grande, impossibile da controllare, dove ognuno seguiva le proprie dinamiche indipendenti e lei si vedeva costretta a correre qui e là, cercando di spegnere gli incendi che generavamo.

Questa era un po' la sensazione che avevo da bambino.

Passò degli anni particolarmente difficili, il suocero e la suocera che

vivevano nella stessa casa esercitavano una pressione incredibile sulle dinamiche famigliari.

Inoltre ebbe dei problemi tra il parto dei miei due fratelli e passò quasi un anno e mezzo con febbre costante a 37,5.

Lei ha dovuto perciò costruire la propria vita lentamente, sapendo che la casa in cui viveva, sarebbe potuta diventare davvero la “sua casa”, solamente dopo la morte di mia nonna e mio nonno.

Fortunatamente, data la situazione, mia madre è sempre stata una persona riflessiva, discreta, capace di una buona organizzazione...in mia madre la mente ha sempre comandato il corpo.

B – Quindi la famiglia di tuo padre era una famiglia molto gerarchica e dominante, immagino che tuo padre sia cresciuto sotto grandi pressioni...

M – Mio padre fa parte di una delle famiglie più ricche di Moya ed essendo il primogenito, secondo il diritto catalano ereditò tutto, decisamente un grande patrimonio.

Così a 29 anni si ritrovò ricchissimo, però era anche un grande idealista e per questo partecipò alla guerra civile; ma purtroppo fu ferito all'occhio

destro da un obice nella sanguinosa battaglia dell'Ebro. Lo portarono all'ospedale, ma mancando la penicillina fu trasferito dall'ospedale di Reus a Tarragona ed infine a Barcelona tra i soldati senza speranza lasciati a morire.

Ma mio padre era molto forte, era un giovane con una tempra notevole, perciò resisteva, non moriva, nonostante parte del suo viso fosse in uno stato avanzato di putrefazione.

Finché trovò un'infermiera valorosa che lo curò e gli salvò la vita.

Così mio padre rimase per il resto della sua vita con il viso sfigurato...io ho una visione monoculare, data da un problema genetico, anch'io non vedo con l'occhio destro. Perciò capisco molto bene cosa significhi subire una perdita di vista. L'occhio di vetro che gli misero rimaneva costantemente aperto, come quello di una bambola, perché rimase anche senza palpebra.

Perciò mio padre è una persona che ha subito sempre delle pressioni molto forti, per una lato a causa della guerra, per l'altro a causa di suo padre e quindi non ha potuto sviluppare liberamente la sua personalità.

Lo ricordo come un sognatore, amava scrivere, ma contemporaneamente

come un uomo estremamente impulsivo e sanguigno.

B – Mi hai detto più volte di essere cresciuto all'interno di genealogia maschile dominante che vive sotto l'ordine della necessità, il nome dei figli è il nome dei padri o dei nonni; a parte il tuo che rompe con questo eterno ritorno e si affida a quella che si potrebbe definire una leggenda.

M – La tradizione di uccidere agnelli nella mia famiglia è presente da più di 150 anni...dal farli nascere, all'allevarli per poi ucciderli, il ciclo completo.

Devi pensare che io da piccolo dormivo con mio nonno, dai sei anni fino ai 14 non avevo una stanza mia.

E li possiamo realmente parlare come diceva Nietzsche dell'eterno ritorno, ossia la struttura meccanica dentro il contesto familiare che si va ripetendo, come una specie di frattale e lì c'è scritto il nostro futuro.

Però proprio per queste leggi, i due figli minori, io e mia sorella non ereditando, non avendo patrimonio, siamo i due che hanno studiato, che sono stati sostenuti nello studio dalla famiglia.

B – Parlare della famiglia di tuo padre significa anche parlare della macelleria. Credo che debba essere un'esperienza assolutamente unica e forte per un bambino, crescere in una dimensione di questo tipo, dimensione che si riflette infatti in ogni tua opera dalla Fura in poi.

M – C'era sempre moltissimo lavoro mescolato al fatto che è molto impressionante vedere uccidere gli animali.

Il lavoro del macellaio è un lavoro che non ha nulla a che vedere con qualunque altro lavoro. E' costante e faticoso, perché la carne va a male, è una lotta contro la natura, contro qualcosa che si decompone, molto più velocemente della frutta. E appena inizia il processo dovrai trasformare la carne in hamburger altrimenti non la potrai vendere.

Nel processo artigianale vendendo la carne direttamente al cliente non puoi ingannarli, devi essere molto giusto e lì mia madre eredita la tradizione della sua educazione ed è sempre stata molto corretta.

B – Riesci a ricordare la prima volta che hai visto un animale morto?

M- Non lo ricordo, era un avvenimento costante, lo vivevo come qualcosa

che faceva parte della forma naturale delle mie giornate.

Devi pensare che il frigorifero della mia casa era allo stesso tempo la cella frigorifera della macelleria.

Nel senso che tu aprivi il frigorifero e ti ritrovavi gli agnelli morti e accanto gli yogurt, quindi tu entravi fisicamente in questa grande sala e ti ritrovavi attorniato dagli animali morti.

B – Il vivere a contatto così ravvicinato e costante con la morte che effetto ha prodotto nel tuo percorso umano ed artistico?

M – Io mi ritengo una persona molto sensibile, la morte di un animale è un evento molto forte e credo che tutto il mondo sia colpito quando assiste ad un evento simile, non può rimanere indifferente.

Come ad esempio accade nell'assistere ad un parto.

La mia cosmogonia sorge da una natura vissuta in una forma molto radicale, io lo accetto come un atto naturale; però ricordo ancora i parti che ho visto, con la violenza del momento ma anche con l'effetto di tenerezza successivo.

La morte non è solo forte perché si assiste ad una vita che viene

improvvisamente stroncata, ma perché gli animali quando arrivano al mattatoio sanno che devono morire, e tu ricevi l'energia dello stress degli animali che sono stati lì dentro.

Io non ho mai voluto uccidere animali e, nonostante la mia tradizione familiare, mi sono rifiutato e non ho mai ucciso un agnello.

Però ricordo ancora che quando mio fratello compì 14 anni, mio nonno gli regalò un orologio per il primo agnello che uccise; uccidere un animale non piace a nessuno e mio nonno trovò una forma di compensazione per fargli superare quell'evento e trasformare quel ricordo violento.

B – L'uccisione degli animali, simbolicamente, continua a tornare nelle tue performance, legata alla dimensione del rituale e del sacrificio.

Credo che il sacrificio sia una delle linee fondamentali di attraversamento del tuo percorso artistico. Potresti parlarne pensando alla connessione tra le tue esperienze di vita e le tue scelte estetiche?

M – Riconosco un piano reale dell'uccidere gli animali per uccidere e mangiarli e poi il tema religioso.

Io ho un'educazione religiosa molto strutturata fino ai 14, 15 anni, sino alla morte di Franco e vivo in una società molto impregnata di questa cultura, la Semana Santa in Moya è molto simile a quella andalusa.

L'idea che una persona si sacrifichi perché tu ti possa costruire un destino migliore è un elemento importante nella mia formazione.

Tier Mon ad esempio è una messa, costruita da un personaggio che è una sorta di dio vestito di bianco, che attraversa tutte le differenti scene e risolve le cose.

In questa performance è chiaramente presente un elemento redentore assoluto, un deus ex machina, che appare dal principio uscendo dall'acqua e alla fine torna nell'acqua.

E poi in Epizoo c'è una costruzione cerimoniale dalla struttura del videogioco, appare un Marcel.li in un mondo celestiale che sta fluttuando nel cielo e poi arriva l'immagine di un Marcel.li distrutto, fatto a pezzi, morto sacrificato, un extreme golem.

Torna continuamente questa costruzione cerimoniale di una messa che poi arriverà con Satellites Obscene in una forma più sfacciata e provocatoria.

Per questo mi è chiaro perché i miei spettacoli colpiscono così fortemente gli italiani, perché gli italiani hanno una costruzione della messa e del sacrificio molto profonda, noi non arriviamo al sadomasochismo, lo vedo come una questione più protestante, anglosassone, del nord.

Noi arriviamo alla colpa e al sacrificio dall'estetica cattolica, che accetta tutta questa dismisura di estremi perché fa parte di questo pensiero formale.

Arriva un momento oltre i 30, in cui mi rendo conto che devo accettare e riconoscere come una ricchezza questo substrato di tradizione cattolica, che porta con sé anche il paganesimo; la cosmogonia che apporta il cattolicesimo è anche erede di tutta la tradizione romana, ellenica, greca e persino egizia.

C'è una continuità nelle celebrazioni, nei santi, nei riti della natura che si manifestano nella ciclicità dell'anno.

Io mi ricordo che all'inizio tutto il mondo mi chiedeva se ero sadomasochista, io non entro in queste dinamiche, non mi appartengono.

Io in realtà rinasco come artista e recupero il mio riconoscimento dopo la Fura nella posizione opposta rispetto a quella che avevo in Accions, io mi

redimo soffrendo con la macchina di Epizoo.

Di tutta la violenza, che ho espresso e tirato fuori, distruggendo la macchina, rompendo porte, agendo in modo profondamente violento tra le persone negli spettacoli della Fura, mi redimo lasciando che la gente possa scaricare tutte le energie che io ho mosso ed agito in quegli spettacoli, grazie ad Epizoo.

B – Quindi come definiresti il tuo avvicinamento alla complessa tematica del sacrificio?

M – Io mi avvicino al sacrificio prima di tutto da una posizione vissuta, incarnata. di esperienza viva, non come postura culturale.

Io sono un contadino, giungo al mio lavoro da allevatore e macellaio; sono arrivato a questo mondo artistico e alla body art attraverso la mia cosmogonia e non per un rifiuto o un'adesione culturale verso un libro che ho letto e che mi ha colpito. Quando apro un libro d'arte e vedo quello che fanno gli Azionisti Viennesi penso che questo è quello che io ho fatto e ho vissuto per tutta la mia vita. Loro vogliono dare un risposta culturale al cattolicesimo ecc. e arrivano ad utilizzare tutti questi materiali organici, mentre io, diciamo, do semplicemente quella risposta

che mi sorge naturale e spontanea.

B – Senti che entrambe le tradizioni, da parte materna e da parte paterna hanno influenzato, nutrito e contribuito a quella che chiami la tua cosmogonia?

M – Certo, io nasco nella macelleria, però in me le due culture si sono fuse.

Io ho avuto la fortuna di vivere il mondo degli Antúnez che sono portoghesi e arrivarono a Moya nel 1674, ma ho anche ho avuto la fortuna di vivere con i Roca, che è la famiglia di mia madre, grazie alla possibilità delle vacanze estive.

Questo perché, quando arrivò Angelina di cui ti ho parlato, subito dopo Rosario, ad occuparsi di noi figli, i più piccoli venivano spediti al mulino di mia madre; quindi io dai 6 ai 9 anni, ho fatto 4 estati vivendo nella stessa situazione in cui aveva vissuto lei durante la guerra, perché la sua casa continua ad essere molto isolata, senza elettricità, il mulino è ancora funzionante.

Ho potuto fare esperienza di tutti i riti della terra, il rito della mietitura, la tostatura delle nocciole e delle mandorle...

Dentro di me perciò vive in modo fertile la realtà dell'allevamento mescolata a quella contadina.

B – È evidente quanto questo tuo vissuto abbia influenzato e direzionato l'estetica furera della trilogia, anche perché nonostante fosse un collettivo c'era una divisione dei lavori e, se non ricordo male, eri tu il direttore artistico delle azioni. Puoi parlarmi quindi del contributo alla trilogia negli aspetti riguardanti la tua cosmogonia?

M - La rappresentazione dei 3 spettacoli della Fura, per quello che mi concerne, perché poi c'è chiaramente la parte collettiva, però per quello che ha a che fare con il mio contributo, coincide perfettamente nella ricostruzione, perché ne ho piena consapevolezza e coscienza, dei miei fantasmi infantili.

Quindi principalmente Accions esprime il piano precosciente della nascita e, per quanto riguarda il mio ruolo nella performance che era molto violento, del fantasma di mio padre e mio nonno, che erano delle

persone molto violente, prima di mangiare diventavano estremamente aggressivi, urlavano, rompevano sedie. In Accions è presente una manifestazione violenta del piano degli Antúnez. Penso ad esempio a mio padre nel periodo dell'adolescenza dei miei fratelli, la visse molto male, c'erano degli scontri molto forti, litigavano, li cacciava di casa, loro se ne andavano anche per una settimana perché non voleva vederli.

In Suz o Suz torna tutto il mondo della mia infanzia, della macelleria e del mattatoio mescolati ai riti dell'agricoltura della casa di mia madre, quindi la farina e la carne, macellai e agricoltori.

In Tier Mon invece c'è una scena molto chiara dove viene ricostruita la mangiatoia per i maiali, e in qualche modo emerge un elemento molto interessante che ha a che vedere con la forza di gravità, attraverso l'utilizzo delle gru, elemento che poi io riprenderò nelle mie sperimentazioni a gravità zero.

Ci sono certamente delle tematiche nel mio percorso che dalla Fura tornano e si ripetono, perché facenti parte della mia cosmogonia, come ad esempio il liquido amniotico presente nelle vasche di Suz o Suz.

In questo senso ho tenuto una traiettoria di ricerca artistica molto

coerente.

B – Ora che sono passati ormai trentanni e che la tua carriera si è sviluppata con un'ampiezza e una qualità di lavoro impressionante quali sono le tue riflessioni rispetto questo incredibile percorso.

M – Vedendo in profondità le cose mi rendo conto che da Epizoo la mia questione principale è stata quella di sviluppare il mio percorso di artista, che è quello che sento di essere.

Però avendo iniziato dalla linea della Fura, questo percorso sorse e rimase immediatamente inglobato nel mondo del teatro, come compagnia di teatro, inoltre alcuni dei componenti avevano studiato teatro e perciò queste persone tuttora pensano di essere un gruppo teatrale.

Io penso che la differenza tra la prima Fura e la seconda è che la prima è una Fura di performance, del mondo dell'arte, mentre già con Noun è una Fura di teatro.

Nessuno degli altri si era preoccupato di fare un lavoro teorico, perché tipicamente gli attori non hanno questa volontà.

Attualmente io sono una compagnia indipendente, però, come ogni

compagnia indipendente, sono incapace di recuperare i soldi che costa uno spettacolo per cui è necessaria la collaborazione con le istituzioni.

Queste però nel momento in cui entrano a far parte del progetto lo vogliono ovviamente anche controllare.

L'idea dell'arte degli anni '60, quella degli artisti indipendenti è praticamente scomparsa, attualmente la maggior parte della gente che ha una struttura indipendente in realtà è profondamente dipendente dalle istituzioni, dove lavorano quelli che ti comprano il prodotto, quelli che ti supportano, quelli che pagano i festival.

Quindi questo è stato un grande cambiamento, quando iniziai con la Fura non esisteva altro teatro se non quello indipendente, non c'era altra opzione per portare avanti il tuo progetto se non quella di essere un artista indipendente. Questi sono elementi che hanno condizionato molto tutti i processi che ho attraversato e li vedo come il segno dei tempi, qualcosa contro cui non puoi combattere.

B – Alla luce di queste riflessioni come valuti l'evoluzione del tempo storico rispetto il tuo percorso artistico? Aver vissuto la fine del

franchismo durante la Fura è stato sicuramente un agente detonante rispetto la situazione politica che stiamo vivendo attualmente.

M – La mia generazione ha vissuto la morte di Franco (io avevo 15 anni) assistendo ad una vera rivoluzione di usi e costumi.

Inoltre tenendo presente che io è come se fossi una persona nata vecchia, perché, con il solo fatto di dormire con mio nonno, porto già una tradizione dei primi del novecento.

Vivo nel piano della trasformazione sociale, come è accaduto ad Almodovar, però noi, con la Fura, otteniamo un riconoscimento assolutamente fuori da ogni previsione, in un momento in cui eravamo estremamente giovani, avevamo 24 anni!

E' impossibile ora tornare a pensare come pensavamo a vent'anni.

In quegli anni era presente una grandissima forza nel lavoro della Fura e un'instancabile energia dirompente. La sua forma di pensare le cose in quel momento, che era assoluta, radicale, rapida, era unita alla capacità fisiologica, data dall'età, di vincere qualunque ostacolo, di pensare in una forma reale e non in una forma cinica o ironica.

Tutto questo è possibile perché il tuo corpo a vent'anni non ti si oppone,

non fa resistenza, non è d'intralcio.

Tutto questo boom biologico ottenne una risposta sociale perché la Spagna era nello stesso boom di crescita, mossa dal desiderio di uscire e proporsi all'esterno, essere conosciuta in Europa.

In questo senso l'età della Fura di quegli anni era la stessa età della Spagna.

E questo è quello che permise che l'ombra della Fura diventasse così ampia e si diffondesse a livello internazionale in brevissimo tempo.

Perciò che le due cose coincidano è fondamentale, perché si può avere un grande artista, ma se costui si trova in un momento storico sbagliato, non ottiene il riconoscimento che meriterebbe e tutto diventa più difficile.

Comunque considero anche che sia praticamente impossibile, nel susseguirsi di una vita, mantenere i riconoscimenti allo stesso livello.

E' una cosa molto visibile proprio ora, che la politica richiede e dà riconoscimento ad artisti che sono "politicamente corretti", che trovano tra virgolette un equilibrio tra passato e futuro, che non danno un apporto creativo e non si assumono alcun rischio.

Mentre per noi in quegli anni era l'esatto opposto, andammo in Argentina

nel'84, la Fura era nell'elenco spagnolo, nel secondo festival latinoamericano di Cordova Argentina e la gente d'alto rango in pelliccia che era venuta con l'idea di vedere uno spettacolo teatrale classico, si ritrovò all'interno di in una performance scioccante, con noi che distruggevamo ogni cosa, lanciavamo barili di pittura, esplodevamo petardi. Le persone rimasero completamente scandalizzate.

Questo oggi non sarebbe possibile, genererebbe sicuramente un problema diplomatico, l'ambasciatore si lamenterebbe chiedendo spiegazioni su cosa sia accaduto, direbbe "chi mi hanno inviato questi spagnoli per rappresentare la Spagna?!".

A quell'età ti assumi quel rischio, sei giovane hai desiderio di farti conoscere, e proprio in quell'età decisero di scommettere su di noi; adesso purtroppo più difficilmente accade, è molto più facile che si lavori non rappresentando alcuno o quantomeno non rappresentando il proprio momento storico.

B – Sicuramente fai parte di una generazione in cui l'arte si è intrecciata

profondamente con la politica, riuscendo spesso raccontare il proprio periodo storico decostruendolo e criticandolo pesantemente.

M - Io ho sempre pensato di essere il prodotto di una generazione che nega tutto, nel senso che gli anni '60 vanno nella direzione di aprire nuovi spazi, negando quelli anteriori.

Quindi si nega l'oggetto e si accetta il sociale, si nega il corpo, si nega la figurazione e si entra nell'astrazione, si nega il barocco e si entra nel minimalismo, ed è tutto così costantemente.

Si nega la melodia, si nega la struttura sinfonica, si negano i modelli, si utilizzano nuovi materiali.

Io sono un po' l'ultimo baluardo di questa generazione di Orlan, Sterlac, Carlos Santos e tutte queste persone, a cui si deve la negazione del corpo, la negazione dolore.

Ma poi, ad un certo punto, mi sono reso conto che per poter avanzare nel mio lavoro non potevo più continuare solamente a negare, bensì iniziare ad entrare in una posizione affermativa.

Questa è la forma narrativa che si può riconoscere ad esempio in Pol dove non è presente solamente la pretesa del fare vuoto ma anche del costruire.

B - Volevo farti un'ultima domanda rispetto l'utilizzo dell'ironia nel tuo lavoro, che mi appare come una costante e che noto quanto colpisca e spiazzati gli spettatori durante le tue performance.

M - Tu che cosa pensi di questo, poi ti rispondo però prima volevo sapere che cosa pensi tu a riguardo.

B - Per me è un elemento molto interessante, perché non apprezzo gli artisti che credono di tenere la verità nelle proprie mani, e che il fatto di saper fare ironia, che significa che si può burlarsi di qualunque cosa, persino dell'artista stesso mi sembra una posizione molto più interessante rispetto altre posizioni narcisiste che spesso si vedono nel mondo dell'arte, dove tutti e tutte a tratti sono prime donne.

M- Sì è vero c'è un'ironia che è presente nei miei lavori.

Per iniziare a risponderti voglio precisare che la penso come te. Effettivamente l'ironia è una forma per mettere in questione molte cose di te stesso e del tuo lavoro e così via.

Inoltre c'è una parte dell'ironia che utilizzo che ha a che vedere con quello che non vogliamo accettare.

Parte dell'humour ha a che fare con questo, con il disastro, con la caduta,

con cose molto semplice. L'ironia mette in gioco tutta una serie di elementi che sono proibiti, su cui la gente non vuole riflettere o avere a che fare; e questo crea un urto e provoca le risate, ma la risata che ne esce è una risata nervosa.

Poi mescolando i contesti, le idee, i materiali, accade che in realtà stai formulando un pensiero sul mondo. Perché l'ironia è una filosofia.

B – Filosoficamente l'ironia è stata spesso utilizzata come medium per esprimere riflessioni molto profonde, per trasmettere verità pregne di grandi contenuti trascendentali e metafisici. Per questo l'ironia veniva considerata una forma di espressione privilegiata.

M – Sì decisamente c'è qualcosa di questo in quello che intendevo dire, che ha molto a che vedere con la cultura spagnola, non so penso a Goya, quella sorta di ironia amara, molto particolare, ma questa è un'altra storia...



(DMD Europa – Foto di Carles Rodriguez)

BIBLIOGRAFIA

- ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Orlan*, Milano, Virus Production, 1996.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca, *Identità Mutanti . Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*. Milano, Costa&Nolan, 1997.
- ANTÚNEZ ROCA, Marcel·lí. *Por qué Dibujo*. Catalogo della esposizione “*Marcel·lí Antúnez Roca, Interattività Furiosa. Pre-Interattività e Sistematurgia*”, Civica Galleria d’Arte Moderna di Gallarate, Italia 2007.
- ARENDT, Hannah, *Vita activa. La condizione umana*. Milano, Bompiani, 1989.
- BALZALA, Andrea, *La nuova scena elettronica*. Torino, Rosenberg & Sellier, 1994.
- BENEDICT, Ruth, *The Chrysanthemum and the Sword; Patterns of*

Japanese Culture. Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1991.

- BERARDI BIFO, Franco, *Mutazione e cyberpunk*. Genova, Costa & Nolan, 1994.
- BENJAMIN, Walter, *Sull'hascisch*. Torino, Einaudi Editore, 1975.
- BENJAMIN, Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*. Torino, Einaudi, 2000.
- BENJAMIN, Walter. *I <<passages>> di Parigi*. Torino, Einaudi Editore, 2000.
- BLAKELEY KLEIN, Susan, *Ankoku Butô. The Premodern and Postmodern Influences on the Dance of Utter Darkness*. New York, Cornell University, Ithaca, 1988.
- BORCH-JACOBSEN, Mikkel, *Lacan, il maestro assoluto*. Torino, Giulio Einaudi editore, 1999.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nomadic subjects: Embodiment and sexual difference in feminist theory*. New York, Columbia University Press, 1994.
- BRAIDOTTI, Rosi, *Nuovi soggetti nomadi*. Roma, Luca Sossella Editore, 2002.

- BRAIDOTTI, Rosi, *Madri, mostri e macchine*. Roma, Manifestolibri, 2005.
- BRENTAROLLI, Maddalena, MALÈ, Massimo, ZAMBONI, Chiara, ZANARDO, Gloria, *Introduzione a Lacan. Genesi del concetto simbolico negli scritti degli anni 50*. Verona, Libreria Editrice universitaria, 1994.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. London–New York: Routledge, 1990.
- BUTLER, Judith e SCOTT, Joan W., *Feminist theorize the political*. London–New York, Routledge 1992.
- BUTLER, Judith, *Bodies that matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*. London–New York, Routledge, 1993.
- BUTLER, Judith, *Undoing gender*. London–New York, Routledge, 2004
- CANEVACCI, Massimo, *La comunicazione teatrale*, Roma, Ed. Seam, 1993.
- CANEVACCI, Massimo, *Culture eXtreme. Mutazioni giovanili tra i corpi delle metropoli*. Roma, Metelmi editore, 1999.
- CAPPUCCI, Pier Luigi, *Il corpo tecnologico*. Bologna, Baskerville, 1994.

- CARONIA, Antonio, *Il Corpo Virtuale. Dal corpo robotizzato al corpo disseminato nelle reti*. Padova, Muzzio Editore, 1996.
- (A cura di) DE CECCO, Emanuela e ROMANO, Gianni, *Contemporanee. Percorsi, lavori e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta a oggi*. Milano, Costa&Nolan, 2000.
- D'ORAZI, Maria Pia, *Buto. La Nuova Danza Giapponese*, Roma, Editori Associati, 1997.
- D'ORAZI, Maria Pia, *Kazuo Ono*, Palermo, L'Epos, 2001.
- DE LA TORRE, Albert, *La Fura dels Baus*. Barcelona, Alter Pirene, 1992.
- DELEUZE, Gilles, *Logica del senso*. Milano, Feltrinelli, 1969
- DELEUZE, Gilles, *Differenza e ripetizione*. Bologna, Il Mulino, 1971.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*. Torino, Einaudi, 1975.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione*. Macerata, Quodlibet, 1995.
- DELEUZE, Gilles, *Critica e clinica*. Milano, Cortina, 1996.
- DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *Come farsi un corpo senza organi*, Roma, Castelvecchi, 1996.

- DELEUZE, Gilles – GUATTARI Felix, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma, 1997.
- DE MARINIS, Marco, *Capire il teatro. Lineamenti di una nuova teatrologia*, Roma, Bulzoni Editore, 1999.
- DOLTO, Françoise, *La libertà d'amare*. Milano, Rizzoli, 1980.
- FÀBREGAS, Xavier, *Teatre català d'agitació política*. Barcelona, Edicions 62, 1969.
- FÀBREGAS, Xavier, *Aproximació a la història del teatre català modern*, Barcelona, Curial, 1972.
- FIORANI, Eleonora, *Leggere i materiali, con l'antropologia, con la semiotica*. Milano, Editori di Comunicazione – Lupetti, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Milano, Rizzoli, 1963.
- FOUCAULT, Michel, *Le parole e le cose. un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.
- FOUCAULT, Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*. Torino, Einaudi Editore, 1976.
- FOUCAULT, Michel, *Microfisica del potere*. Torino, Einaudi Editore,

1977.

- FOUCAULT, Michel, *La volontà di sapere*. Milano, Feltrinelli, 1978.
- GALIMBERTI, Umberto, *Il corpo*. Milano, Feltrinelli, 1983.
- GALIMBERTI, Umberto, *Orme del sacro*. Milano, Feltrinelli, 2000.
- GATTO TROCCHI, Cecilia, *Vita da trans. 15000 transessuali in Italia. Storie e confessioni di un'esistenza difficile*. Roma, Editori Riuniti, 1995.
- GIANETTI, Claudia, *Marcel.lí Antúnez Roca, performances, objetos y dibujos*. Barcelona, ed. Meced, 1998.
- GIOVANNINI, Fabio, *Mostri. Protagonisti dell'immaginario del Novecento da Frankenstein a Godzilla, da Dracula ai cyborg*. Roma, Castelvechi, 1999.
- GIRARD, Renè, *La violenza e il sacro*. Milano, Adelphi, 1980.
- GIRARD, Renè, *Il capro espiatorio*. Milano, Adelphi, 1987.
- GODBOUT, J.T., *Lo spirito del dono*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- GOODEVE, Thyrsa Nichols, *Come una foglia*. Milano, La Tartaruga, 1999.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Per un teatro povero*. Roma, Bulzoni, 1970.

- HARAWAY, Donna J., *Manifesto Cyborg. Donne , tecnologie e biopolitiche del corpo*. Milano, Feltrinelli Editore, 1995.
- HÉRITIER, Françoise, *Dissolvere la gerarchia*. Milano, Cortina, 2004.
- HOME, Stewart, *The Assault On Culture. Utopian currents from Lettrisme to Class War*. Londra, Aporia Press & Unpopular Books, 1988.
- INNES, Cristopher, *Holy Theatre: ritual and the avan garde*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.
- LAAGE, Joan, *Embodying the Japanese Dance Movement of Butoh*, Texas Woman's University, 1994.
- LACAN, Jacques, *Il Seminario. Libro XX. Ancora(1972-1973)*. Torino, Einaudi Editore, 1983.
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2008.
(*Tristes tropiques; Le totémisme aujourd'hui; La pensée sauvage; La voie des masques; La potière jalouse; Histoire de lynx*)
- MACRÌ, Teresa, *Il corpo postorganico. Sconfinamenti della performance*. Milano, Costa&Nolan, 1996.
- MARENKO, Betti, *Ibridazioni. Corpi in transito e alchimie della nuova carne*. Roma, Castelvechi, 1997.

- MAUSS, Marcel, *Sociologie et anthropologie*. Paris, PUF, 1950.
- MISHIMA, Yukio, *Lezioni spirituali per giovani samurai e altri scritti*. Milano, Feltrinelli, 1988.
- MISHIMA, Yukio, *Confessioni di una Maschera*. Milano, Feltrinelli, 1989.
- MISHIMA, Yukio, *Dopo il banchetto*. Milano, Feltrinelli, 1991.
- MISHIMA, Yukio, *La voce delle onde*. Milano, Feltrinelli, 1994.
- MISHIMA, Yukio, *Il padiglione d'oro*. Milano, Feltrinelli, 1995.
- MISHIMA, Yukio, *La foresta in fiore*. Milano, Feltrinelli, 1995.
- MISHIMA, Yukio, *Sole e acciaio*. Parma, Guanda, 2001.
- MISHIMA, Yukio, *Le ultime parole di Yukio Mishima*, Milano, Feltrinelli, 1995.
- MISHIMA, Yukio, *La voce degli spiriti eroici*, Milano, Feltrinelli, 2006.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Il visibile e l'invisibile*. Milano, Bompiani, 1999.
- NANCY, Jean-Luc, *Corpus*. Napoli, Edizioni Cronocopio, 1995.
- NICHOLS GOODEVE, Thyrsa Nichols, *Come una foglia*. Milano, La Tartaruga, 1999.

- NIETZSCHE, Friedrich, *Opere complete*. Milano, Adelphi, 1970.
- NITSCH, Herman, *Teatro delle Orge e dei Misteri*. Napoli, Edizioni Studio Morra, 1968.
- OLLÉ, Alex (ed.). *La Fura dels Baus 1979- 2004*. Barcelona, Electa, 2004.
- ORTOLANI, Berto, *Il teatro giapponese*, Roma, Bulzoni, 1998.
- PERNIOLA, Mario, *L'aria si fa tesa . Per una filosofia del sentire presente*. Genova, Costa&Nolan, 1994.
- PERNIOLA, Mario, *Il sex appeal dell'inorganico*. Torino, Einaudi Editore, 1994.
- PERNIOLA, Mario, *Oltre il desiderio e il piacere. Territori dell'estremo e spaesamento*. Milano, Mimesis, 1995.
- PERNIOLA, Mario, *L'Estetica del novecento*. Bologna, Il Mulino, 1997.
- PERNIOLA, Mario, *I situazionisti*. Roma, Castelvechi, 1998.
- PERNIOLA, Mario, *Disgusti. Le nuove tendenze estetiche*. Milano Costa&Nolan, 1999.
- PERNIOLA, Mario, *L'Arte e la sua ombra*. Torino, Einaudi Editore, 2000.

- SALABERT, Pere, *Pittura anemica. Cuerpo succulento*. Barcelona, Laertes, 2003.
- SALABERT, Pere, *El cuerpo es el sueño de la razón y la inspiración una serpiente enfurecida. Marcel·lí Antúnez Roca: cara y controcara*. Murcia, CENDEAC, 2009
- SALERNO, Giorgio, *Suoni del corpo, segni del cuore. La danza Butô tra Oriente e Occidente*. Genova, Costa & Nolan, 1998.
- SALVAT, Ricard, *El teatro de los años 70*. Barcelona, Ediciones Península, 1974.
- SALVATORE, Gianfranco, *Techno-Trance*, Roma, Castelvecchi, 1998.
- SAVARESE, Nicola, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*. Bari, Laterza, 1992.
- SAVOCA, Giuseppe, *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body art estrema degli anni novanta*. Roma, Castelvecchi, 1999.
- SCHECHNER, Richard, *La teoria della Performance*, Roma, Bulzoni, 1985.
- SCHECHNER, Richard, *Magnitudini della Performance*, Roma, Bulzoni,

1999.

- SYLVESTER, David, *Interviste a Francis Bacon*. Milano, Skira, 2003.
- TERROSI, Roberto, *La filosofia del postumano*. Genova, Costa&Nolan, 1997.
- TURNER, Victor, *Dal rito al Teatro*. Bologna, Il Mulino, 1982.
- VALERIANI, Luisa, *Dentro la Trasfigurazione. Il dispositivo dell'arte tra **cibercultura** e Vangelo*. Milano, Costa&Nolan, 1999.
- VERGINE, Lea, *Body art e storie simili. Il corpo come linguaggio*. Milano, Skira Editore, 2000.
- VIALA, Jean e MASSON SEKINE, Nourit, *Butô. Shades of Darkness*. Tokyo, Shufunotomo, 1988.
- YOURCENAR, Marguerite, *Mishima o la visione del vuoto*. Milano, Bompiani, 2005.
- WATZLAWICK, Paul, *Il linguaggio del cambiamento. Elementi di comunicazione terapeutica*. Milano, Feltrinelli, 1980
- ZENONI, Alfredo, *Il corpo e il linguaggio nella psicoanalisi*. Milano, Bruno Mondadori Editore, 1999.

ANTONIN ARTAUD: selezione

Le opere complete di Antonin Artaud, curate da Paul Thévenin (scomparsa nel 1993), comprendono ad oggi XXVI volumi e sono ancora in corso di pubblicazione. In questa ricerca si è fatto principale riferimento ai tomi compresi tra il primo ed il tredicesimo volume.

- ARTAUD, Antonin, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1955–1994.
- Tomo I, volume 1: *Préambule. Adresse au Pape. Adresse au Dalai-Lama.*

Correspondance avec Jacques Rivière. L'Ombilic des Limbes. Le Pèse-Nerfs,

suivi des Fragments d'un Journal d'Enfer. L'Art et la Mort. Premiers poèmes

(1913–1923). Premières proses. Tric Trac du Ciel. Bilboquet. Poèmes (1924–1935).

- Tomo I, volume 2: *Textes surréalistes. Lettres.*
- Tomo II: *L'Évolution du décor. Théâtre Alfred-Jarry. Trois oeuvres pour la scène. Deux projets de mise en scène. Note sur le Tricheurs*

de Steve Passeur. Comptes rendus. A propos d'une pièce perdue. A propos de la littérature et des arts plastiques.

- Tomo III: *Scenari. A propos du cinéma. Lettres. Interviews.*
- Tomo IV: *Le Théâtre et son Double. Le Théâtre de Séraphin. Les Cenci. Dossier du Théâtre et son Double. Dossier des Cenci.*
- Tomo V: *Autour du Théâtre et son Double. Articles à propos du Théâtre de la NRF et des Cenci. Lettres. Interviews. Documents.*
- Tomo VI: *Le Moine de Lewis, raconté par Antonin Artaud.*
- Tomo VII: *Héliogabale ou l'Anarchiste couronné. Les Nouvelles Révélations de l'Être.*
- Tomo VIII: *Sur quelques problèmes d'actualité. Deux textes écrits pour «Voilà». Pages de carnets. Notes intimes. Satan. Notes sur les cultures orientales, grecques, indiennes, suivi de Le Mexique et la civilisation et de l'Eternelle Trahison des Blancs. Messages révolutionnaires. Lettres.*
- Tomo IX: *Les Tarahumaras. Lettres relatives aux Tarahumaras. Trois textes écrits en 1944 à Rodez. Cinq adaptations de textes anglais. Lettres de Rodez suivies de L'Eveque de Rodez. Lettres*

complémentaires à Henri Parisot.

- Tomo X: *Lettres écrites de Rodez (1943-1944).*
- Tomo XI: *Lettres écrites de Rodez (1945-1946).*
- Tomo XII: *Artaud le Môme. Ci-gît précédé de La Culture indienne.*
- Tomo XIII: *Van Gogh, le suicidé de la société. Pour en finir avec le jugement de dieu.*
- Tomo XIV: *Suppôts et Supplications.*
- Tomo XV: *Cahiers de Rodez (février - avril 1945).*
- Tomo XVI: *Cahiers de Rodez (mai - juin 1945).*
- Tomo XVII: *Cahiers de Rodez (juillet - août 1945).*
- Tomo XVIII: *Cahiers de Rodez (septembre - novembre 1945).*
- Tomo XIX: *Cahiers de Rodez (décembre 1945 - janvier 1946).*
- Tomo XX: *Cahiers de Rodez (février - mars 1946).*
- Tomo XXI: *Cahiers de Rodez (avril - 25 mai 1946).*
- Tomo XXII: *Cahiers du retour à Paris (26 mai - juillet 1946).*
- Tomo XXIII: *Cahiers du retour à Paris (août - septembre 1946).*
- Tomo XXIV: *Cahiers du retour à Paris (octobre - novembre 1946).*
- Tomo XXV: *Cahiers du retour à Paris (décembre 1946 - janvier*

1947).

- Tomo XXVI: *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête-à-Tête par Antonin Artaud.*
- ARTAUD, Antonin, *Il teatro e il suo doppio.* Torino, Einaudi, 1968.
- ARTAUD, Antonin, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti.* Milano, Adelphi, 1966.
- ARTAUD, Antonin, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato.* Milano, Adelphi, 1969.
- ARTAUD, Antonin, *I Cenci.* Torino, Einaudi, 1968.
- ARTAUD, Antonin, *Van Gogh, il suicidato della società.* Milano, Adelphi, 1988.
- ARTAUD, Antonin, *Storia vissuta di Artaud-Mômo.* Brescia, Edizioni l'Obliquo, 1995.
- ARTAUD, Antonin, *Per farla finita col Giudizio di Dio.* Viterbo, Stampa Alternativa, 2000.
- ARTAUD, Antonin, *Poesie della crudeltà.* Viterbo, Stampa

Alternativa, 2002.

- ARTAUD, Antonin, *CsO: il corpo senz'organi*. Milano, Mimesis, 2003.
- AA. VV., *Antonin Artaud. Il sistema della crudeltà*. Milano, Mimesis, 1997.
- ARTIOLI, Umberto e BARTOLI, Francesco, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*. Milano, Feltrinelli, 1978.
- BERTA, Luca, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*. Roma, Bulzoni, 2003.
- CAMBRIA, Florinda, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*. Milano, Jaka Book, 2001.
- CAMBRIA, Florinda, *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*. Pisa, Edizioni ETS, 2007.
- CAMUS, Michel, *Antonin Artaud : Une autre langue du corps*. Paris, Opales-Comptoir d'édition, 1996.
- CAPPÀ, Francesco, *La materia invisibile. Corpo e carne in Antonin Artaud*. Milano, Ghibli, 2004.
- CHIESA, Lorenzo, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*.

Verona, Ombre corte, 2001.

- DERRIDA, Jacques, *La Scrittura e la differenza*. Torino, Einaudi, 1971.
- DERRIDA, Jacques, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*. Milano, Abscondita, 2005.
- DUMOULIÉ, Camille, *Antonin Artaud*. Milano, Costa & Nolan, 1998.
- ESSLIN, Martin, *Artaud e il teatro della crudeltà*. Roma, Abete, 1980
- GRASSO, Paolo, *Antonin Artaud, il genio della follia*. Catania, Edizioni Akkuaria, 2006.
- PASI, Carlo, *Artaud Attore*. Torino, Bollati Boringhieri, 2000.
- RUFFINI, Franco, *I teatri di Artaud*. Bologna, Il Mulino, 1996.
- RUFFINI, Franco, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato d'invenzione*. Roma-Bari, Laterza, 2009.

Pensiero della Differenza Sessuale: selezione

- BOCCIA, Maria Luisa, *L'io in rivolta. Vissuto e pensiero di Carla Lonzi*. Milano, La Tartaruga, 1990.
- CIGARINI, Lia, *La politica del desiderio*. Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1995.
- DIOTIMA, *Il pensiero della differenza sessuale*. Milano, La Tartaruga, 1987.
- DIOTIMA, *Mettere al mondo il mondo*. Milano, La Tartaruga, 1990.
- DIOTIMA, *Il cielo stellato dentro di noi. L'ordine simbolico della madre*. Milano, La Tartaruga, 1992.
- DIOTIMA, *Oltre l'uguaglianza: le radici femminili dell'autorità*. Napoli, Liguori Editore, 1995.
- DIOTIMA, *La sapienza di partire da sé*. Napoli, Liguori Editore, 1996.
- DIOTIMA, *Il profumo della maestra*. Napoli, Liguori Editore, 1999.
- DIOTIMA, *Approfittare dell'assenza: punti di avvistamento sulla*

tradizione. Napoli, Liguori Editore, 2002.

- DIOTIMA, *La magica forza del negativo*. Napoli, Liguori Editore, 2005.
- DIOTIMA, *L'ombra della madre*. Napoli, Liguori Editore, 2007.
- DIOTIMA, *Potere e politica non sono la stessa cosa*. Napoli, Liguori Editore, 2009.
- DIOTIMA, *Immaginazione e politica. La rischiosa vicinanza fra reale e irreale*. Napoli, Liguori Editore, 2009.
- DIOTIMA, *La festa è qui*. Napoli, Liguori Editore, 2011.
- (a cura di) FRANCHI, Donatella, *Matrice. Pensiero delle donne e pratiche artistiche*. Milano, Quaderni di Via Dogana, Libreria delle donne, 2004.
- FOUQUE, Antoinette, *Il y a deux sexes: essais de féminologie*. Paris, Gallimard, 1989.
- IRIGARAY, Luce, *Speculum. De l'autre femme*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1974.
- IRIGARAY, Luce, *Ce sexe qui n'en est pas un*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1977.

- IRIGARAY, Luce, *Et l'une ne bouge pas sans l'autre*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- IRIGARAY, Luce, *Amante marine de Friedrich Nietzsche*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.
- IRIGARAY, Luce, *Le Corps-à-corps avec la mère*. Paris, Les éditions de la Pleine Lune, 1981.
- IRIGARAY, Luce, *Passions élémentaires*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1982.
- IRIGARAY, Luce, *Éthique de la différence sexuelle*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1984.
- IRIGARAY, Luce, *Parler n'est jamais neutre*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1985.
- IRIGARAY, Luce, *Sexes et parentés*. Paris, Les Éditions de Minuit, 1987.
- IRIGARAY, Luce, *Le Temps de la différence. Pour une révolution pacifique*. Paris, Le Livre de Poche, 1989.
- IRIGARAY, Luce, *Sexes et genres à travers les langues*. Paris, Éditions Grasset, 1990.

- IRIGARAY, Luce, *Je, tu, nous. Pour une culture de la différence.* Paris, Éditions Grasset, 1990.
- KRISTEVA, Julia, *Semeiotike. Recherches pour une sémanalyse.* Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique.* Paris, Seuil, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Des Chinoises.* Paris, Des Femmes, 1974.
- KRISTEVA, Julia, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection.* Paris, Seuil, 1980.
- KRISTEVA, Julia, *Soleil noir. Dépression et mélancolie.* Paris, Gallimard, 1987.
- LIBRERIA DELLE DONNE DI MILANO, *Non credere di avere dei diritti.* Torino, Rosenberg & Sellier, 1987.
- LONZI, Carla, *Autoritratto.* Milano, Rivolta Femminile/Et Al., 1969.
- LONZI, Carla, *Sputiamo su Hegel.* Milano, Rivolta Femminile/Et Al., 1974.
- LONZI, Carla, *Taci, anzi parla.* Milano, Rivolta Femminile /Et Al., 1979.

- LONZI, Carla, *Vai pure*. Milano, Rivolta Femminile/Et Al., 1980.
- LONZI, Carla, *Scacco ragionato*. Milano, Rivolta Femminile, 1985.
- LONZI, Carla, *Armande sono io*. Milano, Rivolta Femminile, 1992.
- LONZI, Carla, *Scritti sull'arte*. Milano, Et Al., 2011.
- MURARO, Luisa, *La signora del gioco. Episodi della caccia alle streghe*. Milano, Feltrinelli 1976.
- MURARO, Luisa, *Maglia o uncinetto*, Milano, Feltrinelli, 1981.
- MURARO, Luisa, *Guglielma e Maifreda*. Milano, La Tartaruga 1985
- MURARO, Luisa, *L'ordine simbolico della madre*. Roma, Editori Riuniti 1991.
- MURARO, Luisa, *Lingua materna, scienza divina. Scritti sulla filosofia mistica di Margherita Porete*. Napoli, D'Auria 1995.
- MURARO, Luisa, *Lingua e verità in Emily Dickinson, Teresa di Lisieux, Ivy Compton-Burnett*. Verona 1995.
- MURARO, Luisa, *Le amiche di Dio. Scritti di mistica femminile*. Napoli, d'Auria, 2001.
- MURARO, Luisa, *Il Dio delle donne*. Milano, Mondatori, 2003.

- MURARO, Luisa, *Il posto vuoto di Dio*. Genova, Maretti, 2006.
- MURARO, Luisa, *Tre Lezioni sulla differenza sessuale e altri scritti*. Napoli, Orthotes Editrice, 2011.
- MURARO, Luisa, *Non è da tutti. L'indicibile fortuna di nascere donna*. Roma, Carocci Editore, 2011.
- MURARO, Luisa, *Autorità*. Torino, Rosenberg&Sellier, 2013.
- NEGRI, Antonio, *La differenza italiana*, Roma, Edizioni Nottetempo, 2005.
- PIVIARD, Bibia, *Les Éditions Des Femmes. Histoire des premières années, 1972-1979*. Paris, L'Harmattan, 2005.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Textos y espacios de mujeres. Europa, siglos IV-XV*. Barcelona, Icaria, 1990.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Nombrar el mundo en femenino. Pensamiento de las mujeres y teoría feminista*. Barcelona, Icaria, 1994.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *El cuerpo indispensable. Significados del cuerpo de mujer*. Madrid, Horas y horas, 1996.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *El fraude de la igualdad. Los*

grandes desafíos del feminismo hoy. Barcelona, Planeta, 1997.

- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Mujeres en relación*.
Feminismo 1970-2000. Barcelona, Icaria, 2001.
- RIVERA GARRETAS, Maria Milagros, *Historia de una relación sin fin*. la influencia en España del pensamiento italiano de la diferencia sexual (1987-2002), <<DUODA Revista d'Estudis Feministes>> núm 24-2003.
- TOMMASI, Wanda, *I filosofi e le donne*. Mantova, Tre lune edizioni, 2001.
- TUROZZI, Chiara, *Femminile esorbitante*. Verona, L'iguana, 2012.
- WOOLF, Virginia. *Three Guineas*. London-New York., Harcourt Brace Jovanovich, 1938.
- ZAMBONI, Chiara, *La filosofia donna. Percorsi di pensiero femminile*. Verona, Demetra, 1997.
- ZAMBONI, Chiara, *Pensare in presenza. Conversazioni, luoghi, improvvisazioni*. Napoli, Liguori Editore, 1999.
- ZAMBONI, Chiara, *Parole non consumate. Donne e uomini nel linguaggio*. Napoli, Liguori Editore, 2001.

• SITOGRAFIA:

-
-
- <<http://marceliantunez.com/texts/>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://marceliantunez.com/texts/caps-arrencats-maquines-de-plaer-poemes-damor/>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://marceliantunez.com/texts/robotic-art-manifest/>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://marceliantunez.com/texts/antubots-marcelli-antunez-robots/>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://marceliantunez.blogspot.it/>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://vimeo.com/user3057767>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://www.digitalperformance.it/?p=904>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://www.digitalperformance.it/?p=1775>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://performancelogia.blogspot.it/2006/11/conversacin-entre-marcell-antnez-roca.html>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://www.youtube.com/watch?v=-caAi2n4SLc>> [consulta: 12/09/2013]

- <<http://www.lafura.com/web/cat/home.php>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://lafura.com/>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://www.fuorileidee.com/exp/angoli/federico/interviste/fura.htm>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://revistareplicante.com/el-ciborg-en-el-arte/>> [consulta: 12/09/2013]
- <http://www.la-ratonera.net/numero29/n29_fuerzabruta.html> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://www.uv.es/cultura/c/docs/expfurabauscast.htm>> [consulta: 12/09/2013]
- <http://www.tesis.uchile.cl/tesis/uchile/2003/ceccotti_f/doc/ceccotti_f.pdf> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://www.celiagradin.net/kilkor/print.php?table=ideologos&zona=circular&id=48&pag=0>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=13>> [consulta: 12/09/2013]
- <<http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=artis&id=136>> [consulta: 12/09/2013]

12/09/2013]

- <<http://www.kazuohnodancestudio.com/english/>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://www.theguardian.com/stage/2010/jun/07/kazuo-ohno-obituary>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://milanoartexpo.com/2013/05/29/danza-butoh-kazuo-ohno-il-fiore-ottuagenario-di-sara-pulici-milano-arte-expo/>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://www.muspe.unibo.it/wwcat/biblio/ohno/altrisiti.htm>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://www.t3.rim.or.jp/~sakurah/butoh.html>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://www.bta.it/txt/a0/02/bta00205.html>> [consulta: 13/09/2013]
- <http://www.trax.it/marinella_guatterini2.htm> [consulta: 13/09/2013]
- <http://www.danceinsider.com/f2002/f1028_1.html> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://www.carmillaonline.com/2005/12/01/but-lunderground-del->

sole-che-danza/> [consulta: 13/09/2013] intervistafiglio

- <<http://home.earthlink.net/~bdenatale/AboutButoh.html>> [consulta: 13/09/2013]
- <http://www.yorku.ca/cauthery/course_readings_&_lecture_notes/pdfs_and_powerpoint/Hijikata_Tatsumi_Butoh.pdf> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://metropolis.co.jp/arts/book-reviews/hijikata-tatsumi-and-butoh/>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://milanoartexpo.com/2013/06/07/danza-butoh-tatsumi-hijikata-cercando-nellombra-di-sara-pulici-milano-arte-expo/>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://www.jack-donovan.com/mishima/2009/03/mishima-butoh/>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://www.contemporary-dance.org/butoh.html>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://www.centrostudilaruna.it/il-cuore-di-mishima.html>> [consulta: 13/09/2013]
- <http://www.libreriadelledonne.it/_oldsite/MappaMonda/duoda.htm>

[consulta: 13/09/2013]

- <www.diotimafilosofe.it> [consulta: 13/09/2013]
- <http://www.diotimafilosofe.it/riv_online.php> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://members.xoom.it/nuovofile/perbasilea.htm>> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://www.filosofico.net/gadamer.htm>> [consulta: 13/09/2013]
- <http://www.lacan-con-freud.it/clinica/perversione/lacan_granoff_feticismo.pdf> [consulta: 13/09/2013]
- <http://www.treccani.it/enciclopedia/femminismo_%28Enciclopedia_Italiana%29/> [consulta: 13/09/2013]
- <<http://orlan.eu/adriensina/manifeste/charnel.html>> [consulta: 14/09/2013]
- <<http://www.angelfire.com/art2/janasterbak/meatdress.html>> [consulta: 14/09/2013]
- <<http://www.alfemminile.com/cultura/marina-abramovic-in-italia-marzo-2012-n123534.html>> [consulta: 14/09/2013]

- < <http://xl.repubblica.it/articoli/la-necessita-dellefferatezza-secondo-hermann-nitsch/802/>> [consulta: 14/09/2013]
- < http://www2.fiu.edu/~mizrachs/Modern_Primitives.html> [consulta: 14/09/2013]
- < <http://www.bibliosofia.net/files/rituali.htm>> [consulta: 14/09/2013]
-
-

Materiale Audiovisivo

FURA DELS BAUS

1984

ACCIONS

Ideazione e performer: Marcel·lí Antúnez Roca, Jordi Arús, “Hansel” Cereza, Miki Espuma, Pep Gatell, Jürgen Müller, Àlex Ollé, Carles Padrissa, Pera Tantiña

Management: Andreu Morte, Mercè Illa Estensore del *Manifesto Canaglia*.
Andreu Morte

Luci: Ramón Rey

Suono: Pablo J. Loyzaga

Produzione: La Fura dels Baus, Centre Dramàtic de la Generalitat de Catalunya (Barcelona)

- VHS/Pal *Accions*, Archivio di *Marcel·lí Antúnez Roca*, 1983.

1985

SUZ/O/SUZ

Ideazione e performer: Marcel·lí Antúnez Roca, Jordi Arús, “Hansel” Cereza, Miki Espuma, Pep Gatell, Jürgen Müller, Àlex Ollé, Carles Padrissa, Pera Tantiña, Andreu Morte

Musica: Marcel·lí Antúnez Roca, Ian Britton, Miki Espuma, Juanjo Ezquerro, Leo Mariño, Carles Padrissa, Boris Porter, Vidi Vidal

Luci: Ramón Rey

Scene: Andreu Polo, Grego Navarro, Txispo López

Produzione: La Fura dels Baus, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénica (Madrid)

- VHS/Pal Suz/o/Suz, Archivio di Marcel.lí Antúnez Roca, 1985.

1988

TIER MON

Ideazione e performer: Marcel.lí Antúnez Roca, Jordi Arús, "Hansel" Cereza, Miki Espuma, Pep Gatell, Jürgen Müller, Álex Ollé, Carles Padrissa, Pera Tantiña, Andreu Morte, con la partecipazione di Sergi Caballero, Sixto Peláez, Michael Summers, John Wagland

Produzione: Grego Navarro

Management: Mercè Illa

Luci: Ramón Rey

Suono: Pablo J. Loyazga

Assistenti di scena: Daniel Nicolai, Andreu Polo

Produzione: La Fura dels Baus, Centro Nacional de Nuevas Tendencias Escénicas (Madrid), the Zurich Theater Spectacle, the Valladolid International Theatre Festival, Dipartimento di Cultura di Catalogna (Barcelona), Ministero della Cultura (Madrid)

- VHS/Pal *Tier Mon*, Archivio di *Marcel.lí Antúnez Roca*, 1987.

PERFORMANCES- SPETTACOLI di ANTÚNEZ ROCA

1994

EPIZOO

Performance meccatronica interattiva

Ideazione e performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Progetto informatico e musica: Sergi Jorda

Scenografia e macchine: Roland Olbeter

Infografie: Paco Corachan, Marcel·lí Antúnez Roca

Luci: Ramón Rey

Produzione: Marcel·lí Antúnez Roca, Sergi Jorda, LOMA Production e
SIGMA Bordeaux

1998

AFASIA

Performance meccatronica interattiva. Mito narrato da un attuante con
esoscheletro, robot sonori, immagini, suoni e video interattivi

Ideazione e performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Musica: Alain Wergifosse, Sergi Jorda, Ian Briton

Robots e scenografia: Roland Olbeter

Esoscheletro: Roland Olbeter, Noemí Ramos, Ramón Rey, Christian Konn

Infografie e immagini elettroniche: Marcel·lí Antúnez Roca, Paco
Corachán

Interattività e programmazione: Toni Aguilar, Sergi Jorda

Direzione tecnica e luci: Ramón Rey

Suono: Alain Wergifosse

Direttore della fotografia: Toni Anglada

Video: Andy Davies

Marcel·lí Antúnez Roca, *L'attore, dall'animazione teatrale alla scena digitale*

257

Scenografia dei video: Nico Nubiola

Operatore di camera: Laura Sigon

Attori dei video: Albert Anguera, Eva Antas, Marcel·lí Antúnez Roca, Susana Barranco,

Laura Hernández, Companyia Skrot, Marga Socias, Toni Tomàs, Magí Valls.

Produzione: Teatre Nacional de Catalunya (Barcelona), MECAD \Media Centre d'Art i Disseny (Sabadell-Barcelona), Festival de Teatre Visual i de Titelles (Barcelona), Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona

2002

POL

Racconto meccatronico con cinque robot, due *attuanti* con esoscheletro, uno

schermo panoramico

Regia e performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Attore: Piero Steiner

Attrice virtuale: Silvia García

Musica: Alain Wergifosse

Robots: Roland Olbeter

Responsabile grafico: Alvaro Uña

Programmazione: Jesus de la Calle

Fotografia: Darius Koehli

Luci: Ramón Rey

Esoscheletro e tecnica dei robots: EBA–Studio (Christian Konn, Carlos Jovellar)

Equipe 3D: SU–Studio (Marko Brajovic, Richard Porcher, Stefanie Alice Vandendriessche, Luka Brajovic)

Coordinamento tecnico: Paco Beltran

Management: Marta Oliveres–MOM

Produzione: PANSPERMIA S.L., Festival d’Estiu de Barcelona Grec 2002, Mercat de les Flors, MEDIA–EUROPA, Teatre de Tàrrrega. Con l’appoggio di Institut Català de les Indústries Culturals –ICIC de la Generalitat de Catalunya, SGAE

2003

TRANSPERMIA

Conferenza meccatronica che presenta i risultati del progetto *Dedalus*, esperienza di volo in assenza di gravità, e la teoria Transpermia

Ideazione, regia, disegni e performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Musica: Alain Wergifosse

Programmazione: Jesús de la Calle

Animazione Flash: Álvaro Uña, Gaetano Mangano

Edizione video: Sergi Díez

Direzione tecnica e tecnico volo: Paco Beltrán

Assistente grafico: Júlia Rubio, Marc Trafak, Mireia Barberà

Programmazione Flash: Sergi Porter

Camera volo: Begoña Egurbide, Saso Podgorsek

Management: Marta Oliveres

Dreskeleton: EBA

Programmazione robot Requiem: Joan Carles Bonet

Assistenti di volo: CGTC (Yuri Gagarin Training Center)

Produzione: Panspermia S.L., Ars Catalyst (progetto Mir) Ministerio de Cultura INAEM, Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, ICUB- Ajuntament de Barcelona, Departament de Cultura Generalitat de Catalunya.

Debutto in Italia: Torino, Malafestival, 2003

2006

PROTOMEMBRANA

Conferenza-performance interattiva

Ideazione, disegni, performer: Marcel·lí Antúnez Roca

Animazione: Liliana Fortuny

Programmazione: Matteo Sisti Sette

Musica: Alain Wergifosse

Fotografia: Carles Rodríguez

Video: Lucia Egaña Rojas, Francis Gómez de la Cruz

Luci: Oriol Ibáñez

Assistenti grafici: Wahab Zeglache, Emi Martín, Ana Fernández de Sevilla

Fontanet, Oriol Corbella, Merlí Borrell, Dídac Valldosera

Modelli: Lucia Egaña Rojas, Emi Martín, Perla Mesa, Giulia Mattioli,

Adelaida Antúnez, Àlvar Antúnez, Marcel·lí Antúnez Roca

Joy-dreskeleton: Héctor López

Produzione tecnica: Oriol Ibáñez

Assistente alla produzione tecnica: Lucia Egaña Rojas

Produzione esecutiva: Eva Vilaró Móra

Produzione: Panspermia SL, in collaborazione con ICIC –Institut Català de les Indústries Culturals, INAEM, Ministerio de Cultura – España, ICUB Institut de Cultura de Barcelona, d-lab (Dedale/Paris), Arcadi (Paris)

2007

HIPERMEMBRANA

Copione, disegni e regia: Marcel·lí Antúnez Roca

Performer: Marcel·lí Antúnez Roca, Nico Baixas, Ignacio Galilea

Musica: Pau Guillamet (Guillamino)

Programmazione: Matteo Sisti Sette

Animazione: Liliana Fortuny

Direttore della fotografia: Diego Dussuel

Luci: Memé Boya

Direzione tecnica e illuminazione interattiva: Oriol Ibáñez

Camera: Robert Roig, Oriol Ibáñez

Edizione video: Guergana Tzatchkov, Lucía Egaña Rojas, Sergi Dies, Aymar del Amo

Interfacce e modelli: Álvaro Sosa, Max Dalmau

Hardware: Héctor López, Pau Corella

Assistenti grafici: Wahab Zeghlache, Marcel Pié, Oriol Corbella

Performer virtuali: Nico Baixas, Ignacio Galilea, Lucía Egaña Rojas, Cuco Suárez, Mónica Cofiño, Alba Ghilardi, Begoña Grande, Gilmarí Gerena, Elisenda Renom, Carolina Gallai, Ettore Scarpa, Alessandro Tessitore, Francesca Saraullo, Federica Pellegrino, Serena Casale, Vanessa Michelion,

Antonio Cristian Losco, Silvia Haag, Pau Nubiola, Joan Simó, Adelaida Antúnez, Àlvar Antúnez, Begoña Egurbide, Álvaro Sosa, Javier Palma, German de Diego, Mariló Avilés, Guergana Tzatchkov

Assistenti tecnici: Carles Comes, Olivier Bertholin, Sebastiano D'Aprile, Flavio Nilo Quercia, Domenico Graziano, Lucio Gagliardi, Luca Restagno, Luca Schiatti, Alessandro D'Arias, Alberto Buzio, Xian Zhang, Davide D'Andrea, Chiara Cordero, Federica Pecoraro, Elena Pellizza, Alessandro Carlaccini, Valentina Tibaldi, Silvia Giachelo

Produzione esecutiva: Marcel·lí Antúnez Roca, Eva Vilaró Móra, Lucía Egaña Rojas

Amministrazione: Enric Toro

Management: Eva Vilaró Móra

Produzione: Panspermia SL, in collaborazione con Mercat de les Flors, Temporada Alta 2007 – Festival de Tardor de Catalunya, Art Futura (Barcelona), Centro de Investigación Artístico Ladines (Ladines, Astúrias), CIDAN Laviana (Astúrias), L'Animal a l'Esquena (Celrà, Gerona), Servi di Scena Opus rt (Torino, Italia), MULTIDAMS (Facoltà di Scienze della Formazione –Università di Torino), CIRMA (Centro Interdipartimentale per la Ricerca sul Multimediale e l'Audiovisivo – Università di Torino), Politecnico di Torino – Corso di Laurea in Ingegneria del Cinema e dei Mezzi di Comunicazione, Virtual Reality & Multimedia Parl, Laboratorio 'Guido Guazza' Dams di Torino, Institut del Teatre–Diputació de Barcelona.

Con il sostegno di: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, ICIC (Institut Català de les Indústries Culturals), ICUB (Institut de Cultura de Barcelona), INAEM, Ministerio de Cultura, Regione Piemonte, Città di Torino.

Ringraziamenti a: Montxo Algora, Cuco Suárez, Vanessa Vozzo, Antonio Pizzo, Tatiana Mazali, Toni Cots, Maria Muñoz, Pep Ramis, Ramon Vila, Fortià Cases, Anna Antúnez, Gori Cases, Teatro Stabile Torino, Sistema Teatro Torino, Alex Reig, Pere Salabert, David Apfel, Alex Posada, Hangar.

2010

COTRONE OFFICINE SINTETICHE PRODUCTION

Regia: Marcel·lí Antúnez Roca

Assistente alla regia: Vanessa Vozzo

Consulenza drammaturgia interattiva: Antonio Pizzo, Pere Vilà Barceló

Interpreti: Alessandro Lombardo, Ettore Scarpa

Direzione tecnica: Oriol Ibañez

Assistenza tecnica: David Giacomelli, Marco Scevola

Animazione: Liliana Fortuny

Colore: Wahab Zeghlache

Grafica: Riccardo Muroli, Juliana Acevedo

Sound/Music: Andrea Valle, Paolo Armao/ASA Lab

Programmazione: Javier Chavarri

Organizzazione: Il Mutamento Zona Castalia, Servi di Scena Opus rt,

Panspermia S.L.

Coordinamento Italia-Spagna: Officine Sintetiche

Documentazione: CIRMA

Progetto realizzato con il contributo di: Regione Piemonte, Fondazione del Teatro Stabile di Torino/Sistema Teatro Torino, Fondazione Circuito Teatrale del Piemonte, Il Mutamento Zona Castalia IT, in coproduzione

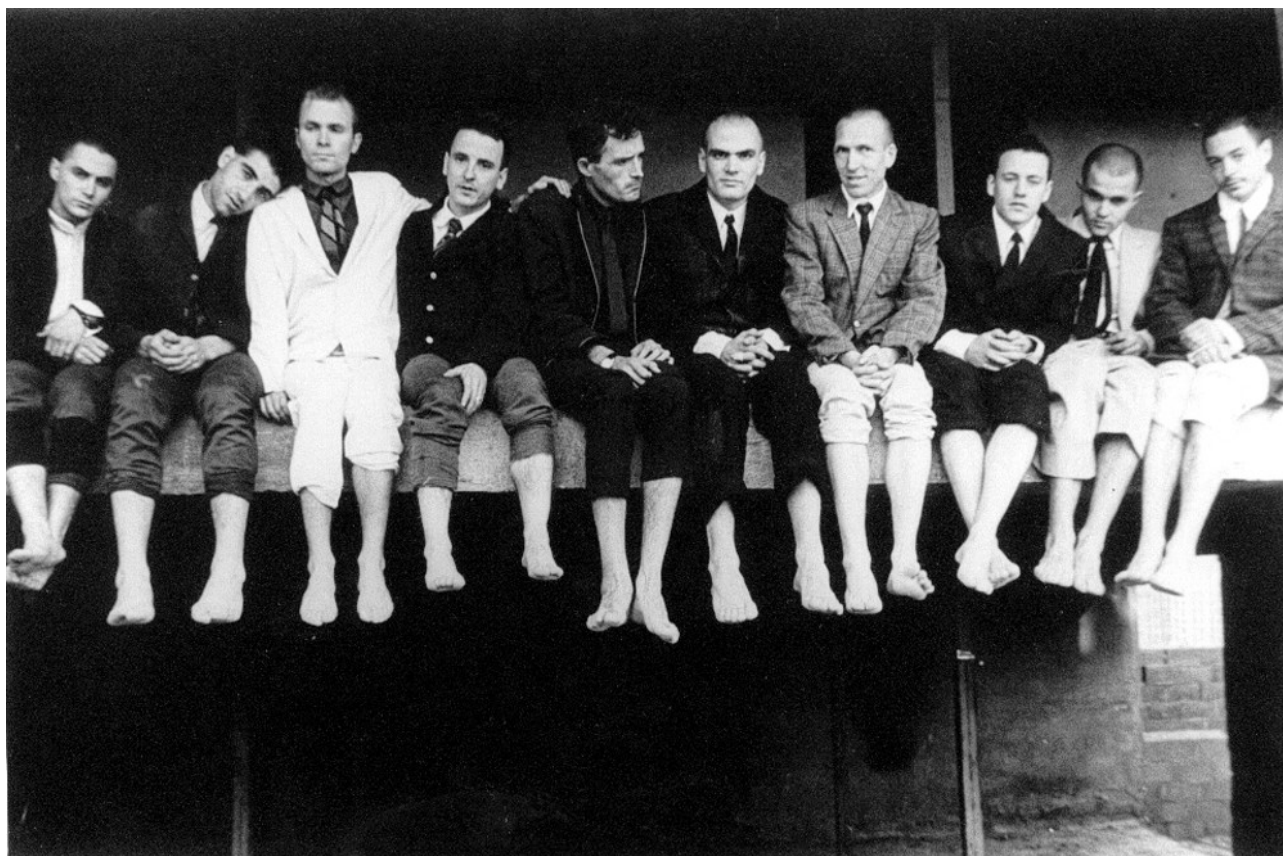
con: Panspermia S.L. – ES, Virtual Reality & Multi Media Park/ASA Lab – IT, CIRMA Centro Interdipartimentale di Ricerca, su Multimedia e Audiovisivo – IT, Servi di Scena Opus rt – IT, Festival Temporada Alta –ES. E in collaborazione con: Politecnico di Torino (Corso di Laurea in Ingegneria del Cinema e dei Mezzi di Comunicazione) – IT, Laboratorio Multimediale ‘Guido Quazza’ DAMS, Università di Torino – IT

Debutto in Italia: Torino, 14 novembre 2010, Cavallerizza Reale, nell’ambito del Festival *Prospettiva2* del Teatro Stabile di Torino

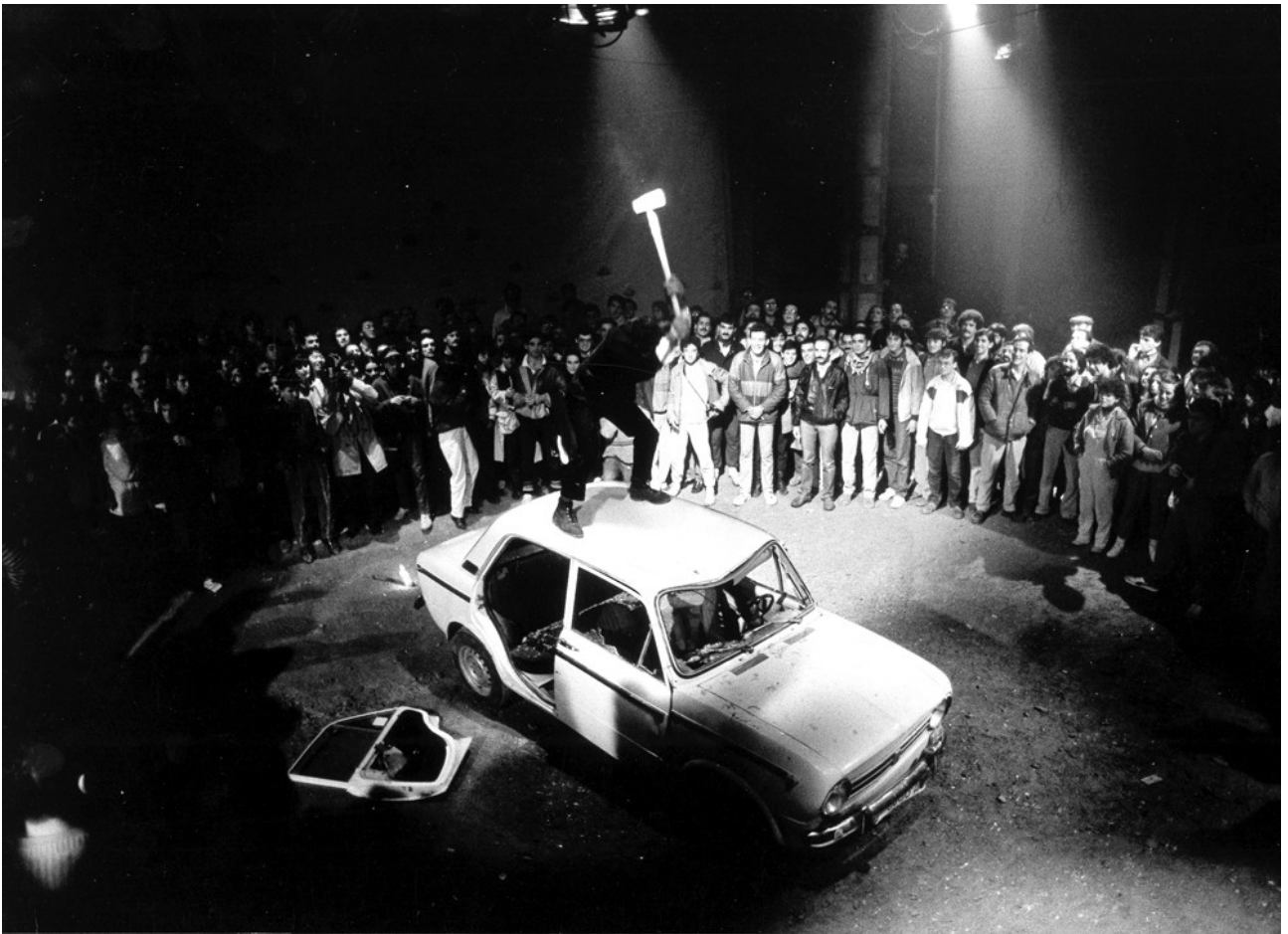
Debutto in Spagna: 2 dicembre 2010, Festival Temporada Alta, Girona.

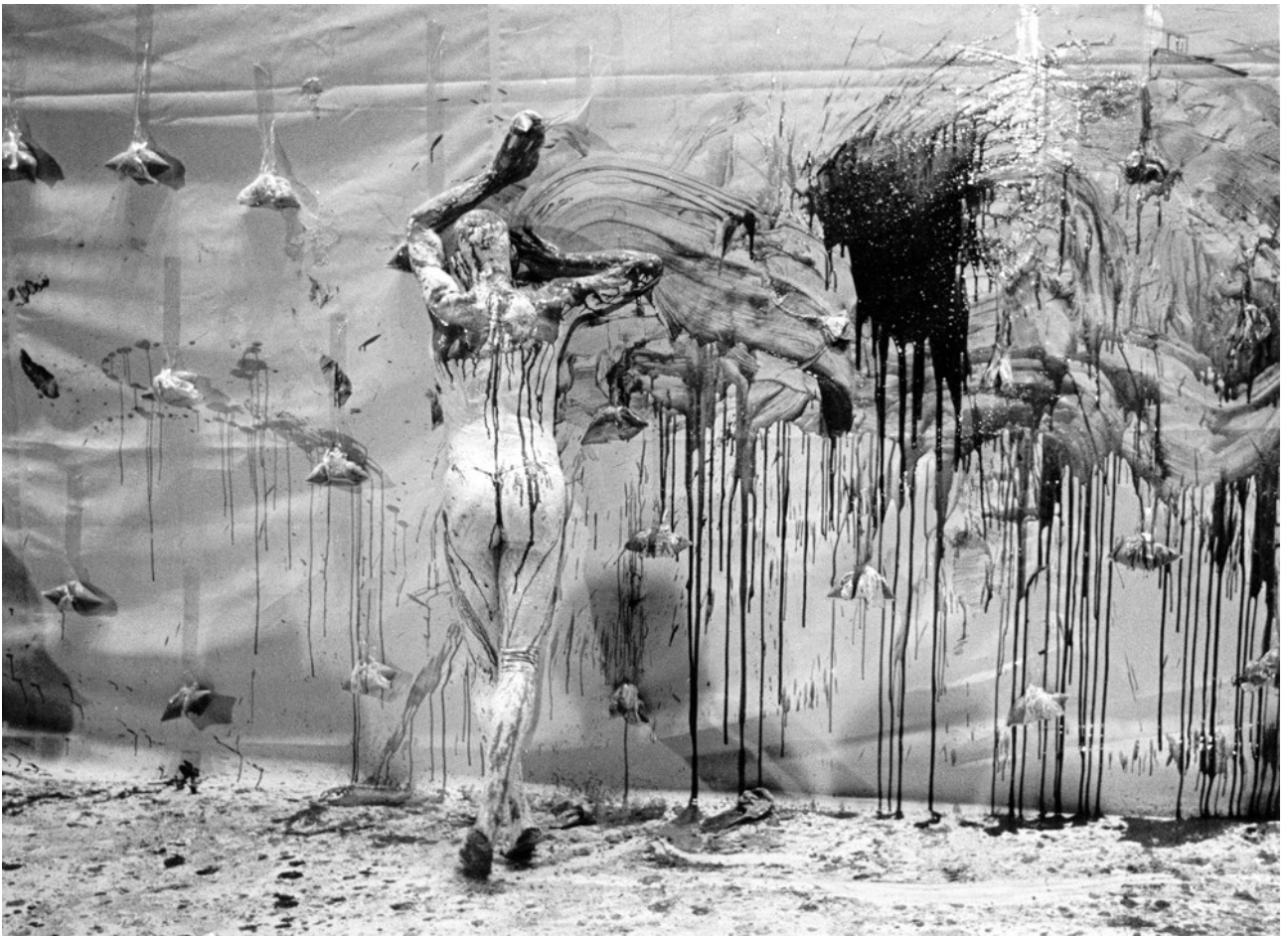
IMMAGINI

– FURA DELS BAUS, Accions 1983, Foto di Josep Gol





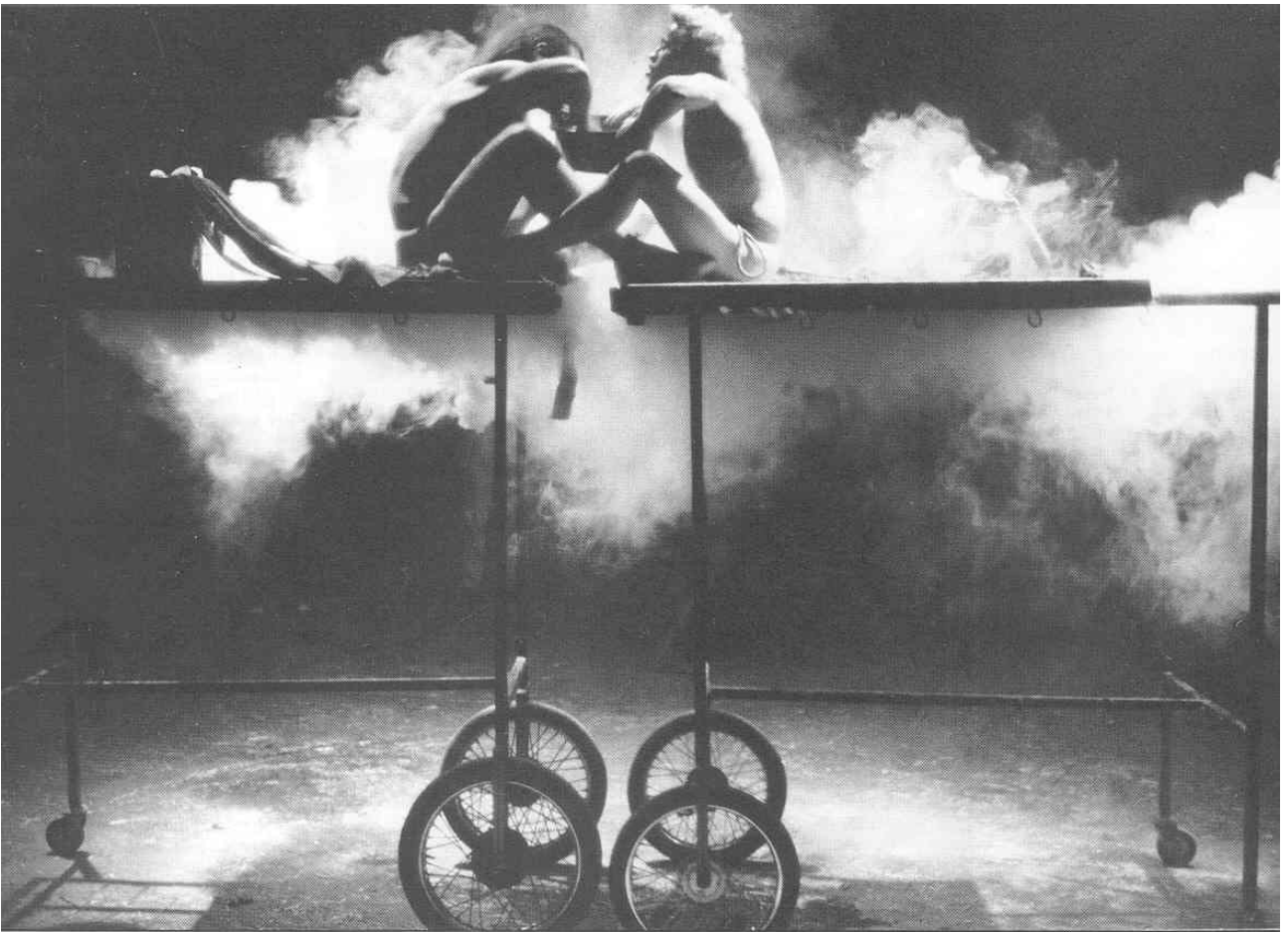




- FURA DELS BAUS, Suz/O/Suz 1985, Foto di Josep Gol















– FURA DELS BAUS, Tier Mon 1987, Foto di Josep Gol









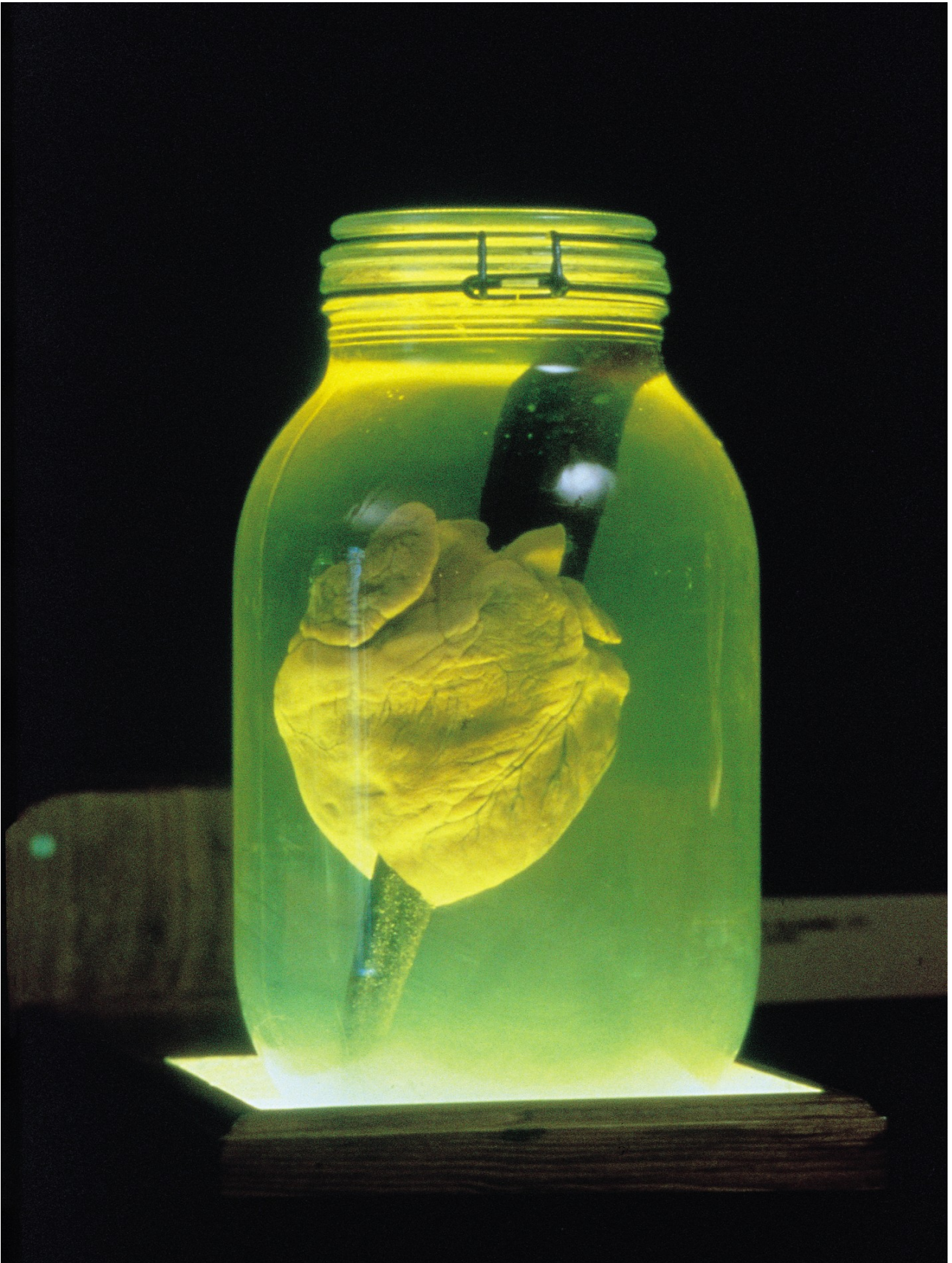






- MARCEL.LÍ ANTÚNEZ ROCA, La vida sin amor no tiene sentido.
Sala Moncada, Barcelona, 1993. Foto di Jordi Soler





Love poem. Lost.

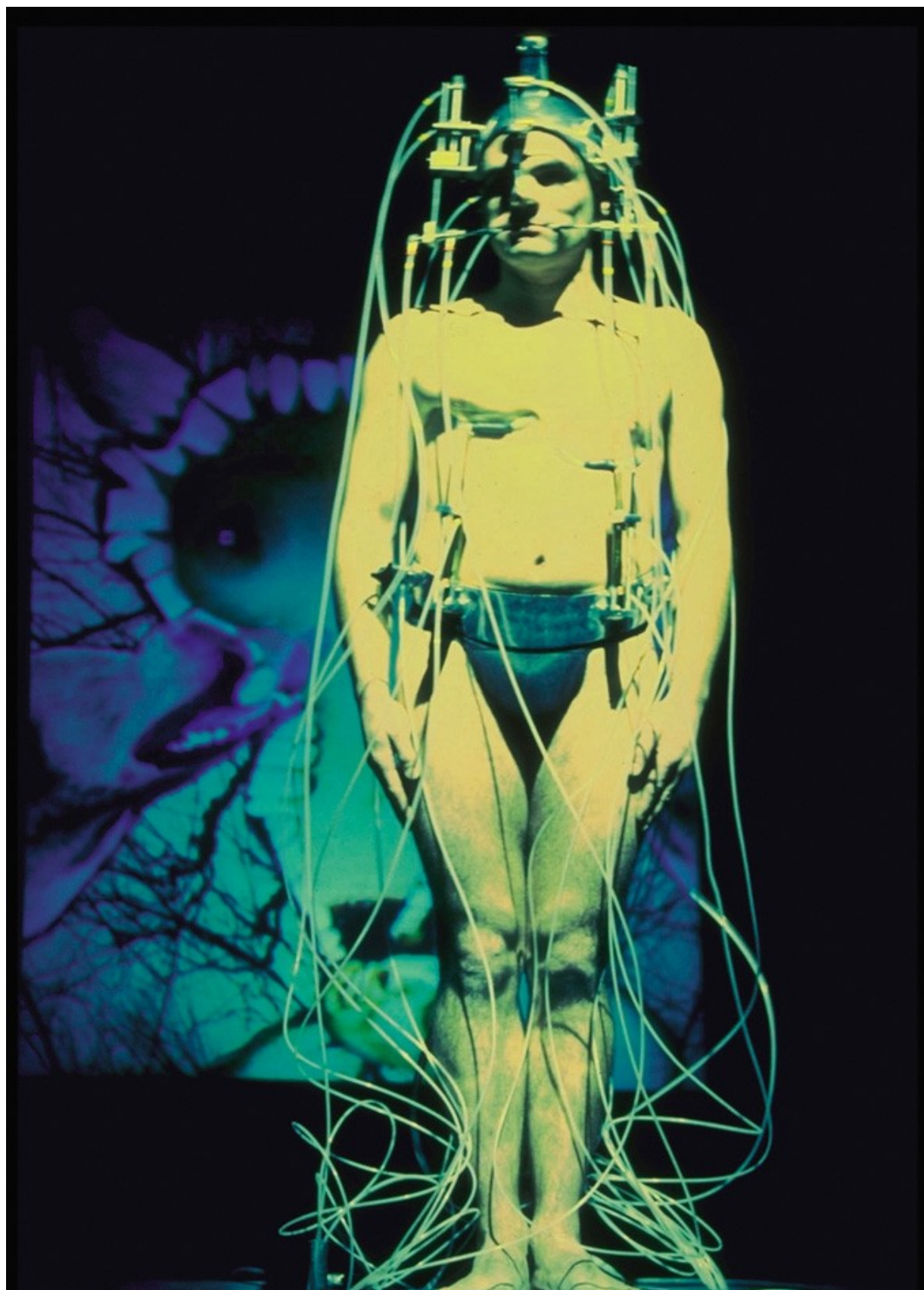


Love poem. Fascination.



Love poem. Dependence

– MARCEL.LÍ ANTÚNEZ ROCA, Epizoo 1994.
Foto di Martin L. Vargas



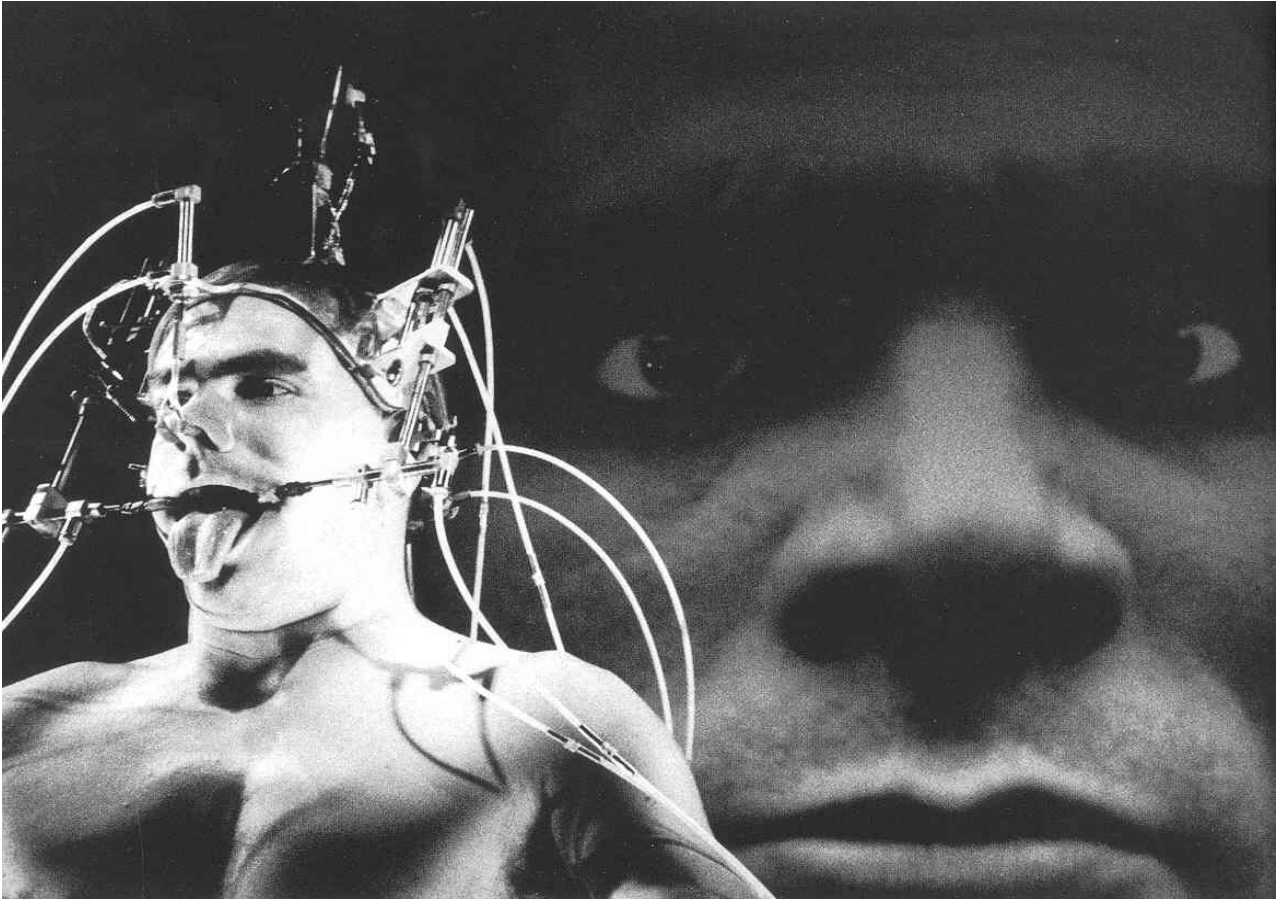


Foto di Louis Arellano

Foto di Darius Koehli

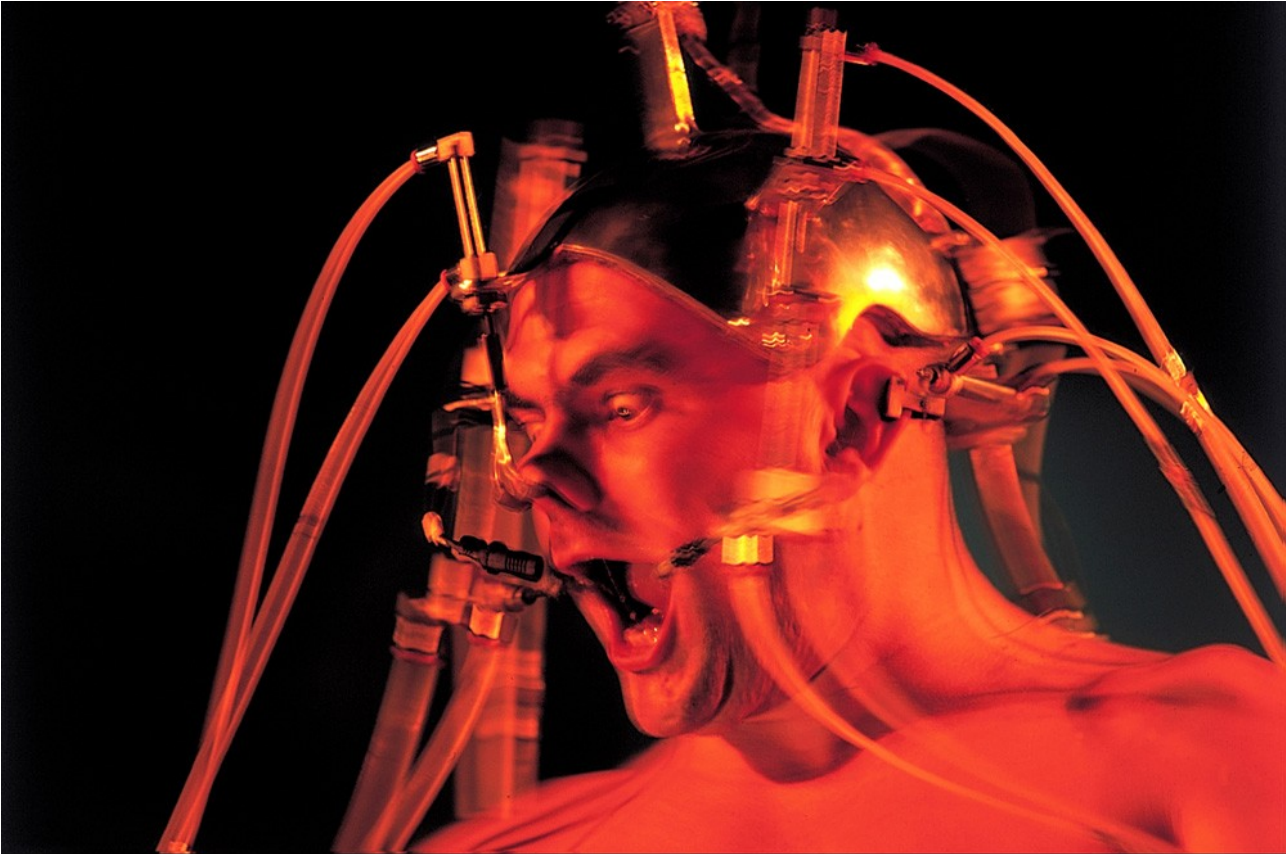




Foto di François Olivier



Foto di Nuria Andreu



Foto di Carles Rodriguez