

# INDICE

<b>Introduzione</b>	p. 3
Cap. I	p. 27
<b>L'impossibile concepimento dell'a-poesia</b>	
Cap. II	p. 44
<b>Un pensiero <i>del fuori o d'ailleurs</i></b>	
Cap. III	p. 55
<b>La parola sottratta</b>	
Cap. IV	p. 72
<b>La potenza di divenire</b>	
Cap. V	p. 94
<b>Eliogabalo, corpo solare, pietra lunare</b>	
Cap. VI	p. 114
<b>La visione della totalità nei riti dei Tarahumara</b>	

Cap. VII p. 144

**Il linguaggio spezzato dei suicidati dalla  
società**

Cap. VIII p. 161

**La danza del pensiero**

**Bibliografia** p. 173

## INTRODUZIONE

Scrittore della rivolta assoluta, dell'eccesso, della disperazione che parla, Antonin Artaud ha segnato la cultura del XX secolo con la dimensione tragica del suo destino, con l'aura della sua personalità tortuosa, con lo splendore impuro della sua complessa opera, reso più intenso dalla sofferenza.

Originale interprete delle suggestioni provenienti dai campi creativi più disparati, dalla poesia al disegno, dal cinema al teatro, radicale innovatore del linguaggio e dei segni di ciascuno di essi, non può lasciare indifferente chi si avvicini da lettore o spettatore alla sua arte, manifestazione di una straordinaria potenza d'immaginazione.

Il suo sguardo furente e spregiudicato sembra guidare il lettore nell'itinerario alla scoperta del suo mondo poetico, e quello di Artaud è un volto che segna la memoria in maniera indelebile.

Tra i primi autoritratti giovanili degli anni '20 e i disegni eseguiti a Rodez e Ivry poco prima di morire trascorrono solo vent'anni, periodo intenso, denso di esperienze, nei quali egli si dedicò con successo alla carriera di attore, prima cinematografico e poi teatrale, e senza sosta ad una scrittura che è poetica anche quando vuole essere narrativa; allo stesso tempo, sono anni vissuti in preda al delirio, nel tentativo spasmodico di ritrovare una salute forse mai posseduta, segnati dall'internamento psichiatrico e dalla solitudine.

Per comprendere il linguaggio poetico di Artaud è necessario accedere al suo registro metaforico, che usa come campo generativo della conoscenza.

Le metafore sono vere trasgressioni dell'ordine del linguaggio, miniere di latenza e zone di contatto con la vita segreta.

Artaud ci insegna come sia il teatro lo spazio in cui le norme del quotidiano possono essere trasgredite e comprese per ciò che sono in realtà, grazie al loro oltrepassamento.

Dal suo punto di vista, il corpo e il ruolo dell'attore risultano fondanti perché considerati come il centro di un processo di demolizione del primato del testo scritto, teso a creare un sistema di segni che sia una battaglia di simboli.

Alcune note biografiche potranno condurci nell'atmosfera spirituale del suo tempo<sup>1</sup>.

Antoine-Marie-Joseph Artaud, detto Antonin, nasce a Marsiglia il 4 settembre 1896 da genitori tra loro cugini di primo grado, Antoine-Roi, gestore di una piccola compagnia di navigazione, e Euphrasie Nalpas, originaria di Smirne sull'Egeo, luogo dove il giovane Antonin, uno dei tre figli che sopravvivranno dei nove nati, trascorrerà lunghi periodi di vacanza durante l'infanzia, rischiando anche l'annegamento a sei anni dopo una meningite che gli lascerà una instabilità nervosa; precocemente Antonin rivela un innato talento: disegna, allestisce spettacoli per i familiari, firma delle liriche di stile alessandrino su un giornalino scolastico con lo pseudonimo di Louis des Attides, legge avidamente i poeti che sente a se affini (Baudelaire, Gérard de Nerval, Poe, Lautréamont, Rimbaud, Mallarmé) e i filosofi, tra i quali predilige Nietzsche.

---

<sup>1</sup> Per la biografia dell'autore s'è scelto di fare riferimento a quella particolarmente documentata e accurata pubblicata da Enrico Badellino insieme alla traduzione di alcune delle lettere indirizzate da Artaud a Jean-Louis Barrault, *Vivere è superare se stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault 1935-1945* (Archinto, Milano, 2000)

In seguito a malesseri continui, diagnosticati erroneamente come sifilide ereditaria, viene riformato dall'esercito e congedato alla fine del 1916, iniziando una serie di soggiorni in varie case di cura per un paio d'anni, finché non riuscirà a convincere i medici a somministrargli del laudano per alleviare i dolori che lo perseguitano, innescando così una dipendenza dagli oppiacei che lo accompagnerà per tutta la vita.

Dopo le prime pubblicazioni di poesia, e soprattutto di critica teatrale, si stabilisce a Parigi, dove viene in contatto con le esperienze simboliste dell'attore e regista Lugné-Poë, in procinto di mettere in scena un *Ubu roi* da Jarry che riscuoterà un successo clamoroso.

Approfittando dell'amicizia del medico Toulouse, simpatizzante dell'atmosfera bohémienne parigina, conosce Charles Dullin, il geniale creatore del Théâtre de l'Atelier, profondo conoscitore della cultura orientale e dotato di una sottile spiritualità che non mancherà di influenzare la visione sacrale che per tutta la vita Artaud manterrà del teatro; è il periodo in cui Antonin inizia la lunga e travagliata relazione con Gélica Athanasiou, l'incantevole attrice rumena stabilitasi a Parigi per lavorare con Dullin che invano tenterà di strapparla alle droghe.

Il fervore della capitale francese in quegli anni è intensissimo e il giovane Artaud si immerge nella vita culturale e mondana con l'ardore che lo contraddistingue, poco incline per indole alle cautele o ad agire con misura.

Si interessa di dadaismo, collabora con la rivista d'arte e filosofia *Action*, prosegue la carriera di attore mietendo critiche entusiaste e successi di pubblico, frequenta lo studio di

Masson, dove stringe amicizia tra gli altri con artisti del calibro di André Breton, Louis Argon, Robert Desnos, Michel Leiris, Juan Mirò e Jean Dubuffet, riuscendo nel febbraio del '23 a far uscire il primo numero della rivista *Bilboquet* sulla quale nei mesi seguenti scriverà di Rimbaud come di Mauriac; intanto mette in scena Pirandello, impersona il vecchio Tiresia nell'*Antigone* di Cocteau da Sofocle con scenografie di Picasso e costumi di Chanel.

Incrinatisi, anche per motivi economici, i rapporti con Dullin, Artaud approda al teatro Vieux Colombier con Georges e Ludmilla Pitoëff, con i quali ben presto litigherà, e dove assiste commosso alle rappresentazioni di Copeau.

Durante il breve idillio con i surrealisti (sarà espulso dal gruppo per motivi politici nel 1927), pubblica (in sole 112 copie) le otto poesie della raccolta *Tric trac du ciel* e si propone come poeta alla *Nouvelle Revue française*.

La pubblicazione dei suoi versi, che piacciono al segretario della rivista Jean Paulhan (uno degli amici intellettuali che con fatica riuscirà nel 1946 a farlo uscire vivo dal manicomio di Rodez) è rifiutata dal direttore Jacques Rivière.

Questo episodio costituisce una ferita profonda e mai rimarginata nell'animo inquieto di Artaud, che chiede a più riprese a Rivière di essere considerato un poeta, pur riconoscendo la *fragilità* del suo pensiero, qualcosa di inafferrabile e sempre sul punto di sprofondare nel silenzio, senza sponde solide alle quali afferrarsi e tuttavia radicato nel flusso ininterrotto del tempo e dello spazio.

Considera offensiva e inappropriata la proposta di Rivière di pubblicare il loro carteggio ma non le poesie, che il direttore

ancora legato ad un'idea ortodossa di lirica, ritiene sbagliate nella *forma*.

Come comprende bene Breton, la disputa che Artaud ingaggia con Rivière non riguarda lo stile ma testimonia dell'urgenza di fissare su carta le pulsioni della mente, qualcosa di molto simile alla scrittura automatica (più costruita e artificiosa) sperimentata dai surrealisti.

Dopo il primo ricovero a Villejuif col dottor Toulouse nel 1920, nel '27 Artaud inizia un trattamento psicanalitico ma lo interrompe dopo poche sedute, infastidito dall'insistenza del dottor Allendy, alle cui cure è affidato, sull'interpretazione dei sogni e sull'anamnesi dell'infanzia.

Pochi mesi prima di iniziare l'analisi Artaud, in grande fermento creativo, fonda quel Teatro Alfred Jarry che sarà attaccato per lo stile spregiudicato dalla stampa francese e mette in scena quattro spettacoli profondamente innovatori ispirati all'estetica dada e surrealista.

Parallelamente lavora all'elaborazione teorica di un programma di rinnovamento della messa in scena e di rivoluzione del ruolo dell'attore e del linguaggio teatrale, ispirato all'arte orientale, alla pittura fiamminga (in particolare restò affascinato dal dipinto *Le figlie di Loth* attribuito a Luca di Leyda), ai suoi interessi per i miti e i riti dei primitivi: questi saggi confluiranno nel 1938 in *Il teatro e il suo doppio*.

Prosegue le sue esperienze cinematografiche, dalle quali ricava il sostentamento necessario per vivere, e dal 1924 al 1935 appare in ventidue film diretti da registi di chiara fama; è diretto tra gli altri da Abel Gance in *Napoleone*, Dreyer in *Giovanna d'Arco*, Fritz Lang nella *Leggenda di Liliom* e da

Pabst nell'*Opera da tre soldi*, tutte interpretazioni rimaste nella storia del cinema.

Un aspetto a lungo rimasto sconosciuto della sua opera riguarda gli scritti d'arte, in particolare quelli consacrati alla pittura, nei quali si esprime sulla propria produzione grafica in una poetica del tutto personale; le acqueforti di Masson, i ritratti di Balthus, i quadri che scoprirà in Messico di Maria Izquierdo, la folgorazione che lo colpirà al cospetto dell'uso del colore di Van Gogh, Jean Dubuffet che lo inciterà a dipingere per esorcizzare la malattia, costituiscono la trama sottile sulla quale Artaud saprà innestare la tessitura di una scrittura poetica che vuole inaugurare un nuovo stile concettuale.

Il suo impegno espressivo non consiste nel manifestare le passioni ma nell'esercitarle nel corpo: l'analogia organica tra corpo e testo assume in lui quasi la cogenza e la forza di una legge oggettiva.

Lavorando su una poetica drammaturgica sensibile al *noir* e all'*ombra*, nel corso degli anni Trenta Artaud fu colpito dalla lettura di uno dei capolavori della narrativa gotica, *Il Monaco* di Matthew Gregory Lewis, pubblicato a Londra nel 1796, tanto da deciderne la *riscrittura* per l'amico editore Denoël (anche quando deciderà di tradurre un capitolo di Lewis Carroll, Artaud parlerà di riscrittura, come si comprenderà meglio quando si analizzerà il fenomeno della glossopoiesi e dell'agrammaticalità dell'ultimo Artaud).

*“La scoperta dell'orrore come fonte di diletto e di bellezza finì per reagire sul concetto stesso della bellezza: l'orrido, da categoria del bello, finì per diventare uno degli elementi*



*propri del bello, da bellamente orrido si passò per gradi insensibili all'orribilmente bello”<sup>2</sup>*

Opera che fa dell'orrore la categoria estetica preminente, *Il Monaco* dava ad Artaud la sensazione della vita profonda molto più di tutti i sondaggi psicologici, filosofici o psicanalitici dell'inconscio allora in voga.

Artaud assimila le immagini mentali a un sogno la cui efficacia dipenderà dalla violenza con la quale si colpirà il pubblico.

*“La scena del sotterraneo, per chi vuole vederla nella sua vera luce, si spoglia del suo apparente romanticismo, del suo flusso e riflusso di cadaveri, del suo odore abietto e troppo puramente fisico, per apparire come un colpo di sonda gettato in tutti i bassifondi del caso e della sorte e, rivestita della più sfavillante veste metafisica, diventare un appello angoscioso e frenetico all'amore nella libertà”<sup>3</sup>*

Il severo monaco Ambrosio in odore di santità ammirato da tutta Madrid, e la tentatrice Matilde, donna demoniaca apparsagli in veste di novizio, ingaggiano una battaglia sul destino dei corpi nell'amore e nella morte, a tratti alterni vittime e carnefici di se stessi.

A questo gusto per la dimensione notturna e inquieta della natura umana, Artaud associa negli stessi anni la lettura dei testi di Guenon sul sacro e sulla metafisica intesa alla maniera

---

<sup>2</sup> M. Praz, *Il patto col serpente*, Milano, Mondadori, 1972, tratto dalla Prefazione di Nico Orengo a *Il Monaco*, M. Gregory Lewis - A. Artaud, Traduzione di Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani, Bompiani, Bologna, 2000, p. IV

<sup>3</sup> A. Artaud, Premessa, *Il Monaco*, cit., pp. 5-6

esoterica cara ai surrealisti <sup>4</sup>, ricavandone preziose suggestioni che farà confluire prima in una conferenza alla Sorbonne e poi nel testo apparso nel febbraio del 1932 sulla *Nouvelle Revue Française* dal titolo *La mise en scène et la métaphysique*, sui quali si tornerà in seguito nell'analisi della questione del teatro orientale e del pensiero dell'origine.

Fino alla fine del 1935, quando inizierà una fase nuova della sua vita, quella misteriosa e dolorosa dei viaggi e dell'internamento che meriterà una trattazione più accurata nel corso di questo lavoro, Artaud lavora in maniera febbrile: allestisce spettacoli, propone saggi agli editori, recensisce testi e lavori teatrali, suscitando nell'ambiente intellettuale della sofisticata Parigi del suo tempo consensi crescenti e aspettative che temeva sempre di deludere.

A lungo dopo la sua morte, avvenuta all'alba del 4 marzo 1948 accasciato su una sedia ai piedi del suo letto a Ivry, dopo l'esperienza surrealista, i viaggi iniziatici in Irlanda e Messico, il lungo internato psichiatrico di Rodez con il martirio dei cinquantuno elettrochoc inflitti alla sua mente lucida e ferina e alla sua carne dolente, il corpus della sua opera ha continuato a esercitare effetti di rimbalzo nella cultura contemporanea, in maniera quasi paradossale per questo flusso di metamorfosi che resiste strenuamente ad ogni sistematizzazione.

---

<sup>4</sup>Come riporta Badellino nella già menzionata biografia artaudiana, nel numero del maggio 1932 di *Le Voile d'Isis* René Guenon smentirà la paternità della frase sulla '*metafisica antipoetica, profana e mutila dell'Occidente*' a lui attribuita, pur esprimendo apprezzamenti per la coerenza e il rigore espressi da Artaud. Non siamo certo dinanzi a un colpevole plagio o ad un accidentale travisamento; piuttosto, è qui all'opera un motivo costante nella poetica di Artaud, quella di recuperare *non citazioni ma nessi* del pensiero d'altri per amalgamarli in modo originale con il proprio pensiero, in un prototipo di filosofia del commento nell'accezione migliore dell'espressione.

Come Céline o Jean Genet con l'*argot*, Artaud fu implacabile nel creare nuove immagini del corpo, resuscitandolo in una lingua straordinaria che è nuova vita.

Il corpo, e la carne come suo doppio, sono lo snodo catalizzatore di una partitura (in un senso prossimo alla formatività di Pareyson) che non subordina il processo estetico ad un fine predeterminato ma costruisce e inventa la propria forma ogni volta di nuovo, consentendo un'immediata proliferazione di sensi.

Dal saggismo lirico degli inizi, Artaud passerà a sperimentare i limiti del linguaggio vocale e dell'inesprimibile attraverso la glossolalia.

Nel suo spazio della declamazione, ha scritto Derrida, con la parola *dettata* è bandita anche la dizione, per tornare al punto in cui l'onomatopea non è più *cri* ma non è ancora articolata in *propos*.

Percorreremo un tragitto lungo il quale il teatro essenziale diverrà come la *peste*, non perché contagioso ma per il suo essere rivelazione, ovvero trasposizione al proscenio di una crudeltà latente.

La carne della parola viene messa a nudo attraverso la morte della parola limpida che è sintomo-segno di una necessità della vita, di una stanchezza che entra nello stato vitale della *parola prima della parola*.

Sotto il segno di Saturno (l'immagine è proposta da Susan Sontag) in Artaud la sostanza liquida del segno elude alla sua esigenza di una corporeità aggressiva, capace di rovesciare nel gesto e nel grido gli stati notturni dell'essere, per dare consistenza e imprimere contorni all'invisibile, solidificare per

lo sguardo e l'udito i flussi miscelati del pensiero, le umide trame oniriche.

Una delle metafore del doppio artaudiano è quella che ha espresso nell'unica sceneggiatura cinematografica che lo ha impegnato senza che prendesse poi parte al film in veste d'attore, *La conchiglia e il clergyman*, film simbolico e surreale di Germaine Dulac che in verità ad Artaud non piacque affatto.

La conchiglia è il grembo della vita, l'incavo umido della generazione, profondità corporea femminile e spazio alchemico delle trasformazioni che si converte nel suo doppio abissale, la grotta che rischia di inghiottirla, diventando così il segno della morte.

A causa del suo sferzante disprezzo per le convenzioni d'ogni sorta, Artaud non poteva che restare distante proprio da coloro ai quali era più prossimo, dalle questioni politiche e sociali del suo tempo, feroce difensore di un linguaggio spezzato, schizofrenico in senso etimologico, che trascini con sé, in una sovrapposizione sconcertante, il segno di una trasformazione tragica.

Entro questo paesaggio devastato, le rovine di ciò che era familiare sono spietatamente investite dalla luce irreale e minacciosa di un sole nero, in una mescolanza che non fonde, in una irrisolta contraddizione, in una tensione che non si allenta, di assurdo e comprensibile, atroce e patetico, trasformazione surreale dei simboli e semplicità del terrore.

In via preliminare ci si deve sbarazzare di un malinteso sostenuto da alcuni prestigiosi interpreti, autori di letture *diagnostiche* (da Blanchot a Foucault, le cui analisi saranno

oggetto di analisi) che hanno posto l'accento, probabilmente oltremisura, sulla necessità della distinzione del discorso *critico* da quello *clinico*, in una linea interpretativa che porterebbe ad ammettere una sua oscenità non intenzionale, quasi si trattasse di un effetto incontrollabile della follia.

Nulla appare più distante dalla sua ossessiva ricerca della purezza crudele della parola, cioè del corpo, sopravvissuta alla peste rappresentata dalla metafisica classica, quella della scissione tra ente ed essere (o con-Essere grezzo originario, per dirla con Merleau-Ponty, ciò che prima del fenomeno della scrittura è *phonè*).

Esigenza teorica prima che artistica è anche la sua dimensione d'attore, come trasparirà entro le righe del discorso, per scandagliare quel magma in perenne ebollizione che è la sua opera, motivata dall'urgenza di liberarsi dai condizionamenti e dalle oppressioni che impongono un certo modo d'essere.

L'aspetto visuale della sua opera suscita sgomento, nei film ai quali ha preso parte come nelle foto che lo ritraggono, e ascoltare le registrazioni della sua voce potente e stridula rende immediatamente percepibile cosa intendesse col suo progetto di *briser le Langage pour toucher la Vie*.

Il suo corpo sulla scena reagisce allo spasimo contorcendosi, inarcandosi, e assalito da uno stato d'eccesso, da una febbre che scuote l'organismo, lo volge alla drammatizzazione, in una intensificazione e accelerazione di energie che convertono il suo dolore in creazione poetica.

*“C'è nel fondo della malattia quello che può difendere dal male nel quale si è immersi, e poiché la malattia è lo stato di eccesso del quale la salute è solo la privazione, tutte le*

*persone sane la evitano non per desiderio di benessere ma per paura”<sup>5</sup>*

Attraverso movimenti concertati ed efficaci, l'attore opera trasmutazioni che non si esauriscono nell'istante della dispersione incontrollata, in un furore che si esalta in un tempo sospeso che non si estingue perché prolungato dall'eco della voce.

Solo una dinamica oppositiva riesce a contrastare la tendenza alla dispersione del gesto, all'anarchia.

Il teatro diventa in questo modo il luogo della genesi di una verità assente nella vita: la lacerazione iniziale, il buco nella carne che innesta l'ansia di ripararlo, ci mantiene in un eterno stato nascente, mai realizzato.

Occorre partire dal corpo per ricostruire l'essere, ci insegna Artaud, e da modalità comunicative che recuperino al corpo potenzialità inesplorate, modificando la percezione delle cose attraverso la crudeltà intesa come esercizio rigoroso, sino a cambiare la stessa anatomia degli organismi, sino a svuotare il corpo dagli organi, secondo il suo programma ripreso da Deleuze.

Per Artaud vi è un linguaggio inscritto nel corpo senza lettere; questa insoddisfazione nei confronti della parola scritta come sintomo di qualcosa di represso e morto tende a perturbare la parola stessa, per aspirarla alle sue radici putride ed immetterle una nuova pulsione.

---

<sup>5</sup> A. Artaud, *Cahiers du retour à Paris* (ago-set 1946), *Œuvres Complètes*, XXIII, p. 44

*N.B.* Nelle note a piè di pagina che seguiranno, i brani tratti dalle *Œuvres Complètes* saranno indicati con *ŒC*, seguito dal numero del volume e dalla pagina.

Quello senza lettere è un corpo discordante che lotta contro le proprie distonie, come quello dell'attore che scandisce il tempo e lo ritma con la frequenza del proprio respiro.

*“Il teatro è il patibolo, la forca, la trincea, il forno crematorio o il manicomio. La crudeltà: i corpi massacrati”*<sup>6</sup>

Vent'anni prima, chiudendo con *Point final* la polemica che lo aveva visto opporsi al movimento surrealista dopo avervi aderito con convinzione, Artaud ripercorreva le motivazioni di quella decisione, individuando in uno scenario di desolazione, in un *problema di vita e di morte* e non politico, come divenne con l'aperto sostegno concesso al partito comunista, l'obiettivo comune sul quale si era stabilito il rapporto con Breton.

L'atteggiamento iconoclasta dei surrealisti prima lo convinse e poi lo rese dubbioso quanto alla loro reale portata rivoluzionaria; troppo distante dal suo sentire apparve tra l'altro ad Artaud l'invito di Breton a compiere atti sessuali all'interno delle chiese, proprio lui che non voleva essere considerato schiavo di certe *sollecitazioni infette*.

La minaccia della perdita del sé, della follia, della morte imminente, gli suscitarono un bisogno ossessivo di aggrapparsi ad aspirazioni affini, e il surrealismo gli era parso inizialmente l'incarnazione di un'apertura verso orizzonti espressivi che dessero un senso alle turbe del pensiero, un fantasma al quale aggrapparsi per ingannare, pur consapevole di farlo, lo spirito.

Pur non potendo restituirgli una *sostanza* perduta, quel movimento artistico aveva insegnato ad Artaud la ricerca di

---

<sup>6</sup> Tratto da *Trois textes* letto da Artaud nel luglio 1947 alla Galerie Pierre di Parigi in occasione dell'inaugurazione di una mostra di suoi disegni, in *Le Disque Vert*, IV, 1953 (registrazione disponibile alla Mediateque della BnF- Bibliothèque nationale de France).

una continuità nell'attività del pensiero che sentiva venirgli a mancare, addestrandolo a sapersi accontentare, come amava dire in quegli anni, delle larve che il suo cervello gli trascinava dinanzi sdoppiando la sua visione della realtà.

Altra immagine del doppio, proiezione psichica dell'esigenza di un'erotica della scissione a lui connaturata, si ritrova in *Paul les Oiseaux*, nel quale Paolo Uccello si vede e malgrado ciò ignora che è egli stesso a vedersi perché tutta l'azione si svolge nello spazio organizzato della scena mentale, dove il corpo sostanzia i fantasmi di un'identità allo specchio che non si riconosce come alterità, in una dialettica volto-maschera, io-non io, essenza-apparenza che solo *facendosi vedere* consente di delimitare il corpo, i suoi confini, e così di rinascere.

Come la peste, anche il teatro per Artaud è un crogiolo dove si mescolano i grumi malati e le forze negative che ci dominano per decantarne i veleni distruttivi, le essenze che guariranno l'universo, e allo stesso tempo per smascherare le verità più impietose e infime, melmose e nauseabonde come le deiezioni corporee, per rendere l'uomo finalmente all'altezza del suo destino, quello di ricreare l'Essere, un compito reca il marchio della disperazione e necessita spesso di una potenza distruttiva. In *Pubblica sicurezza - La liquidazione dell'oppio*, Artaud scrive che, finché non riusciremo a sopprimere le cause della disperazione umana, non avremo il diritto di cercare la soppressione dei mezzi attraverso i quali l'uomo cerca di liberarsi dalla disperazione.

La violenza subita scatena la furia di un linguaggio forzato ai limiti estremi per trarne una fisicità più nuda, quella del corpo del martire silente che si rivolta aggressivamente contro lo



stesso linguaggio parlato e sceglie di morire alla vita e alla parola.

Artaud cerca di realizzare un teatro che sia fatto di carne urlante, di ossa compresse, di sillabe straziate, di scosse spasmodiche che mimano le ferite del mondo, e nel farlo deve inventarsi una propria poetica fatta di vibrato-acuto, tattile-ossuto, soffiato-insufflato, *soufflèe*, quella che per Derrida sarà la parola insieme suggerita e sottratta.

La poesia che è corpo diventa con Artaud una danza all'indietro che sconvolge l'ordine necessario delle cose.

Scorrendo la sua biografia, la vita di Artaud potrebbe apparire costellata da una sequenza di fallimenti e disillusioni, dall'arresto in Irlanda nel 1937 con la camicia di forza, all'internamento durante la guerra quando patì la fame e l'angoscia più fosca.

Eppure, inaspettatamente, la sua fase più produttiva cominciò proprio quando fu rilasciato da Rodez per tornare a Parigi nel maggio '46, dove trascorrerà solo ventidue mesi fino alla morte, imponendo la sua figura emaciata, ormai consunta dal dolore, in una temperie culturale dominata dall'esistenzialismo sartriano e dall'emergente movimento lettrista di Isidore Isou.

Dai tempi ormai remoti della corrispondenza con Jacques Rivière, al quale aveva invano chiesto di essere riconosciuto poeta, alle ultime lettere selvagge al quotidiano *Combat*, non mancò mai di apparire oltraggioso e smodato.

E irriverente Antonin Artaud rimase sempre, dai tempi del monologo-conferenza sulla peste nel 1933 alla Sorbonne, che tanto clamore suscitò negli ambienti intellettuali del tempo, alla performance al Teatro di Vieux Colombier nel gennaio

'47<sup>7</sup>, sino ai suoi ultimi giorni di vita, segnati dall'interdizione posta sulla trasmissione radiofonica dell'ultima sua opera, la più eretica e sofferta, *Per farla finita con il giudizio di dio*.

L'inizio degli anni Trenta, come s'è accennato, ha segnato una svolta nell'esistenza artistica di Artaud, una breccia operata entro il continuum delle sue introspezioni; nel 1931 assistette, all'Esposizione coloniale, a una rappresentazione del teatro balinese e ne subì intimamente l'impatto (da questa esperienza scaturirà la sua proposta di un teatro sacro) e, nel 1935, rappresentò senza successo la pièce teatrale *I Cenci*.

In essa Artaud tentava un complesso riposizionamento dell'asse padre-figlio, madre-figlio, padre-madre/fallo-matrice e delle sue possibili intersezioni, partendo dall'assunto che il sesso sia affare di geometria e la messa in scena teatrale il suo teorema.

Che sarebbe la crudeltà senza un gesto sacrilego?

---

<sup>7</sup> In un articolo che fece scalpore, su *Combat* del 19 marzo 1947, André Gide così raccontò ciò che accadde durante lo spettacolo: "La sua grande sagoma dinoccolata, il suo viso consumato da una fiamma interna, le mani come di uno che annega, sia tese verso un inafferrabile soccorso, sia torte nell'angoscia, sia più spesso, avviluppate strettamente al viso, nascondendolo e rivelandolo volta a volta, tutto in lui raccontava l'abominevole angoscia umana, una specie di dannazione senza soccorso, senza scappatoie possibili, in un lirismo forsennato di cui giungevano al pubblico schegge volgari, imprecatorie, blasfeme". Scrisse Georges Bataille in *Le surréalisme au jour le jour*: "Di fronte ad un uditorio di borghesi (quasi assenti gli studenti) si prese il ventre tra le mani ed emise il grido più inumano che sia mai uscito dalla gola di un uomo: ciò causava un malessere simile a quello che avremmo provato se un nostro amico fosse improvvisamente caduto in delirio. Era terribile. Forse più terribile perché era soltanto recitato." E l'amica Anaïs Nin su *Journal*: "Aveva il volto convulso d'angoscia ed i capelli bagnati di sudore. I suoi occhi si dilatavano, i suoi muscoli si irrigidivano, le sue dita lottavano per conservare la loro agilità. Ci faceva sentire la sua gola secca e bruciante, la sofferenza, la febbre, il fuoco nelle sue viscere. Era una tortura. Urlava. Delirava. Rappresentava la sua morte. La sua crocifissione."

Resterebbe solo crudeltà irreligiosa, ciò che Artaud temeva.

La scrittura dei Cenci marca un rito di passaggio che doveva, nelle intenzioni dell'autore, rigenerare sia gli attori che il pubblico: una vera catarsi collettiva nel suo senso aurorale, immersa in una musica d'esorcismo, liturgia minuziosamente codificata che opera una fascinazione.

Una seduzione macabra, nel dramma, accelera la tensione tragica e conduce sia Beatrice che Lucrezia all'incesto, mentre tutto si trasforma in un affare di corpi dove lo spirito resta ben presente ma pressato sotto il tendersi dei nervi, che di questa tensione della carne fa il vero verbo incarnato.

La crudeltà è una sfera il cui centro è dappertutto e la circonferenza in nessun luogo, secondo il punto di vista gnostico che Artaud sostiene, in cui tutto si divora e tutto alla legge permanente della crudeltà obbedisce come per attrazione.

E crudeltà non è solo massacro o carnaio ma rigore, applicazione, decisione implacabile, determinazione irreversibile, lucidità, sottomissione alla necessità. Assoluto.

La vera crudeltà inflitta a Beatrice non è lo stupro e poi la morte ma l'averle permesso di dirigere lo sguardo sul fondo delle cose, vedendone l'anarchia e dietro di essa l'unità profonda di tutto ciò che è e che non è; la reale effrazione consiste nel farle vedere in se stessa suo padre e nel potersi vedere solo attraverso di lui.

Per Artaud ciò che il teatro ha mostrato, la vita non può più fare o, detto altrimenti, la crudeltà del teatro rappresenta la morale stessa non come codice ma come visione, certo terribile, della disperazione e del disgusto.

Analogamente a quanto accade in Georges Bataille, nulla vi è di più specifico dello spazio umano della negazione dell'animalità carnale, dell'osceno come nudità, bestialità, coito, incesto, tutto ciò che in un modo o nell'altro è tratto da una scena primitiva offuscata.

Osceno è lo sguardo dello spirito su un'animalità riprovevole che, come il pudore, non esiste che nello spirito stesso.

Se non sarà possibile un teatro della crudeltà sarà perché la sua esistenza presupporrebbe la scomparsa di quell'elemento sul quale la vita pubblica riposa e che chiamiamo società.

Un'anarchia sui generis quella propugnata da Artaud, simbolizzata dal re Eliogabalo nel testo del 1934 e incarnata dal suicidato della società Van Gogh, suo alter ego; nondimeno, questi non saranno che brevi istanti di riconciliazione dei contrari sulla scena, di uscita dal tempo per un corpo sociale che crede ancora in una storia progressiva e in una visione scatologica.

Quello di Artaud si avvicina ad un messianesimo rovesciato in bestemmia, dal tempo del viaggio iniziatico in Messico alla scoperta del paese dei Tarahumaras nel 1936, quando si immedesimava in un Cristo eretico e blasfemo, allo stesso tempo capro espiatorio pronto al sacrificio e coprofilico principe dell'apocalisse, sino agli ultimi scritti *oltraggiosi*, nei quali scaglia, con vis dissacratoria e furia demolitrice di tabù, impavide imprecazioni contro ogni promessa di redenzione fasulla.

La blasfemia è qui una strategia di rottura dei falsi schemi derivati dalle convenzioni indotte; come aveva già scoperto

Sade, è la stessa energia libidica che stimola sia la sessualità che l'eccitazione religiosa.

Secondo Benveniste, l'interdizione del nome di Dio frena uno dei desideri più intensi dell'uomo, quello di profanare il sacro; nella blasfemia del nome di Dio, si tenta di impossessarsi di ciò che unicamente se ne può possedere: il nome <sup>8</sup>.

Artaud, ormai devastato dall'internamento decennale, suppliziato dai cinquantuno elettrochoc che considera le sue crocifissioni volute da una società borghese ipocrita e meschina, incapace di reggere l'impatto del suo genio crudele, produce e dilata, nell'immaginazione, un'incarnazione del divino che costituisce uno degli oggetti del suo desiderio.

Nel suo progetto di teatro, nel contempo crudele e ieratico, la crudeltà è la coscienza, la lucidità esposta che si origina da un assassinio.

Come in Derrida, la regressione verso l'inconscio fallisce se non risveglia il sacro, se non è esperienza mistica della rivelazione, della manifestatività della vita nel suo emergere primo.

Preso coscienza di questo rimosso linguaggio di grida, suoni, onomatopée, si passerà a organizzarli creando dei *geroglifici*, servendosi della parola in un senso concreto e spaziale, attraverso una sua materializzazione visuale e plastica che entri in rapporto con gli organi corporei, non per sopprimere la parola articolata ma per dare alle parole l'importanza che esse rivestono nei sogni, in un disordine spontaneo del quale tentare una trascrizione musicale cifrata.

---

<sup>8</sup> E. Benveniste, *La Blasphémie et l'euphémie*, in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris, 1974, pp. 254-257

Con nostalgia, con il dolore per la prossimità del lontano, Artaud continuamente si è rivolto alle forme dell'altro per affermare una contro-soggettività che, alla stasi storica del soggetto tradizionale, opponga il divenire di un soggetto non unitario, pluristratificato, dinamico: un *soggetto incarnato*.

Reinterpretando suggestioni offerte dal pensiero nomade di Deleuze, quello artaudiano potrebbe essere letto come un soggetto immerso in una rete immanente di relazioni non umane, teriomorfiche, vegetali, virali, in cui l'essere umano è una figura informe che si situa nella zona d'indecidibilità che si sottrae alla messa a fuoco, perché è egli stesso soggetto di una visione deformata.

*“Abbiamo una macchia sull'occhio per il fatto che la nostra visione attuale è deformata, repressa, oppressa, rovesciata e soffocata da certe malversazioni”*<sup>9</sup>

Per poter istituire nuovi rapporti tra Io e Mondo occorrerà rivoltare l'occhio, cioè rompere con le rappresentazioni frutto di un occhio *malversato*; l'immagine della palpebra rovesciata, che richiama i fotogrammi di Buñuel e anticipa le allucinate descrizioni cinematografiche di Kubrick, rappresenta un movimento eversivo nei confronti della tradizione oculare o teoretica, sintomo di una società che deforma, reprime, soffoca.

*“Lo sguardo che fissa, stravolto, la realtà, rappresenta la magnitudo di una percezione tutta tesa verso l'ascolto della sensazione, suprema maestra di deformazione, del corpo”*<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, L'Obliquo, Brescia, 2002, p. 31

<sup>10</sup> G. Deleuze, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995, p. 86

In un'ottica fenomenologica, ogni percezione spezza la figura e la cosa, cosicché il mondo si dà per prospettive e per ritagli; l'immagine sensibile del rovesciamento della palpebra si fonda sulla consapevolezza che è la *carne* il territorio comune tra l'uomo e la bestia, ugualmente sottoposti ad un supplizio.

Per Artaud, che si sentiva un condannato al rogo che fa segni attraverso le fiamme (riprendendo l'immagine che conclude la Prefazione a *Il teatro e il suo doppio*) c'è un *controcorno* che si oppone alla logica della società, in una mutazione operata sulla *chair* che si determina (in un certo senso anticipando certe suggestioni di Merleau-Ponty) come unione non solo simbolica ma anche fisiologica di Leib e Körper, attraverso una parola-oggetto alla quale la stessa carne aderisce.

La corporeità per Artaud è dunque eversione dell'ordine razionale che impedisce che essa sia soffiata, rubata, sottratta da un possibile commentatore che la riconosca per disporla in un ordine, come mostrerà Derrida.

C'è un corpo cavia da dissanguare, avvelenare, manipolare.

Non si tratta di un teriomorfismo che ampli le possibilità del soggetto e apra a nuove forme di vita sociale attraverso l'ibridazione, a una vita come *bios*, ma al contrario di ridurre socialmente l'uomo a pura *zōē*, vita nuda, sacrificabile.

*“Ero un uomo o un animale? C'era un mondo inesauribile di pensieri, dei quali in fondo sapevo benissimo di possedere la chiave, ma che non si decidevano mai a porgermela, perché nessuno di quei pensieri era per me, benché fossero tutto ciò che di fatto pensassi. Ora, le porte delle camere e celle davanti a cui mi trovavo e che nel mio cuore tremavano di collera con le loro serrature e chiavi, nel reale erano gelate di silenzio e*

*d'una ipocrita animalità. Mi aprirò quando sarai con me, ecco ciò che ogni serratura saltando fuori dal mio cuore sembrava dirmi. Ero uomo, ma le porte con le loro serrature di collera volevano vedere me, proprio me, pensarmi animale, ammettere finalmente la mia animalità. Ed era ciò che non potevo accettare”<sup>11</sup>*

Attraverso un viaggio trasmutante vive la differenza inalienabile con l'alterità, cerca nuove manifestazioni espressive che, in opposizione a un Essere svuotato dalla normatività occidentale, rifondi una dimensione di carattere mitico.

*“Il linguaggio comincia con il vuoto; nessuna pienezza, nessuna certezza parla; a chi si esprime manca qualcosa di essenziale. La negazione è legata al linguaggio”<sup>12</sup>*

Superate le strettoie delle forme convenzionali, lo spirito dovrà appropriarsi di ciò da cui è stato espulso, rigenerandosi alle sue forme più autentiche e spezzando ogni giogo che lo ostacoli.

La danza teatrale dell'attore balinese diventa per Artaud il modello dell'orchestrazione dei corpi nello spazio proprio perché sa inserire il rapporto tra i corpi in una dinamica regolata, scandita secondo ritmi millenari, sacri, in cui ogni movimento inizia dalla direzione opposta a quella in cui si dirige, in equilibrio tra *kras* (la durezza, il vigore, la forza virile) e *manis* (la delicatezza, l'armonia, la tenerezza).

Questa danza delle opposizioni, che produce una sorta di attrito doloroso che disturba innescando un doppio interno,

---

<sup>11</sup> A. Artaud, *Al Paese dei Tarahumara ed altri scritti*, Adelphi, Milano, 2001, p. 216

<sup>12</sup> M. Blanchot, *Artaud in Le livre à venir*, Gallimard, Paris, 1959



risveglia il disagio delle tensioni non abituali che abitano il corpo.

Uno spirito sotteso alle energie corporee di un respiro (quello che Carlo Pasi ha chiamato il soufflé dell'attore affettivo) si carica negli strati più profondi dell'essere per dirigersi, con strappi parossistici, contro i blocchi del reale, con una disperata violenza che acquista la compattezza distruttrice di un martello.

La lettura che viene qui proposta non vorrebbe essere una cronologia di opere ed episodi biografici; è mossa dall'intento, mi auguro non completamente eluso, di esplorare i dintorni del nesso tra pensiero, corpo e parola che Artaud ha saputo costruire.

Attraverso la struttura di rimandi che sostiene questo scritto, apparirà la reazione di difesa nei confronti della dimensione erotica di ricerca del piacere che allontanò Artaud dall'avventura surrealista, essendo l'erotica edonistica assolutamente incompatibile con il suo *ascetismo mistico-carnale*.

Per Artaud il godimento resterà sempre un ostacolo all'esplorazione del fondo misterioso delle cose e della magia trasformatrice del reale; il suo Eros minaccia l'organizzazione sociale perché rompe la legge della reciprocità dello scambio, incentrato com'è sull'incesto.

*“In tutte le situazioni il nuovo è il male in quanto vuole rovesciare quello che è da conquistare, le antiche pietre di confine e i vecchi culti: soltanto l'antico è il bene”*<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano, 1965, p. 38

La crudeltà è anche la consapevolezza di essere parte di una trasmutazione incessante delle forme soggette all'*ananke*; il *Grande dolore* di Nietzsche, quel dolore lento, che vuole tempo, e che si brucia come legna verde, se non rende migliori di certo scava nel profondo ma la conoscenza è feroce.

Offrirsi alla vita significa esporsi alle ferite che può infliggere, partecipare al contempo di un suicidio e di un delitto.

Solo colui che ha vissuto la disfatta della psiche, che è annegato nel gorgo insonoro dove la parola si perde nel silenzio, potrà cogliere il messaggio.

La lucidità attraversa il corpo anche nella sua fascia ventrale, la più torbida e da sempre rifiutata, in una forma di condanna e assieme di rivolta di cui ogni sapere-potere reca con sé la sua parte maledetta.

Capitolo I

**L'IMPOSSIBILE CONCEPIMENTO  
DELL'A-POESIA**

*“ La poesia è anarchica, nella misura in cui rimette  
in discussione tutti i rapporti fra oggetto e oggetto,  
e fra forme e loro significati.  
E' anche anarchica nella misura in cui  
la sua apparizione deriva da un disordine  
che ci riavvicina al caos”*

A. Artaud, *La messa in scena e la metafisica*

**1.** Il fondamento della dialettica poetica di Antonin Artaud, il cui pensiero per sua stessa ammissione resterà sempre in balia di forse trascendentali che lo dominano, è la coincidenza degli opposti.

Sovvertendo la convenzione di partire dall'inizio per giungere ad una meta prefissata, seguendo lo sviluppo degli eventi secondo una progressione lineare, ci introdurremo alla frammentazione che Artaud ha saputo imporre all'idea consolidata di *composizione* partendo dagli esiti finali del suo percorso.

*Succubi e supplizi*, la raccolta dei suoi ultimi scritti concepiti durante l'inverno del 1946 nel manicomio di Rodez, costituisce il modello di una scrittura nella quale psiche e corpo si scontrano, si insidiano e si sopraffanno per fondare una *scrittura orale* nella quale la parola agisca direttamente sui sensi del lettore.

Sono trascorsi vent'anni da quando, giovane attore, Artaud lavorava con Roger Vitrac e Robert Aron al progetto di quello che sarebbe diventato il Teatro Alfred Jarry, un teatro tangente la realtà e fondato sulla materialità del segno espressivo.

Dopo avere cercato la trasparenza del corpo nel lavoro dell'attore, che deve dissolvere le sue emozioni per rendere manifesta la verità assoluta, e dopo averne rivelata la forza metafisica nel gesto, Artaud approderà all'idea di rifare l'anatomia dell'umano per rifare la vita, attraverso il ritorno di se stesso nelle spoglie di *le-Momo*, di un Artaud-corpo-senza-organi non più sottoposto a dio, matrice dell'infezione della carne, oppure alla legge della sopraffazione imposta dalla società ai non integrati, né al linguaggio reo di recare le tracce del creatore-autore della tirannia del testo.

La sua battaglia contro la rappresentazione è sempre stata in fondo una lotta contro lo statuto della significazione, in direzione di una verità del segno (quella che Ruffini, nel suo testo sui teatri artaudiani, definisce del *segno credibile*) e verso la metafisica come forma più elevata della poesia che si traduce in immagini, simboli, racconti mitici, alchimie.

L'uomo deve vivere la crudeltà che costituisce la vita non come affetto di cui dilettersi ma come fatalità che deve esaurire.

Lo spostamento della crudeltà sul piano virtuale del teatro è metafisicamente efficace solo se la creazione e la guerra dei principi sono già un teatro, poiché è dalla tensione e dal *polemos* che prende forma il mondo.

Erede di una tradizione tragica che troverà nel frammento sul *Divenire nel trapassare* di Hölderlin la cifra insuperata dello

scompare dei mondi, del loro connettersi e dissolversi in tutto ciò che appare, Artaud offre alla riflessione filosofica il tema poetico del fluire, del *phyeîn*, della continua metamorfosi del reale, in una fenomenologia del divenire che, enunciando l'esperienza dell'Uno-Tutto (*hén*) come base del molteplice e dei distinti, identifica essere e tempo nell'urgenza del momento.

La poesia artaudiana è esperienza del vissuto che incalza il pensiero che vacilla, nell'istante o tempo debito che unisce in un lampo il mondo di tutti i mondi; contro la razionalizzazione operata dalla dialettica hegeliana, ispirato da Hölderlin e dai romantici francesi, Artaud tenta di riportare il significato degli enti sensibili nel loro apparire all'Uno.

*“La vera poesia, lo si voglia o no, è metafisica, ed anzi direi, proprio la sua portata metafisica, il suo grado di efficacia metafisica ne costituiscono l'autentico pregio”*<sup>14</sup>

L'*a-poesia* di Artaud non si lascia facilmente assimilare dalla critica; la sua forza è proporzionale alla resistenza che oppone agli schemi esplicativi a posteriori.

Prima ancora che nel suo eroe Eliogabalo, il poeta nero che ha spinto al parossismo la ricerca dell'arte e della poesia nel rito, è nelle *Lettere a Jacques Rivière* che Artaud in nuce esplora in modo crudele e coraggioso il proprio inconscio, sino a mettere in questione la stessa letteratura attraverso una pratica decostruttiva, e nel suo caso distruttiva, del linguaggio.

Nel preambolo alle sue opere complete si mostra molto severo nei confronti delle sue prime prove poetiche, permeate di influssi baudelariani, di un misticismo naïf nel quale risuonano

---

<sup>14</sup> A. Artaud, *La messa in scena e la metafisica*, in *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 2000, p. 161

le *'tenebre e tempeste, i lunghi pianti, la memoria del sogno di un sogno'* di Verlaine.

*"Verlaine beve. Ci saranno sempre prostitute agli angoli delle strade, conchiglie perdute sui greti stellari... la pietra verde dell'assenzio in fondo al bicchiere... ah, che girino tutti i fusi mescolati delle strade, e filino l'intreccio di uomini e donne. Come un ragno che tesse la sua trama, con i filamenti delle anime sconosciute"*<sup>15</sup>

L'impossibilità di un pensiero coerente, l'impotenza del pensiero tout-court a trasferire sul piano del logos l'organicità tumultuosa del corpo che già sperimentava il dolore, sono affermate a più riprese e usate come pre-testi rivolti ad un Rivière che non riesce a considerarli come sorgenti di poesia pura ma solo come ostacoli allo *stile*.

*"Marea palpitante, marea piena di corpi,  
di ossa mormoranti, di sangue, di polveri squamose,  
di luci frantumate, di conchiglie di stelle,  
santa marea che raduni i corpi.*

*Marea profonda, astri girevoli, schiuma, carne,  
specchi dove si riflettono gli angeli,  
fumi, fumi dalle volute strane  
dove trascorrono specchi di orizzonti erranti...*

*Marea spirituale, marea intessuta di carne,  
ricomponi tra noi la dispersione dei corpi,  
marea vivente, o tu che la cenere incomparabile  
dei mondi passati attraversa con le sue favole,  
formicolante di mondi rinascenti senza sosta*

---

<sup>15</sup> A. Artaud, *Poesie della crudeltà (1913-1935)*, traduzione a cura di Pasquale Di Palmo, Stampa Alternativa, Viterbo, 2002, p. 53

*riplasma con le tue mani la sabbia friabile  
trafiggici con le tue criniere di sangue (agosto 1922)''<sup>16</sup>*

Marea magica, marea sorda, marea viva.

Artaud rimette in questione il linguaggio poetico attraverso una meditazione nella quale vivere e creare sono un tutt'uno inscindibile e dove l'eruzione incontrollata, la violenza giaculatoria, trova un istante di ristoro nella minaccia della pietrificazione, nella coagulazione del *getto di sangue*.

Le prime poesie, databili tra il 1913 e il 1923, pur risentendo ancora della forma canonica della quartina rimata o del sonetto e forse appesantite da immagini chiave come quella della nave alla deriva, anticipano gli sviluppi più tardi e visionari della sua produzione.

Due testi contemporanei alla *Rivoluzione Surrealista*, la *Mummia legata* e *Invocazione alla mummia*, sono prove di una maturità potente ed illustrano il suo fascino per questa figura di morte, che rimanda al fantasma della sorella mancata in giovane età e che è forse intuizione o predizione dei momenti di ripiegamento catatonico dei quali Artaud soffrirà in seguito.

*“Questa carne che nella vita non sa più toccarsi, questa lingua che non arriva più a oltrepassare la sua scorza, questa voce che non passa più attraverso le strade del suono, questa mano che ha dimenticato ormai il gesto del prendere, che non arriva più a determinare lo spazio in cui si determinerà la sua presa, questo cervello in cui il concetto non si determina più entro i suoi schemi, tutto ciò che fa la mia mummia di carne fresca dà a dio un'idea del vuoto in cui mi ha collocato la*

---

<sup>16</sup> A. Artaud, *Poesie della crudeltà*, cit., pp. 79-81

*necessità d'essere nato. La mia vita no è completa e la mia morte non è del tutto abortita*"<sup>17</sup>

Il tema ricorrente dell'impossibilità del pensiero non manifestava certo della mancanza in Artaud di coerenza e armonia ma dell'impossibilità *morale* di ratificare una forma poetica menzognera.

Il disfacimento del suo spirito lo obbligava ad una parallela dislocazione del linguaggio, a rigettare il criterio della facile ricezione da parte del pubblico in favore di un nuovo diritto a fare una poesia che non si prendesse gioco delle anime.

*“L'avete vista la mummia irrigidita nell'intersezione dei fenomeni, questa ignorante, questa mummia vivente che ignora tutto delle frontiere del suo vuoto, che si spaventa delle pulsazioni della sua morte. La mummia volontaria si è levata e attorno a lei tutta la realtà si muove. E la coscienza, come pomo della discordia, percorre il campo intero della sua virtualità costretta”*<sup>18</sup>

Come non scorgere in queste righe la realtà di un impulso dionisiaco e il terrore per la sua intima connessione con l'emergere della passione?

Ernesto Grassi, nella raccolta di saggi raccolti da Massimo Marassi in *Il dramma della metafora*<sup>19</sup>, ricorda come i Greci collegassero Dioniso alla dea Demetra, con il nascere della *physis* e con il suo sfiorire, cioè con l'esperienza della morte; il

---

<sup>17</sup> A. Artaud, *Corrispondenza della mummia*, in *Sul suicidio e altre prose*, a cura di Pasquale Di Palmo, Via del Vento, Pistoia, 2001, p. 22

<sup>18</sup> A. Artaud, *Corrispondenza della mummia*, cit., p. 23

<sup>19</sup> E. Grassi, *Il dramma della metafora*, L'officina Tipografica, Napoli, 1992



dolore e la passione sono presentati nella tragedia come lacerazione dell'unità dionisiaca di piacere e dolore che solo in un dramma (emblematiche *Le baccanti* di Euripide) può essere vissuta e svelata concretamente.

In questo senso, i versi di Artaud davvero si situano al “*grado inferiore delle calamità*” perché registrano le minime scosse telluriche del corpo e dello spirito; la sua poesia non si canalizza in una forma univoca: ciascuno costruisce la propria forma-senso cercando la parola perfetta, precisa, ben radicata nel suo midollo, che esce dall'io per tendere alla fine del proprio essere, sancendo al tempo stesso la sua indicibilità.

Per mezzo di sinestesie, che sono il controllo dei diversi modi dell'essere, la sua a-poesia assume la sinuosità di una curva.

Il ritmo dell'apparizione-dispersione di queste raschiature d'anima obbedisce alle soste e agli scossoni della loro originaria sottomissione alla parola.

L'espressione è rarefatta, si propaga in brevi annotazioni che somigliano alle osservazioni quasi scientifiche di un Michaux, ‘*ai nervi tesi lungo le gambe*’.

Il linguaggio comincia a ribollire tumultuosamente, prende in prestito la voce della vendetta e del pamphlet per flagellare; con tono blasfemo ed enfatico, Artaud si rivolge al lettore e al critico per sottoporre a vilipendio il loro spirito cartesiano, per ingiuriare la loro mancanza di senso sacrale dell'insieme, incapaci come sono di *inalare l'essere ineffabile*, pronti a decidere della verità di un giudizio senza avvertirne la puzza mefitica di metafisica *cristiana*.

La crudeltà si manifesta nella mancanza di qualsiasi censura, nella presenza dispiegata di tutti i suoi possibili attributi; non

si tratta certo della libertà espressiva del fanciullo ignaro e innocente ma del risultato di un preciso calcolo, di un'orgiastica effusione di potenza che si oppone all'ipocrisia di coloro che preferiscono restare in silenzio, trincerandosi dietro comodi dogmi e ripetute omissioni.

*Doloroso è parlare. Doloroso tacere.*

Il fondo lirico della poetica artaudiana rende ragione della sua scrittura, della sua sintassi contorta, della frase che trova la sua connotazione anticonformistica in un impasto spericolato e pericoloso di lingua e gergo, come faranno Genet e Gadda; bisogna colpire la società *normale* usando violenza alle parole che essa usa per definirsi.

Siamo alla messa in scena di una fantasticheria, di una fantasmatica scena immaginaria in cui il soggetto è presente come protagonista o come osservatore, e in cui si realizza l'appagamento del desiderio, in una continua mescolanza di passato, presente e futuro, in un gioco di rifrazioni in cui la finzione si insinua nella realtà, troppo umana, del vissuto.

Il desiderio si aggira nelle obliquità del soggetto, nel sospetto di uno sguardo in tralice, attendendo su una soglia di sapere dove andare e, nel frattempo, riflettendo il suo ghigno beffardo allo specchio.

*“Che la realtà umana sia mancanza basterebbe a provarlo l'esistenza del desiderio come fatto umano...Perché il desiderio sia desiderio a se stesso, bisogna che sia mancanza, ma non una mancanza-oggetto, una mancanza subita...*

*bisogna che sia la sua propria mancanza di...Il desiderio è mancanza d'essere, è sollecitato nel suo più intimo essere*

*dall'essere di cui è desiderio. Così testimonia l'esistenza di una mancanza nell'essere della realtà umana*"<sup>20</sup>

Il tentativo è pur sempre quello nostalgico del ripristino di ciò che si è perduto.

Una questione nella quale ci si imbatte non appena si cominci a navigare nel composito arcipelago di pensiero artaudiano, è quella di concepire la possibilità, che egli di fatto ha decretato, di potersi sbarazzare della letteratura pur continuando ad usare la scrittura per esprimersi.

Perché mai gli spiriti più sensibili al destino dell'uomo hanno sempre cercato di oltrepassare la dimensione prosaica della parola senza riuscirvi?

Parte della risposta, laddove se ne possa davvero trovare una che concluda la ricerca del senso della domanda si può rinvenire nell'affermazione di Derrida che Artaud ci insegna un'unità anteriore alla dissociazione.

Cosa ci costringe, cosa ci riduce alla coazione verbosa?

E perché, una volta che gli spiriti pure più sopraffini si sono spinti ai confini dell'espressione umana, non hanno più ritrovato se stessi se non in un deserto o nel silenzio?

Molto tempo dopo la sua morte, la sorella di Artaud ha affermato che la radice del dolore del fratello era radicata nel suo non essere stato amato come avrebbe voluto.

L'Artaud che nega la genia da un utero di madre e che si dichiara nato dalle sue opere, cioè da ciò che aveva scritto, celebrerebbe dunque il ritorno inevitabile di un rimosso, mai sublimato, bisogno di identificare *la* letteratura, intesa come

---

<sup>20</sup> J. P. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano, 1943, p. 132

sistema, con l'autorità che gli ha imposto e inflitto la tortura della carne?

Siamo dinanzi alla realizzazione differita proprio di quella vita *nella* letteratura alla quale, nell'intero corso della sua esistenza, sembra che abbia tentato di sottrarsi?

In cosa consiste il segreto di questo flusso di creazione ininterrotto, di questa parola *furtiva* che “*si introduce come differenza nel nome di colui che parla*” che è “*la struttura della sottrazione istantanea ed originaria, senza la quale nessuna parola troverebbe il suo fiato*”?

Opponendosi alla metafisica della presenza, che ha sempre considerato il segno come qualcosa che sopraggiunge ai significati, nell'ambito del pensiero post-strutturalista è stato Jacques Derrida a mettere magistralmente in luce che il significato non può darsi senza segni e che, dunque, non vi sono significati in sé ma solo tracce di tracce.

La metafisica classica ha pensato che dapprima vi è un significato puro, poi una sua espressione con la voce e poi la sua trascrizione attraverso la scrittura, il segno iterato in nuovi contesti che espone al fraintendimento e alla perdita.

La possibilità della scrittura poggia sulla possibilità di dire ‘io’ in ogni lingua, come ci suggerisce il *marrano* per antonomasia della cultura filosofica contemporanea.

**2.** Quando non è fatto a pezzi, il corpo è per Artaud un *Ombelico di Limbi* che attendono la terra promessa, e la sua materia di carne metafisica è costruita a partire dal niente.

Il teatro parte da questa esperienza, che è al contempo una necessità, e tutti i doppi del teatro, si tratti dell'*alchimia* o della *peste*, sono lì per dare l'esempio di una metamorfosi radicale.

Impossibile da rinvenire nella realtà, il corpo schizofrenico (spezzato, *brisé*) deve essere accuratamente progettato, sulla scena ideale del teatro della crudeltà, per ritrovare la sua origine perduta, reinventare la genesi della creazione, maneggiare tutte le risorse di un linguaggio nuovo, il linguaggio dell'atleta affettivo.

La vera poesia, come la metafisica in atto, usa come grafo il corpo e dovrà riconciliarci filosoficamente con il Divenire, restituendoci al pericolo in una seconda creazione.

Come scrive nella *Prima lettera sulla crudeltà* a J. P. (si tratta dell'amico Jean Paulhan) datata 13 settembre 1932, il senso profondo della crudeltà risiede nel rigore di una coscienza applicata alle sue impasse, capace di produrre segni significanti in cui parole e cose non siano più separate.

*“C'è nell'esercizio della crudeltà una sorta di determinismo superiore cui persino il carnefice-seviziatore è soggetto e che, all'occorrenza, deve essere determinato a sopportare”<sup>21</sup>*

Artaud nelle lettere sulla crudeltà utilizza sovente la metafora dell'*acrobazia* per descrivere il culmine del gesto credibile, dell'unione tra corpo e mente, tra pensiero e parola, tensione mai sciolta di un linguaggio scenico costruito sulla chiarezza geometrica e sulla precisione, snodato su una cadenza di corrispondenze e analogie.

---

<sup>21</sup> A. Artaud, *Prima lettera in Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali* (a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Prefazione di Jacques Derrida), Einaudi, Torino (I ed. it. 1968) 2000, p. 216

La parola è crudele, e la sua messa in scena non può che fallire, come sperimentò amaramente con la stesura e la rappresentazione di *I Cenci*, il suo adattamento teatrale del testo di Shelley che avrebbe dovuto essere il primo evento di un teatro venturo.

*I Cenci*, come si è accennato nell'Introduzione, raccontano del parricidio ordito dalla bella Beatrice nei confronti del padre stupratore Francesco, omicidio compiuto per mano di due esecutori muti, Olimpio e Marzio, e benedetto dai fratelli e dalla matrigna Lucrezia.

Le diciannove repliche dello spettacolo non furono accolte favorevolmente dal pubblico e l'evento segnò un episodio doloroso nell'esistenza di Artaud, acuendo il suo innato male di vivere.

Dopo il fallimento della messa in scena de *I Cenci*, ciò che attrasse Artaud divenne l'odissea di un corpo falso che si rifiuta di morire, in uno scatenarsi paranoico dei segni che conduce all'asilo psichiatrico i suppliziati dalla nascita.

*“Mi sono davvero identificato con questo essere che ha cessato di esistere”*, dirà nelle *Nuove rivelazioni dell'essere*, in un gioco criptico di alienazione e plasticità del doppio, come espressione di un animo fisiologicamente attento che potrebbe incarnarsi in una forma positiva e rilanciare la macchina pulsionale.

Trascorreranno circa dieci anni tra la messa in scena de *I Cenci* e i *Cahiers de Rodez*, scritti tra il 1943 e il 1945, nei quali non casualmente ritorneranno i temi del doppio e del corpo.

I *Cahiers* sono indubbiamente la manifestazione letteraria della follia di Artaud, del veleno che ormai corrodeva il suo

essere, del tetano che ha sempre minacciato la sua anima, come efficacemente ha scritto Chantal Marazia.

Mettere da parte gli scritti asilari, catalogandoli come insignificanti solo perché apparentemente non-significanti, significa arrendersi a non comprendere quelle strutture della psicosi che modificano il linguaggio nelle sue dimensioni formali.

Inutile tentare di estrapolare apoftegmi o citazioni che si prestino al commento da quella selva intricata e dolorosa da attraversare: nulla può sostituire la lettura delle circa tremila pagine, una sorta di testo continuo come lo ha definito Paule Thévenin, la fedele amica e confidente di Artaud, nell'introduzione ai XXVIII volumi della sua opera completa, al cui impegno e alla cui devozione, come lettori, si deve la riconoscenza più grande per aver messo a nostra disposizione un materiale poetico di valore inestimabile.

Solo la Thévenin avrebbe potuto decifrare la scrittura tortuosa di Artaud durante l'internamento psichiatrico, dei suoi disegni-scritti fatti di sovrapposizioni di parole che non seguono mai lo stesso verso e la stessa direzione, tracciati come frattali da un pensiero sempre sul punto di cadere nel vuoto, lanciati come vettori impazziti contro il mondo, intrecciati a figure e segni misteriosi, solo apparentemente scarabocchi, che penetrano il supporto cartaceo straziandolo (in un *forsennamento del soggettile*, direbbe Derrida), e ancora trafiggendolo con tagli e bruciature.

Nessuna remora nel riconoscere nel corpus della sua ultima produzione anche una certa ripetitività, talvolta una assoluta

ridondanza nei riferimenti ad una religiosità più sincretica e gnostica che indiscutibilmente cristiana.

In preda al parossismo, alla *desertitudine*, nella perdita dei confini spazio-temporali e in piena crisi della presenza, inizialmente Artaud invocherà Gesù, il cristo che come dio sempre ostinatamente scriverà con la minuscola e del quale si dirà sosia (e doppio), proclamandosi vissuto e morto già duemila anni prima, sottoposto al supplizio della croce sul Golgota, in una visione che spezza la diacronia e altera la coscienza della Lebenswelt.

*“Quando la morte (il pensiero della morte) ha sostituito la vita (quando la vita diviene la morte), si vive nella ‘desertitudine’ della speranza e della fiducia che devono nondimeno essere recuperate e salvate.*

*La morte come rifiuto dell’avvenire, come avvenire già consumato e sgretolato non è se non la metafora (l’immagine) della modificazione del tempo.*

*Della sua dissoluzione”<sup>22</sup>.*

Il tormento della crocifissione gli viene perpetrato in quello che egli chiama “il complotto dei poliziotti”, forse recuperando nel delirio e nella quasi morte esperita nell’elettrochoc le immagini dell’arresto subito a Le Havre, della camicia di forza con la quale fu condotto in manicomio.

I soprassalti mentali, che operano nel delirio la disseminazione dei punti di vista, corrispondono alle spinte centrifughe del soggetto che si frantuma, sino al culmine dell’*eresia* della poetica artaudiana (o del suo delirio escatologico): la blasfema

---

<sup>22</sup> *ŒC*, XVI, 28-35



attribuzione della feccalità a tutti gli esseri, e a dio in quanto essere sommo.

Al periodo iniziale, nel quale sentiva fortemente il proprio corpo e lo concepiva come una *tunica di carne*, come la pelle incollata all'essere, luogo di passaggio per l'anima che rimane immutata mentre passa di esistenza in esistenza o di tunica in tunica, segue la sua persuasione di essere morto (scrive in particolare ad Henri Parisot, in una lettera mai spedita, di essere morto durante il terzo elettrochoc che Latrémolière e Ferdière gli inflissero nel febbraio del '43), quando inizia a parlare di sé sia in prima che in terza persona, a sdoppiarsi in Dio come in Satana, in Hitler e Churchill, nella Vergine e in Cécile Schramme, l'amata giovane attrice che non riuscì a sposare dopo il viaggio in Messico e che si rifiutò persino di rivederlo durante gli ultimi giorni a Ivry, prima della morte.

I nomi evocati sono per Artaud solo *suoni*, onomatopee della memoria, reperti di un'immaginazione sempre più *icastica* e indipendente dal riferimento logico, entro la quale anche la genia e le parentele si confondono e re-inventano in una continua nascita e morte del soggetto espropriato, nell'impossibilità conclamata del pensiero riflessivo.

Preoccupata di difendere i *Cahiers* dall'accusa infamante di essere opera *della* follia (non memore a quanto pare della rivendicazione fatta da Artaud della potenza creatrice ed eversiva della dissoluzione psicotica, da porre a fondamento di un'estetica e una poetica immanenti, antimetafisiche e organiche), una studiosa pur estremamente attenta all'universo simbolico artaudiano come è Florence de Mèredieu deve ammettere che, se non è più possibile negare la follia in sé, si

possono almeno attribuirne le evidenti strutture psicotiche agli elettrochoc subiti, portando così i principali sintomi della schizofrenia da causa a effetto della “terapia”.

La de Mèredieu nega dunque la follia ma non la regressione espressa nei *Cahiers*, regressione assoluta, fondamentale, corrispondente alla fase di dissoluzione delle istanze psichiche. Ripetutamente, come si evince dalla lettura delle lettere strazianti che indirizzò agli amici lontani e agli psichiatri che lo tenevano in cura, Artaud ha implorato di sospendere quel martirio.

*“L’elettrochoc mi getta nella disperazione, mi toglie la memoria, mi intorpidisce il pensiero e il cuore, fa di me un assente che si avverte assente e che per settimane va in cerca del proprio essere, come un morto accanto a un vivo che non è più lui, che esige la sua venuta e nel quale non può più entrare. Dopo l’ultima serie, sono stato per tutto agosto e tutto settembre assolutamente incapace di lavorare, di pensare e di sentirmi essere.*

*Ogni volta mi ritornano quegli atroci sdoppiamenti di personalità dei quali ho scritto a Rivière nelle mie lettere, ma all’epoca ne avevo solo una conoscenza percettiva, non erano angoscianti come quando sono sotto elettrochoc...*

*Questo trattamento mi distacca da tutto e dalla vita”<sup>23</sup>*

Ad ogni seduta segue un lungo silenzio, come si scorge chiaramente confrontando le date dei trattamenti con quelle

---

<sup>23</sup> Dalla lettera di Artaud al dottor Jacques Latrémolière, psichiatra del manicomio di Rodez, datata 6 gennaio 1945, riportata nel catalogo della mostra *Artaud. Volti/Labirinti* (6 dicembre 2005 - 12 febbraio 2006), a cura di Jean-Jacques Lebel e Dominique Païni presso il PAC-Padiglione d’Arte Contemporanea di Milano, 5 Continents Editions, p. 29 (tratta dalle *Œuvres Complètes*, XI, 13)

delle lettere; sono periodi di assenza durante i quali Artaud cerca di riemergere da un annichilimento che lo lascia inerme.

*“E’ un universo tetro dall’orizzonte plumbeo, dove nel buio nuotano la bestemmia e l’orrore (...) Al mondo non esiste orrore che superi la fredda crudeltà di questo sole glaciale, di questa notte immensa simile al vecchio Caos; ed invidia la sorte degl’infimi animali che possono tuffarsi in fondo a un sonno ottuso, la matassa del tempo così lenta si dipana!”*<sup>24</sup>

Come era già stato ai tempi del carteggio con Rivière, come sempre è accaduto sino all’ultimo suo giorno, per non soccombere Artaud si affida alla scrittura e, come Baudelaire, tuffandosi in fondo ad un abisso, non importa che sia Cielo o Inferno, scrive la vita.

---

24 C. Baudelaire, *De profundis clamavi*, XXX componimento di *Spleen e Ideale* (traduzione di L. Frezza e G. Macchia) in *I fiori del male*, Fabbri Editore, Milano, 1997, p. 115

## Capitolo II

### UN PENSIERO DEL FUORI O D'AILLEURS

*“Ho debuttato nella letteratura scrivendo versi per dire che non si può  
scrivere di qualsiasi cosa ma solo di spiriti”*

Artaud (*Lettera a Watson*, XII, 230)

*“Come se scrivere non fosse ciò che di più innocente vi è, ossia di più  
pericoloso”*

Blanchot, *Le Livre à venir*

1. Nulla sembrerebbe unire l'insurrezione verbale, la violenta destrutturazione che Artaud infligge alla lingua comune, all'infinita pazienza del ricominciamento, al lentissimo movimento di oscillazione che Maurice Blanchot impone alla sua scrittura filosofica.

Ad una lettura più attenta, sebbene restino lontani nella tensione al limite della lacerazione e nelle continue interruzioni dell'unità, appaiono entrambi ascrivibili ad uno spazio di scrittura paradossale, ciò che il primo chiama teatro, poesia nello spazio, corpo senza organi, e il secondo perdita senza fine dell'opera o spazio letterario.

*“Chi è il lontano e chi il prossimo? Noi siamo qui e là”*<sup>25</sup>

Blanchot ha dedicato ad Artaud solo due articoli; il primo, intitolato sobriamente *Artaud*, in occasione dell'uscita nel giugno 1956 delle Opere Complete presso Gallimard (pubblicato nella Nouvelle Revue Française nel novembre dello stesso anno) nel quale commenta il carteggio tra Artaud e Rivière, testo che riprenderà nel 1959 in *Le livre à venir*; il

---

<sup>25</sup> M. Blanchot, *Le Dernier Homme*, Gallimard, Paris, 1957, p. 112

secondo, *La crudele ragione poetica*<sup>26</sup> è quello nel quale Blanchot associa il nome di Artaud, in nome della ragione e non della follia poetica, a quelli di Nietzsche e Hölderlin, mostrando di avere ben compreso il legame artaudiano tra l'esperienza del Male intesa come crudeltà e un senso profondo del sacro come escoriazione ardente che, all'infinito, scava lo spazio dell'impensabile, che è anteriore ad ogni linguaggio e non riducibile né alla scena teatrale (sebbene, apparentemente, Artaud parli di teatro) né alla pagina scritta, ma alla parola come rapporto con l'essenza.

Risuonano le critiche mosse a questo *spazio* da Derrida, mentre sullo sfondo restano le osservazioni di Sartre sul nuovo *misticismo* di Bataille, Michaux e Genet.

Per Blanchot, la scena della scrittura di Artaud è uno spazio plastico spettrale (quello del "kha" o del doppio) laddove spettrale è *neutro*, come Artaud spiegava a Peter Watson nella lettera del '46 che fungeva da presentazione al pubblico anglosassone delle sue opere.

Dodici anni più tardi, in un articolo per la rivista *Arche*, Blanchot menzionerà lo *spettro* di Artaud (o lo spettro/Artaud?) come protagonista di un combattimento tra il pensiero come *niente* e la pienezza zampillante della sua disperazione inaudita.

---

<sup>26</sup> L'articolo uscì nel numero speciale del maggio '58 dei *Cahiers de la Compagnie Renaud-Barrault* n. 22-23 in occasione del decennale della morte di Artaud e fu inserito da Blanchot, nel 1969, in *L'infinito intrattenimento*.

*“Blanchot ha cercato di costituire uno spazio soggettivo d’interiorità a partire dall’oblio dell’opera da parte del suo autore”<sup>27</sup>*

La sofferenza dovuta all’impossibilità di pensare della quale Artaud, incompreso, diceva a Rivière sin dal ‘23, non è per Blanchot la descrizione di uno stato psicologico: è un’impossibilità come *de-possessione* (o depotenziamento, come direbbe Deleuze leggendo Spinoza) da riferirsi a un’essenziale difficoltà metafisica.

Questa esperienza, che Foucault con un’espressione ambigua e dubbia ha definito il *pensiero del fuori*, è il passaggio/apertura verso un linguaggio dal quale il soggetto è escluso, e del quale Artaud e Blanchot non sono semplici testimoni ma incarnazioni.

Il pensiero del fuori (*dehors*) non è la riflessione filosofica interiore di un Io che si pensa pensare ma è il pensiero fuori di sé (*hors de soi*), in quanto spazio della fuoriuscita e luogo di un’*a-topia* senza luogo, che pensa senza l’Io, oggetto delle esplorazioni artaudiane dell’*Ombelico dei Limbi*.

*“Un grande fervore pensante e sovrappopolato sostiene l’abisso ricolmo del mio io. Un vento carnale che risuona soffia mentre la stessa sofferenza si raddensa (..) Sì, lo spazio del pensiero diventa molle”<sup>28</sup>*

Lo spazio è indivisibile dall’esperienza corporea e dalla motricità; attraverso l’approccio fenomenologico concepiamo lo spazio come appartenente alla totalità Ego-Mondo che non può essere ridotta; è uno spazio che risiede nell’Essere che è

---

<sup>27</sup> M. Foucault, *Folie, littérature, société*, in *Dits et écrits I, 1954-1975*, Gallimard, Paris, 2001, p. 996

<sup>28</sup> *ÆC*, I, 51

soggetto e oggetto, incarnato attraverso l'essenza dello spazio, in un essere-nel-mondo del quale la spazialità è insieme interiore ed esteriore al soggetto, soggettivo ma anche oggettivo poiché permette di riordinare, di definire lo spazio di tutte le cose

La sofferenza del pensiero si iscrive tra soffio e densità, in un respiro che si fa materia, apertura del pensiero nella carne delle parole, in un senso prossimo a quello che la corporeità assume nella filosofia di Merleau-Ponty, insuperato esploratore della visibilità dell'invisibile.

*“La riflessione radicale è coscienza della propria dipendenza riguardo ad una vita irriflessiva che è la situazione iniziale, costante e finale”*<sup>29</sup>

Come l'arte, la filosofia è la realizzazione di una verità intesa non come *adaequatio* ma come significatività intenzionale della realtà.

Sullo sfondo della percezione del Cogito, sul quale si stagliano i fatti e le cose, la coscienza è intersoggettività (ovvero con Lacan, dobbiamo ammettere l'intersoggettività all'origine) o *Urgemein Stiftung* al di là dei vissuti che rendono possibile ogni *Einfühlung*.

La verità è il senso verso cui tende l'essere, il compito e il progetto esistenziale all'interno del quale la riconquista di una visione selvaggia del mondo non va confusa con un ritorno nostalgico a un'originaria precomprensione, perché il mondo non è ciò che penso ma ciò che vivo.

Nella percezione che è a fondamento di tutto, che ci insegna come diceva Bergson un rapporto ossessivo con l'essere, si

---

<sup>29</sup> M. Merleau-Ponty, *La fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 1965, p. 9

localizzano i fatti immediati della coscienza e l'evidenza intuitiva di quell'essere d'intersezione che è parte del correlato io-mondo; e in questa reciprocità si trasforma anche il senso immanente alla storicità in significato consapevole.

*“Come la struttura sensibile non può essere compresa se non in virtù della sua relazione al corpo, alla carne – così la struttura invisibile non può essere compresa se non in virtù della sua relazione al logos, alla parola – Il senso invisibile è la membratura della parola”*<sup>30</sup>

Il linguaggio, se non si vuole affidarne il senso al solo significante astratto, va sempre spazio-temporalmente declinato, storicizzato in una incarnazione che lo dialettizzi e ne aumenti l'appropriatezza.

La natura umana vivente, in quanto spirito incarnato, essere-nel-mondo, è già da sempre corpo come esserci spaziale del fenomeno umano.

L'insopprimibilità del simbolico si afferma, attraverso il logos, nella rivincita del corpo-Lieb sul suo simulacro biologico e nel bisogno di ritrovare quel soggetto intero disperso tra gli organi, che crudelmente nascondono il corpo interiore e che Artaud aveva designato come corpo senza organi.

*“Legatemi pure se lo volete, ma non c'è nulla che sia più inutile di un organo. Quando avrete fatto un corpo senza organi, l'avrete liberato da tutti i suoi automatismi e restituito alla sua autentica libertà. Allora gli reinsegnerete a danzare*

---

<sup>30</sup> M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1999, p. 237



*alla rovescia come nel delirio di 'bal musette' e questo rovescio sarà il suo vero dritto*"<sup>31</sup>

2. Il *sensò* è sempre incastonato nelle parole, si manifesta come residuo o anticipazione, come assenza d'opera presente nell'opera stessa; non si concretizza come trasparenza assoluta dei significati ma come rilievo e fenditura tra i significanti.

In Artaud l'esigenza di sconvolgere gli schemi è l'esito di una critica della cultura che non avverte il legame segreto tra sofferenza e pensiero ovvero, con Blanchot, che non si accorge che l'assenza di pensiero è la presenza nuda del dolore.

L'ombra di Artaud, la sua immagine spettrale, rappresenta l'emblematica figura senza figura di *ultimo uomo* con la quale, alla sua maniera obliqua, Blanchot intrattiene un dialogo indiretto, deviato, o come direbbe Artaud *de traviole*.

Se il dialogo, l'infinito intrattenimento, si instaura tra i due, questo avviene sempre *altrove*, non certo nel commento dell'uno all'altro ma nelle eco dissimulate dove la scrittura apre uno spazio d'intesa.

*"Curvato su di te, pensiero doloroso contro il quale mi poggio, la mia fronte pesa simultaneamente sulla mia fronte, insormontabile gravità"*<sup>32</sup>

La parola notturna di Blanchot qui gioca con l'etimo comune a pensare e pesare, con l'assonanza francese di pesare e poggiare, in una plasticità del verso che apre squarci inattesi nel suo continuo deformarsi, quando la consistenza del

---

<sup>31</sup> A. Artaud, *Conclusione di Per farla finita col giudizio di dio* (a cura e traduzione di Marco Dotti), Stampa Alternativa, Viterbo, 2001, p. 53

<sup>32</sup> M. Blanchot, *Le Dernier Homme*, cit., p. 125

pensiero concettuale lascia il posto alla leggerezza senza gravità dello spettrale, mentre persino il dolore si fa più mite, quasi dolce, nell'oscillazione di una scrittura errante che, nell'*attente*, intravede l'*oubli*.

Con Artaud davvero il soggetto sparisce, non è presente a sé, come se fosse perso in una delle estasi cripto-religiose descritte da Bataille, e sprofonda, muore a se stesso, per vivere la presenza e accedere ad un sapere che è *pathein*.

Quando la notte dissolve le forme visibili delle cose, rispondeva Lévinas in un dialogo a distanza con Blanchot che legge Artaud, l'oscurità diventa la soffocante ma inevitabile presenza di ciò che nessun soggetto può articolare come termine della propria intenzionalità, come propria esperienza: sulla soglia dell'inquietante meraviglia della poesia si è esposti alla presenza pura e semplice.

Come accade a *Thomas l'Obscur*, l'insonne protagonista del romanzo di Blanchot, il c'è sfiorandoci non ci minaccia con il nulla, come crede un nichilismo ingenuo, ma ha il senso di un'esposizione all'irrimediabile presenza dell'essere anonimo, senza vie di fuga; pensato nella sua essenza il nichilismo è forse il trionfo dell'eternità dell'essere sulla possibilità salvifica del nulla.

Blanchot ha individuato la fessura, quella del linguaggio che porta con se la decostruzione del soggetto.

*“Il potere di parlare è legato alla mia assenza d'essere. Mi chiamo ed è come se pronunciassi il mio canto funebre, mi separassi da me stesso, non sono più la mia presenza né la mia realtà, ma una presenza oggettiva, impersonale, quella del mio nome che mi supera e la cui immobilità di sasso ha*

*esattamente per me la funzione di una pietra tombale sospesa nel vuoto. Quando parlo, nego l'esistenza di ciò che dico, nego anche l'esistenza di chi parla; la mia parola, se rivela l'essere nella sua inesistenza, afferma di questa rivelazione che essa è stata prodotta partendo dalla non esistenza di chi la fa, del suo potere di allontanarsi da se stesso, di essere altro che il suo essere*"<sup>33</sup>

L'assenza d'essere di cui parla Blanchot è simile a quella che Lacan chiama *manque-a-être*, lo spazio nel quale e per il quale sorge il desiderio e che si produce nell'*aldilà* della domanda, perché articolando la vita del soggetto alle sue condizioni ne sfronda il bisogno; in maniera speculare si scava anche nel suo *aldiquà* perché, domanda incondizionata della presenza e dell'assenza, evoca la mancanza ad essere.

In questa aporia incarnata, il desiderio si afferma come condizione assoluta.

Il rinvio costante è la caratteristica dell'inconsistenza e dello sgretolamento originario del soggetto che si illude di essere ciò che è già e sempre in Altro.

L'architettura del desiderio prende forma in Lacan attraverso delle disorganicità; il soggetto rapsodico è ravvisato nel *corpo-in-frammenti* che si mostra regolarmente nei sogni, laddove appare nella forma di membra disgiunte e di organi raffigurati in esoscopia, che mettono ali e s'armano per le persecuzioni intestine, come in un dipinto di Jeronimus Bosch.

Il corpo-in-frammenti è la disintegrazione di qualcosa che ha smesso di svolgere la propria funzione, la saturazione e la trasformazione di un soggetto che non controlla se stesso, di

---

<sup>33</sup> M. Blanchot, *Da Kafka a Kafka*, Feltrinelli, Milano, 1983, p. 29

un soggetto che sfugge al riconoscimento e delega, suo malgrado, l'Altro nell'adesione a sé.

Lungi dal presupporre un soggetto, il desiderio può essere colto solo nel punto in cui qualcuno non cerca o non coglie più un oggetto così come non si coglie come soggetto.

Il piano di consistenza o di immanenza, il corpo senza organi di Artaud, comporta dei vuoti e dei deserti che fanno pienamente parte del desiderio stesso, ben lungi dall'approfondire una qualsiasi mancanza.

Già il deserto, per Deleuze il cui pensiero è qui all'opera, è un corpo senza organi che non è mai stato contrario alle tribù che lo percorrono, come il vuoto non è mai stato contrario alle particelle che vi si agitano.

Il piano di consistenza su cui dovrebbero incontrarsi tutti i corpi senza organi è una radura scivolosa e deserta.

*“Il CsO (Corpo senza Organi) non lo si raggiunge, non si può raggiungere, non si finisce mai di accedervi, è un limite.*

*Su di esso dormiamo, vegliamo, combattiamo, vinciamo e siamo vinti, cerchiamo il nostro posto, conosciamo le nostre inaudite felicità e le nostre favolose cadute”<sup>34</sup>*

E' solo attraverso la perdita della soggettivazione e delle significazioni che si arriva alla verità del corpo, un groviglio di energie e sinergie, una molteplicità materiale e alchemica di organi spogliati della loro stessa densità: un corpo che, per Artaud come per Deleuze, si apparterrà nel momento della sua completa esautorazione, il vero *altrove*.

S'è pervenuto al CsO attraverso la liberazione del soggetto dalla reclusione di un'anatomia, che Artaud imputava a dio,

---

<sup>34</sup> J. Deleuze - F. Guattari, *Millepiani*, Castelveccchi, Roma, 1996, p. 227

una feconda distruzione del corpo perché ogni dissacrazione è molto più sacra di ciascun ordine prestabilito, risultato teorico ottenuto partendo dall'in-potenza del pensiero a generare senso.

Qualunque principio unificante lascia il posto al Caos su cui poggiano il soggetto e le sue false rappresentazioni e il Caos è de-centramento, elettricità che scorre e si disperde lungo i filamenti del soggetto.

*“Sento sgretolarsi il terreno sotto il mio pensiero e sono portato a considerare i termini che adopero senza l'appoggio del loro senso intrinseco, del loro substratum personale. Meglio ancora, il punto che sembra collegare questo substratum alla mia vita mi diventa di colpo stranamente sensibile e virtuale”<sup>35</sup>*

Lo sgretolamento del pensiero è una sottrazione, un'erosione dell'origine che non permette al soggetto di avere possesso di ciò che dice, così come il linguaggio, inteso come struttura organizzante, è fuorviante, non appartiene al soggetto ma è cospiratore, lo tiene in ostaggio, è espressione di un corpo sotto dittatura.

Il soggetto è suddito di se stesso e altresì di una sottrazione originaria di cui Artaud ha denunciato senza sosta la presenza, consapevole che la frattura è originaria e che l'origine è probabilmente una menzogna ben costruita.

Pensare attraverso il corpo, non sottrarsi ad esso, è parlarne in termini di immanenza radicale.

*“Fluisco... pur restando radicata” (V. Wolf).*

---

<sup>35</sup> A. Artaud, *Frammenti di un diario d'inferno* in *Al Paese dei Tarahumara*, Adelphi, 1966, pp. 58-59

Ancora una volta Artaud suggerisce alla filosofia uno stile allusivo, che respinga il dualismo tra forma e contenuto, con rimandi obliqui e allegorici, nel tentativo di riconfigurare, mediante la sua opera, un nuovo stile di pensiero.

Il soggetto, ostaggio di se stesso, è legato al padre inteso come il rappresentante della legge, in ultima istanza della legge (senza senso) del linguaggio.

*“Niente mi tocca, niente m’interessa se non si rivolge direttamente alla mia carne. A questo punto mi parla del Sé. Gli ribatto che l’Io e il Sé sono due termini distinti e da non confondere, e sono esattamente i due termini, che si bilanciano, dell’equilibrio della carne”<sup>36</sup>*

Come si legge nel Seminario I di Lacan, lo sguardo rivela come la topografia concreta del corpo, che determina le forme dell’immaginario, includa una dimensione di spazio immaginario che non si limita alla superficie corporea e alle sue aperture ma comprende anche il riferimento alla presenza dell’altro, dato che, ancora una volta, occorre ammettere che l’intersoggettività è all’origine.

---

<sup>36</sup> A. Artaud, *Frammenti di un diario d’inferno*, cit. p. 58

## Capitolo III

### LA PAROLA SOTTRATTA

*“Ed ecco quello che penso, io, del pensiero:  
certamente l’ispirazione esiste”*

A. Artaud

*“L’ispirazione è... il dramma del furto...”*

J. Derrida

1. Come produrre un testo che sia un corpo vivo? Come inventare uno spazio di scrittura nel quale si rinnovino i legami tra corpo e psiche e tra Io e Altro? Questi interrogativi sono destinati ovviamente a rimanere senza una risposta plausibile o esaustiva ma sono utili, nella loro semplice enunciazione, a tracciare i confini della questione di fondo, quella del linguaggio non ordinario della follia e della sua possibilità di esporre un pensiero nella/della differenza.

Un elemento comune a quelle che convenzionalmente si definiscono filosofie della differenza è la rinuncia all’ontologia dello Stesso e dell’Uno e l’accettazione dell’originarietà dell’*inassignable*, il non assegnabile o non ascrivibile all’ordine del discorso.

Il punto sul quale Derrida diverge nettamente da Deleuze consiste nella critica mossa ad uno dei capisaldi del pensiero fenomenologico, il tema del proprio e della presenza.

Derrida si pone nei confronti di Artaud, decostruzione in atto, considerandolo un’impossibile individualità, sempre fuori dalla nostra portata.

Seguendo il suo percorso speculativo, si accetta che non ci sia presenza piena del senso a se stesso nella voce né rivelazione piena del fenomeno nella coscienza: siamo in balia di una deviazione che si svincola dalla referenza a qualsiasi voce dritta<sup>37</sup>.

Nel pensiero dello scarto si afferma la dinamica di un movimento inesorabile, non fisico alla Deleuze: è metafisico nel senso che esprime anticipatamente una non coincidenza.

In maniera analoga all'Essere barrato di Heidegger, la genesi per Derrida è un'idea dinamica che rinvia ad un invio irreperibile, in cui si scorge l'ombra poderosa di Hegel, e la radice eraclitea di un pensiero della totalità al centro del quale si staglia la negazione (concepita del resto anche da Deleuze come differenza pura e negazione dell'identità e del medesimo).

La radice hegeliana del pensiero di Derrida giustifica la sua resistenza nei confronti di Husserl e di Lévinas, in un certo senso "entrambi anti-hegeliani ingenui, fautori di una filosofia dell'a-temporalità", secondo la definizione di Jean-Michel Salanskis<sup>38</sup>: il primo attraverso la ripresa del trascendentalismo kantiano, il secondo con il recupero del motivo, sempre kantiano, del necessario sacrificio dell'ontologia nell'etica.

Come ha sottolineato Foucault, il romanzo nasceva all'alba del XVII secolo in seguito al grande *partage* tra ragione e follia; sembrerebbe che, da allora in poi, alla follia si debba assegnare

---

<sup>37</sup> O alla voce del diritto. Ma nell'economia di questo lavoro si metta tra parentesi una possibile lettura etico-politica del tema derridiano del diritto.

<sup>38</sup> J.-M. Salanskis, *Déconstruction et linguistic turn*, in C. Ramond, *Derrida : la déconstruction*, PUF, Paris, 2005



l'assenza d'opera, e in questo modo una delle due questioni poste all'inizio si dimostrerebbe impostata in modo erroneo: nessuna relazione possibile, nello spazio della scrittura, tra corpo e psiche.

La negazione di questo è precisamente la scrittura di Artaud, una riproduzione della nascita/sradicamento che, nell'istante in cui veniamo alla luce, ci precipita nella morte.

Ciò che è inconcepibile non è allora il pensiero tout-court, come sembrava dal discorso condotto da Artaud sull'a-poesia, ma il concepire un pensiero che sia il *Proprio*.

In Artaud questa interdizione proviene dal potere mortifero della madre (o di quell'istanza che in seguito chiamerà il Padre-Madre), dall'identificazione con la quale egli *concepirà* una produzione dello spirito che è aborto, feccia, raschiatura.

Risuona qui il frammento artaudiano citato anche da Derrida che, alla luce delle osservazioni svolte sinora, assume un tono ancora più radicale: "*Ciò che avete preso per le mie opere non è che rifiuto, scoria, cascame di me stesso, raschiature d'anima che l'uomo normale non raccoglie*"<sup>39</sup>

Quando Derrida analizza il funzionamento del *furtivo* in Artaud, e l'irriducibile secondarietà nella quale si trova il soggetto parlante quando scopre che ciò di cui parla, le parole che ha trovato, sono originariamente ripetute, descrive esattamente lo scavo e il depotenziamento che si applica dapprima a questo furto che è una sottrazione, alla falla che opera nel soggetto ogni pensiero.

Il questo modo si approfondisce il dubbio che Artaud si poneva sin dai suoi primi scritti, questione che di continuo

---

<sup>39</sup> *ÆC*, I, 94

ritorna nelle sue opere e che costituisce la tesi di fondo di questa lettura: come far nascere il pensiero? Come partorirlo? Le due citazioni di Artaud che Derrida pone all'inizio del saggio *La parole soufflée*<sup>40</sup> delimitano con chiarezza il percorso compiuto.

La prima citazione, tratta da una lettera da Rodez dell'aprile del '46 dice: "*Quando scrivo, non c'è altro che quello che io scrivo. Quello che ho sentito di altro, che non ho potuto dire, e che mi è sfuggito sono idee o un verbo rubato che distruggerò per sostituirlo con un'altra cosa*"; la seconda è un frammento di *L'art et la mort*: "*da qualsiasi parte ti rivolga, tu non hai ancora 'cominciato' a pensare*".

Nessuna ingenuità in questo discorso su Artaud, nessun tempo opportuno da attendere per aprire un dialogo (tra parentesi Derrida aggiunge 'per abbreviarlo') tra discorso critico e clinico.

Che si tratti del tragitto tra il pensiero fugato e il concepimento del pensiero?

Nel venire al mondo, il pensiero attualizza ad ogni istante la frattura e la lacerazione del tessuto mentale che Artaud usa come lancia contro il soggetto cartesiano: in me, l'io non può coincidere con il pensiero.

Se il pensiero esiste, è impersonale e non dura che un lampo (la *foudre* di Artaud-le Moma), un tempo non sufficiente a possederlo e farlo mio: se c'è un pensiero prima che io lo pensi, non posso afferrarlo che dissolvendomi come soggetto.

---

<sup>40</sup> Pubblicato sul numero XX di *Tel Quel* nel 1965, poi in *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967, tradotta in *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, 1971. Le citazioni che seguono fanno riferimento ai numeri di pagine della nuova edizione Einaudi del 2002, con introduzione di Gianni Vattimo.

Questo pensiero sorge in ciò che richiama la carne come pulsione che ci rende impotenti: se Io penso, non è che per segmenti, come tagliando una massa di pensieri stratificati.

Artaud avverte chiaramente che è questa sua ostinazione a pensare in maniera spaziale, per dimensioni e cristalloidi, che indebolisce l'istante della soggettivazione, la sua elaborazione nella matrice dello spirito, la sua nascita nel linguaggio.

Come si dovrà farla finita col giudizio di dio, per costruirsi una nuova morale e un nuovo corpo che *non* siano *soggetti* alle loro funzioni ma le per-vertano, così ci si dovrà liberare dal pensiero individuale, quello di un soggetto univoco tagliato fuori dal corpo vivo del linguaggio, perché possa apparire un altro soggetto, non personale, multiplo, trans-identitario.

Alla decostruzione della soggettività corrisponde quella della scrittura, dato che le lettere stesse, che Artaud chiama '*segni grafici semplici*' non sapranno più dire di una scrittura (e una lettura) solo corporea, fatta di tagli, di colpi, delle sillabe forzate nella glossolalia.

*“Conosco uno stato di fuoruscita dallo spirito, dalla coscienza, dall'essere, che non ha più parole né lettere, ma nel quale si entra attraverso grida e colpi.*

*E non ci sono più suoni o sensi che vengono fuori, non più parole, ma CORPI, CORPI animati”<sup>41</sup>*

Al lettore non resta che questa danza di corpi che proliferano in ogni direzione, in alto e in basso, a destra e a sinistra, confondendo il prima e il dopo con *testi* sparsi sul foglio come anagrammi da contemplare, non da decifrare, da 'leggere' e 'vedere' nella loro incalzante disarmonia di suoni e immagini.

---

<sup>41</sup> *ŒC*, XIV, 30-31

2. La proposta artaudiana è ben distante dalla scrittura automatica e onirica dei surrealisti, come pure dalle costruzioni asintattiche delle avanguardie italiane d'inizio novecento, decisamente ancora legate ad un'idea d'autore e, in definitiva, fini operazioni intellettuali.

Con Artaud siamo dinanzi ad uno scenario altro, decisamente più perturbante, quello di una scrittura-limite che riprende il corpo limite tra il proprio e la sua espropriazione, in un senso che ricorda il Mallarmé di *Le tombeau d'Edgar Poe* del quale a memoria, nel maggio del '45 a Rodez, Artaud ricorda in uno dei *Cahier* le ultime tre strofe: “*Calme bloc ici-bas chu d'un désastre impur*”<sup>42</sup>

Stéphane Mallarmé, con la sua sospensione del senso e l'uso degli spazi bianchi per suscitare in chi legga una sorta di balbettio, resta agli occhi d'Artaud il modello insuperato.

La ‘mise en suspence’ suggerita in *Quant au Livre* ritorna in uno scritto nella rivista *Bilboquet* che, nel 1923, Artaud scrisse interamente da solo sul modello de *La dernière mode* per rendere omaggio ai simbolisti.

Nell'articolo intitolato *Rimbaud e i moderni*, Artaud scrive a proposito del poeta del Livre: “*E' il primo, che per amore di una resa di ogni parola che contenga totalmente il senso, le classifica come valori che esistono al di fuori del pensiero che le condiziona, ed opera strane inversioni della sintassi in cui ciascuna sillaba sembra oggettivarsi e divenire preponderante*”<sup>43</sup>

---

<sup>42</sup> *ŒC*, XVI, 102

<sup>43</sup> *ŒC*, I, 238-239

Ventitré anni più tardi, nell'inferno di Rodez, sarà la sintassi d'Artaud a destabilizzare il senso e a fare esplodere la carcassa delle parole nel modo enigmatico che aveva imparato dalla lezione di Mallarmé, imprimendo alle frasi continue sospensioni, con disposizioni frammentarie, alternanze e contrappunti.

Nell'articolo del '23 Artaud ricordava la raccolta delle *Divagations* (apparsa nel 1897) laddove l'Io si riduceva ad un'avvizzita fabbrica d'immagini del tempo passato.

*“Ya menin – fra te sha – vazile – la vazile – a te sha menin – tor menin - e menin menila – ar menila – e inema imen”*<sup>44</sup>

La verità di questa cantilena tortuosa, ci insegna Artaud, non dipende dallo spirito di chi scrive ma soltanto dal corpo di chi legge.

Il corpo del testo si irrigidisce, diventa impenetrabile al giudizio, illeggibile, se non costringendoci ad un'emissione forzata del respiro e della voce, a ricercare, per/nel declamarle, di una postura innaturale.

Perché è il pensiero ad essere innaturale.

Perché la natura è un geroglifico.

Si comprende meglio ora cosa intenda Derrida quando definisce l'avventura tentata da Artaud come la distruzione dell'Occidente, della sua idea di civiltà, della sua religione e della sua filosofia, distruzione compiuta mediante la riconduzione ad un'unità anteriore alla dissociazione, vale a dire a tutti i dualismi, al sistema binario, anteriore in definitiva

---

<sup>44</sup> *ŒC*, XIV, 31

alla dissociazione tra follia e opera ovvero “*addentrandosi nella loro enigmatica congiunzione*”<sup>45</sup>.

Nella pagina seguente, Derrida ricorda il Foucault di *Le “non” du père*<sup>46</sup> che rispondeva al Laplanche di *Hölderlin et la question du père*, facendo dell’opera un caso, facendo di Artaud ‘l’errore’ (e l’errore, ci rammenta Derrida, è la storia di Artaud, la sua traccia cancellata sul cammino della verità); l’altro autore al quale fa riferimento è Blanchot, artefice di una lettura di ‘salda profondità’.

Ma indagare l’unità predifferenziale di opera e follia deve condurci necessariamente a criticare la metafisica?

Se per Artaud l’opera è lo scarto, il deposito, l’escremento che cade lontano dall’io, per opposizione la follia sarebbe il *proprio* e sappiamo quanto Artaud (almeno tanto quanto ha fatto il giovane Marx nei *Manoscritti*, nel momento in cui ha denunciato la perdita del sé nell’oggettivazione dell’opera) solleciti la metafisica del proprio.

Nel saggio dal titolo *Cogito e storia della follia*<sup>47</sup>, Derrida risponde alla *Storia della follia* di Foucault, definendola un libro potente nel respiro e nello stile che potrebbe incutere soggezione ad un ex discepolo rispettoso e riconoscente quale egli si professa, e col quale dichiara di volersi porre in un dialogo che sia tutt’altro che contestazione.

---

<sup>45</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 219

<sup>46</sup> In *Critique* n. 178, marzo 1962, pp. 207-208

<sup>47</sup> Conferenza pronunciata nel 1963 al Collège philosophique e pubblicata prima sul numero 3-4 del ’63 della *Revue de Métaphysique* diretta da Jean Wahl e poi raccolta in *La scrittura e la differenza*, pp. 39-79 dell’ed. it. cit.

Nonostante la dichiarazione d'intenti, in poche righe Derrida ne smonta l'intero impianto teorico, che si potrebbe riassumere nell'affermazione che il Cogito non può essere folle.

Seguono pagine di accurata confutazione di questa lettura foucaultiana della prima delle *Meditationes* di Descartes, partendo dalla ripresa del tema greco di un logos che non conoscerebbe il contrario, trovandosi nell'immediata prossimità al primordiale e all'indiviso, prima di ogni distinzione.

E' questo un tema certamente seducente ma, senza addentrarsi in questa sede nella pur feconda disamina della questione in gioco tra Derrida e Foucault, e potendo mettere tra parentesi i termini medi delle rispettive argomentazioni, è nelle ultime due pagine del saggio derridiano che si rinvengono tracce evidenti di un raccordo ideale con il testo su Artaud, di due anni posteriore.

*“Il rapporto tra la ragione, la follia e la morte è un'economia, una struttura di différance di cui bisogna rispettare l'irriducibile originalità”*<sup>48</sup>

Senza esplicitare alcun riferimento diretto ad Artaud, Derrida precisa che se il Cogito sfugge alla follia non è, come pensa Foucault, perché l'io che pensa non vuole essere folle, poiché esiste un'audacia iperbolica per cui nulla è meno rassicurante del Cogito nel suo momento inaugurale e proprio.

La filosofia rivestirebbe così il carattere di rassicurazione contro l'angoscia di essere folli.

In Cartesio l'erranza iperbolica del puramente soggettivo si alienava in Dio, l'altro nome dell'assoluto della ragione stessa,

---

<sup>48</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 78

dalla quale il Cogito, ridotto allo stato di traccia, conservato e differito come traccia, annullato come pura presenza a sé del pensiero, è affidato al commento che lo trasformerà in quella struttura determinata e finita che è la storia della filosofia.

La *différance* dell'eccesso assoluto è proprio l'esclusione della follia dalla filosofia, in un movimento o una differenza in procinto di stabilirsi, a partire da questo eccesso.

Ciò che distingue la filosofia dalla follia pura dell'iperbole demoniaca è qualcosa di essenziale ed eterno.

Resta ancora da comprendere l'uso del termine *economia* come sinonimo di struttura di *différance*, e per farlo conviene partire dalla protezione/esposizione messa in atto dalla filosofia per nascondersi il suo fondo oscuro.

Questa messa in sicurezza, questo rassicurarsi nella *différance*, cioè nell'economia, è ciò che caratterizza quel sistema della paura che è il teatro della parola soffiata dal testo, dall'autore, dallo spirito, da Dio.

La distruzione della metafisica occidentale consiste nella costruzione di un'altra parola, di una scrittura non economica, che non vuole dire, e che non cede alla passione prima del voler dire l'iperbole demoniaca.

L'Occidente e la storia della filosofia cadono sotto i colpi inferti da Artaud a causa della crisi in cui la ragione è piombata, in una crisi più folle della follia, nell'oblio di se stessa come pensiero puro senza differenza.

Nel farsi discorso. Pensiero articolato.

La follia di Artaud, più prossima alla fonte viva, è allora più razionale della follia proprio perché non si ritira verso la fonte



silenziosa e solo mormorante del senso ma abita questo conflitto.

Distruzione che è soprattutto una riappropriazione, cioè il compimento della metafisica della soggettività del proprio.

*“Frustrando la sua carne per risvegliarla fino alla vigilia di questa deportazione, artaud ha voluto impedire che la sua parola, lontano dal suo corpo, gli venisse soffiata”*<sup>49</sup>

Questo corpo è un fardello di morte che ospita una coscienza impura; Dio, autore del grande furto, ha privato l'essere del pudore necessario a mascherare la sua naturale oscenità.

La paura che ci incute il linguaggio della follia, e che inonda la poesia glossolalia di Artaud, ci riconduce al timore che sempre ci suscita essere posti dinanzi all'unico.

Il folle ci racconta qualcosa di noi stessi che non può essere ripetuto, né riprodotto, né rappresentato, che si sottrae alla messa in scena: è la *singularità* della quale la scrittura è custode.

**3.** Irrimediabilmente perduto, l'uomo Artaud è quell'essere 'escato-teologico' del quale parla Derrida che ha subito un furto alla nascita da chi si era impossessato del suo corpo sin dal ventre materno: Dio, il doppio che si è introdotto nella differenza che separa l'uomo dall'origine.

*“Chiediamoci che cosa può significare per Artaud la differenza nella carne. Il mio corpo mi è stato rubato per effrazione. L'Altro, il Ladro, il gran Furtivo ha un nome proprio: è Dio. La sua storia ha avuto luogo. Ha avuto un luogo. Il luogo dell'effrazione non ha potuto essere che*

---

<sup>49</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 226

*l'apertura di un orifizio. Orifizio della nascita, orifizio della defecazione, ai quali rinviano, come loro origine, tutte le altre aperture”*<sup>50</sup>

L'opera, la parte di sé che cade lontano dal corpo, ripete, come accade ad ogni defecazione, la dispersione originaria della nascita nel campo dell'Altro (Dio, il linguaggio articolato, il senso, la parola sottratta).

La presenza pura è presenza di un corpo senz'opera: *'Niente opera, niente linguaggio, niente spirito. Solo un bel Pesa-Nervi'*.

Non si confonda però il rifiuto dell'opera (o il considerare l'opera come un rifiuto o una deiezione) con il rigettarla, che sarebbe ancora un atto di defecazione.

Come ci ha insegnato Freud il rifiuto è l'atto mimetico della ritenzione, del trattenere dentro di sé, dentro il proprio corpo, ciò che non è abietto (che non va gettato).

La defecazione come la nascita: ritenere l'opera nel corpo proprio o chiudere il corpo su se stesso e ridurre la struttura organica.

Nato per effrazione, e vittima di una sottrazione/espulsione, Artaud sente essere la storia di Dio-Satana-Demiurgo (che Derrida traduce come genealogia del valore sottratto) la cosa più oltraggiosamente fecale.

L'unità predifferenziale tra l'opera e la follia risiede nella liquidazione di tutti gli orifizi, cioè di tutti gli organi, poiché il centro di ciascuno di essi, luoghi della dispersione, ha la forma di un orifizio, e nell'autogenerazione di un corpo senza aperture e senza organi.

---

<sup>50</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 232

Questa rigenerazione è il teatro della crudeltà.

*“L’organo, luogo della perdita perché il suo centro ha sempre la forma di un orifizio. L’organo funziona sempre come imboccatura. La ri-costituzione e la re-istituzione della mia carne faranno seguito quindi alla chiusura del corpo su di sé e alla riduzione della struttura organica”*<sup>51</sup>

Se il male, Dio-Satana, è entrato negli organi attraverso le sue aperture, i suoi orifizi dischiusi sul Fuori (si rammenti il discorso in precedenza condotto sul *dehors*), l’organo è allora la parte maledetta, consacrata all’impurità, che conduce alla dissoluzione.

Pur accogliendo la proposta di Derrida di astenersi da ciò che si dice riferimento biografico per entrare nell’intricata relazione tra esistenza e scrittura in Artaud, e per indagarne la poetica della teatralità totale, non ci si può esimere dal fare un accenno alla malattia che, dopo poco, lo avrebbe condotto alla morte.

Si tratta, com’è noto, di un cancro al retto che gli faceva odiare quel vuoto aspirante che distruggeva il suo corpo, privandolo della forza, del male che masticava la sua carne e gli faceva emettere sangue; le sofferenze patite in manicomio lo avevano privato di tutti i denti e Artaud era ossessionato dall’atto della masticazione.

L’ano magnetizzato dal male derivava verso la morte, confermandogli il destino di animalità dell’uomo, seviziato nell’utero materno con nove mesi di masturbazione, come urlerà in *Per finirla col giudizio di dio*, per poi gettarlo alla nascita nella sessualità più mortifera.

---

<sup>51</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 243

*“Due vie gli si offrivano: quella dell’infinito fuori, quella dell’infinito dentro. E ha scelto l’infimo dentro. Là dove non ha che da schiacciare il sesso, la lingua, l’ano o il glande. E dio, dio stesso, ha schiacciato il movimento. Dio è un essere? Se ne è uno, è merda. Se non lo è, non è”*<sup>52</sup>

Sono versi strazianti, nei quali si sente un urlo disumano che accetta il vuoto senza temerne l’anima di fecalità: questo significa per Artaud attraversare la cacca dell’essere, *“formazione viscosa e parassitaria”*<sup>53</sup>, nella battaglia che ha ingaggiato contro il divino.

Artaud diviene, come Nietzsche, l’eterno piacere del divenire, la crudeltà, il teatro che non è rappresentazione ma è vita in quanto essa ha di irrepresentabile, un atto unico come lo è ogni parola che viene enunciata, irripetibile, da sempre sottratta.

*“Un’espressione non vale due volte, non vive due volte; ogni parola pronunciata è morta, e non agisce che nel momento in cui viene pronunciata; una forma, quando sia stata impiegata, non serve più e invita soltanto a ricercarne un’altra”*<sup>54</sup>

In una nota al suo saggio<sup>55</sup>, Luca Berta ha coniato una suggestiva definizione di decostruzione (meno banale del consueto rimando alla lettera all’amico giapponese di Derrida): la decostruzione come percorso di scrittura *attraverso l’aporia*.

---

<sup>52</sup> A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit. p. 33

<sup>53</sup> *ŒC*, XV, 341

<sup>54</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 192

<sup>55</sup> L. Berta, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 118

Condivisibile appare nondimeno l'assunto di fondo che la scrittura sia una pratica del pensiero.

*“Se Derrida ha davvero voluto fare segno attraverso il teatro della crudeltà, vuol dire che egli ha saputo vedere in che misura Artaud ha aperto alcune possibilità alla decostruzione; ad esempio come la decostruzione della presenza a sé dell'intenzione attraverso il concetto di iterabilità sia in debito con la nozione artaudiana di furto e spossessamento del linguaggio”*<sup>56</sup>

Artaud non ha affatto voluto sopprimere la parola a teatro ma ha saputo cambiarne la destinazione, o anche ridurne il posto, analogamente a quanto accade nel sogno, laddove la parola non viene cancellata ma lascia il primato all'immagine.

C'è un'irriducibilità alla logica della redditività nell'uso icastico della parola teatrale fatta da *le Momo*, che si situa entro la durata istaurando una temporalità e una finalità che sono inconciliabili con il mercato.

Non è estranea alla genesi di questa mutazione la molteplicità del soggetto frantumato dalla psicosi, in un senso analogo a quanto descritto da Deleuze nella Prefazione a *Le Schizo et les langues*, luogo nel quale dimostra come il teatro delle operazioni cannibali, la crudeltà in scena fuori dalla rappresentazione, si situi prima di tutto sul piano della lingua, dove si confrontano il delirio poetico, frutto della percezione allucinatoria o dell'incubo notturno, con il linguaggio stereotipato (per Deleuze, che prenderà Artaud a pretesto per una nuova significazione del senso, lo schizofrenico non

---

<sup>56</sup> L. Berta, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, cit., p. 162

s'identificherà con delle persone; nel corpo senza organi identificherà territori e regioni designati con nomi propri).

*“Il teatro della crudeltà sarebbe l'arte della differenza e del dispendio senza economia, senza riserva, senza riscatto e senza storia. Platone critica la scrittura come corpo, Artaud come cancellazione del corpo, del gesto vivo che non ha luogo che una volta”*<sup>57</sup>

L'impossibilità o l'aporia del teatro della crudeltà è connessa al suo essere prossimo all'origine e quindi al doppio; quello che è davvero impossibile è allora il pensiero dell'impossibile, il pensare che esista un sapere consolidato che ci garantisce dalla possibilità di pensarci nella follia oppure nel rigore della crudeltà.

E' una sfida aperta alla 'buona coscienza', alla certezza soggettiva che, sempre secondo Derrida, sarebbe messa in scacco dalla decisione responsabile.

Spesso Artaud ha espresso la sua poetica del teatro crudele principalmente per negazioni, dicendo ciò che esso non dovrà mai essere e marcando in questo modo quello che resterà ad essa estraneo; in primo luogo un teatro non sacrale, astratto, che guardi all'arte come alla vita escludendone il senso di totalità.

Il teatro totale al quale aspira sarà ben distinto dalla semplice addizione delle parti, non conferirà un primato alla parola, sarà politico ma non ideologico e non permetterà allo spettatore di essere un distanziato voyeur.

---

<sup>57</sup> J. Derrida, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. XXXI

La scrittura deve liberarsi dalla tirannia del testo e la parola deve sganciarsi dalla dizione, perché entrambi riescano a materializzarsi sulla scena come corpi fisici.

Basta con le parole: come se fosse avvolto dall'afflato di un soffio vitale, lo spettatore dovrà sentire di essere parte di una creazione irripetibile e l'attore, sottoponendosi agli esercizi corporei dell'*atletica affettiva*, saprà riattivare la sua capacità di emettere grida.

*“Gli attori hanno dimenticato come far funzionare la propria gola. Ridotti a gole anormali: neppure un organo, un’astrazione mostruosa che parla”*<sup>58</sup>

---

<sup>58</sup> A. Artaud, *Un’atletica affettiva in Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 249

## Capitolo IV

### LA POTENZA DI DIVENIRE

*“Siccome non vi è superficie, l’interno e l’esterno, il contenente e il contenuto non hanno più limite preciso e sprofondano in una profondità universale o girano nel cerchio di un presente sempre più ristretto quanto più è colmato. Da ciò discende la maniera schizofrenica di vivere la contraddizione: sia nella spaccatura profonda che attraversa il corpo, sia nelle parti fatte a pezzi che roteano. Corpo-passatoia, corpo-fatto-a-pezzi e corpo-dissociato formano le prime tre dimensioni del corpo schizofrenico”*

J. Deleuze, *Logica del senso*

1. Alcuni decenni prima che in ambito filosofico iniziasse il dibattito, tuttora in corso, sul nuovo statuto da attribuire alla soggettività, in direzione di una rappresentazione non unitaria che mettesse in rilievo la natura incarnata e contraddittoria dell’umano, tenuto assieme dall’affettività, dai desideri, da processi inconsci, da tensioni di forze che agiscono sul/nel soggetto, in breve verso un nomadismo senza ruoli né modelli prestabiliti da un qualsiasi essenzialismo, Antonin Artaud ha saputo disegnare percorsi innovativi in questa direzione, molti dei quali sono ancora da sondare.

La *potestas* coercitiva e negativa che la società, la legge, il linguaggio esercitano su ciascun individuo, e la *potentia* di un divenire che si rafforza nel suo continuo farsi, giocano dialetticamente per costruire spazi dinamici di materia



sensibile nel corpo che si modifica nel tempo e nello spazio, modificando a propria volta queste dimensioni.

Divenire, per Gilles Deleuze e Félix Guattari, significa partire dalle forme che si hanno, dal soggetto che si è, dagli organi che si possiedono e dalle funzioni che si svolgono, per estrarvi delle particelle, tra le quali si instaurano rapporti di movimento e di riposo, di velocità e di lentezza, in una prossimità che è, ad un tempo, una nozione topologica e quantitativa.

Il divenire è dunque un processo di trasformazione, ad ogni livello del quale (divenire-donna, divenire-bambino, divenire-animale) si affermano forze e livelli di una coscienza nomade e rizomatica, in un flusso molecolare che spinge alla dissoluzione tutte le identità binarie (maschio-femmina, adulto-bambino, bios-zoe) e le conseguenti polarizzazioni.

Risuonano echi freudiane sulla necessità di disciplinare il corpo e gli istinti perché la società nel suo complesso non rischi il disequilibrio, perché le pulsioni, che lasciate libere di manifestare la loro potenza creerebbero disordine e anarchia, siano normalizzate, normate, soggette alla legge, e ulteriormente protette dall'istituzione di veti e tabù, in definitiva dirette verso funzioni sociali coesive attraverso strategie di potere che dovrebbero immunizzare dal desiderio incontrollato.

Nulla più del linguaggio, come ci insegna Artaud, rivela il potere dispotico di instaurazione del Logos del significante (fallico, aggiungono Deleuze e Guattari nella loro polemica antifreudiana e antilacanianiana, sebbene negli ultimi scritti Deleuze paghi il debito nei confronti di Lacan accettando che il senso non possa essere dedotto che all'interno di un

discorso), perché esso penetra nel soggetto incarnato, organico, come una forma interiorizzata di dominio.

Liberare il corpo dal potere fallologocentrico dell'identità mediante uno spinto teriomorfismo (il divenire-animale cancellerebbe l'egemonia di *bios* su *zoe*, come si comprende dal discorso artaudiano, quando si riesca a decifrare, almeno in parte, il suo universo di simboli e metafore) prelude al CsO o corpo-senza-organi, nuova figurazione radicalmente antimetafisica, a meno che per metafisica non si intenda il radicamento del soggetto nell'immanenza ovvero il suo installarsi nell'autoevidenza di un mondo da sempre già lì (e per mistica, della quale è intimamente permeata la scrittura di Artaud, un approccio erotico al mondo delle cose).

Parafasando un'acuta osservazione di Roland Barthes a proposito di Sade, Fourier e Ignazio da Loyola nel suo testo sulla scrittura dell'eccesso, non c'è religione che possa recuperare il mistico né rivoluzione che soddisfi quel grande utopista che è il contestatario.

Alla scrittura, dimensione della quale tutti partecipiamo traendo, come per la lettura, un godimento più o meno intenso, Barthes contrappone i libri dei *logoteti*, i fondatori di lingue che scaturiscono da un vuoto materiale, con uno spazio anteriore che le separa dalle altre lingue comuni, vacue, sorpassate, il cui rumore potrebbe disturbarne, per interferenza, la distanza dal segno.

*“Se la logothesis si fermasse all'impianto di un rituale, cioè sostanzialmente di una retorica, il fondatore di lingua non sarebbe nulla di più che l'autore di un sistema (quello che comunemente si dice un filosofo o uno scienziato o un*

*pensatore) (...) per fondare 'fino in fondo' una lingua nuova, occorre la 'teatralizzazione'. Che cos'è la teatralizzazione? Non è decorare la rappresentazione, è illimitare il linguaggio*"<sup>59</sup>

Seguendo (forse non intenzionalmente) questa suggestione di Barthes, è come *logoteta* che in questo lavoro si è anche tentato di leggere Artaud, come poeta e creatore di una lingua generata dal dolore che si connette, attraverso una teatralizzazione sacra, allo spazio anteriore al pensiero rappresentativo, prima dell'interferenza del significato, laddove impera il segno e la forza del divenire è tale da pervertire anche l'organizzazione funzionale del corpo organico.

Il divenire-animale dell'uomo sottrae gli organi alla loro funzione, nel senso che per-vertendo i sensi, perviene ad un pensiero che precede l'autoriflessione e la razionalità perché è dettato dai desideri del corpo (e non banalmente dalla sessualità come suggerivano, nel periodo della contestazione, letture ingenuie alla Norman Brown o certi passi volutamente fraintesi dell'ultimo Marcuse): l'elemento prediscorsivo della filosofia è la *tensione* al pensiero e alla rappresentazione attraverso il linguaggio.

*"Lo stile suppone e pratica la contrapposizione del contenuto e della forma; è l'impallacciato di una sostruzione; la scrittura, invece, arriva nel momento in cui si produce uno scaglionamento dei significati, tale che non si può più reperire alcun contenuto di linguaggio; essendo pensato come una 'forma' lo stile implica una 'consistenza'; la scrittura, per*

---

<sup>59</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino, 1977, p. X

*riprendere una terminologia lacaniana, non conosce che insistenze”<sup>60</sup>*

Se è vero che per Deleuze il linguaggio accoglie la provocazione del fuori e delle sue potenze, è il caos il soggetto della produzione del senso, proprio mentre minaccia di distruggerlo; se il senso non si produce negli atti linguistici né entro la coscienza, ciò che resta è solo il movimento stesso della vita.

L’ambigua potenza del corpo senza organi di Artaud, la cui semplice evocazione sembra rischiarare il processo del divenire (almeno a Deleuze, s’intende) è alla radice del problema del materialismo deleuziano, un pensiero immanente alla vita che costruisce quell’evento casuale che è il senso, attraverso il gioco delle superfici di Carroll, i giochi epidermici di Sade e Bataille ma soprattutto tramite l’urlo del corpo di Artaud, un corpo negato perché assoggettato ad un Altro che lo rende mero organismo produttore di una stabile organizzazione degli organi sottoposti al giudizio di Dio (Società, Famiglia, Sessualità, Psichiatria, Capitale, Significato) e incrostato dalle sedimentazioni di funzioni.

*“ L’organismo non è assolutamente il corpo, il CsO, ma uno strato sul CsO, cioè un fenomeno di accumulazione, di coagulazione, di sedimentazione, che gli impone forme, funzioni, collegamenti, organizzazioni dominanti, gerarchizzate”<sup>61</sup>*

---

<sup>60</sup> R. Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, cit., p. XI

<sup>61</sup> J. Deleuze - F. Guattari, *Come farsi un corpo senza organi*, Castelvecchi, Roma, 1996, p. 20

2. Secondo la logica *rizomatica* che sorregge quel piano di immanenza-consistenza del desiderio che è il CsO, non c'è schema edipico che tenga e non c'è possibilità di ridurre l'inconscio alle sue interpretazioni.

Non regge più la tragedia dell'apparenza e l'eroe delle superfici dopo essersi accecato svanisce, si dimena inutilmente con la sua colpa, come fa il re Eliogabalo che erra trasportandosi un enorme fallo in attesa di superare la distinzione imposta dal genere sessuale, quell'organizzazione sessuale che è una prefigurazione dell'organizzazione del linguaggio.

Ridurre la forza produttiva dell'inconscio, del desiderio, ad un linguaggio *altro* dal delirio e dalla follia, allo stesso modo del ridurre l'esperienza di Artaud ad una scena da teatro, è negare il reale, imbrigliare una macchina desiderante in un'illusoria messa in scena che sostituisce alle vere forze dell'inconscio dei semplici valori rappresentativi.

Resta quel teatro della ripetizione come manifestazione della differenza del quale, dopo l'incontro con Guattari, Deleuze parlerà in *Differenza e ripetizione*<sup>62</sup>, un teatro artaudiano capace di esprimere una valenza eversiva e un forte potenziale energetico.

Nella scrittura di Artaud, come in quella di Samuel Beckett, si percepisce intensamente la capacità di mettere in atto il processo psicotico, cioè di deterritorializzare e decodificare spingendosi oltre la dialettica dell'Uno e del Molteplice, verso un pensiero che si fa corpo, cioè crudeltà e sacralità,

---

<sup>62</sup> G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971

elevandosi per mezzo dello stile dalle percezioni vissute al percetto, dalle affezioni vissute all'affetto.

*“Sono gli eventi che rendono possibile il linguaggio. Ma rendere possibile non significa far cominciare. Si comincia sempre nell’ordine della parola, non in quello del linguaggio, in cui tutto deve essere dato simultaneamente, in un colpo unico”*<sup>63</sup>

La rappresentazione permette un sapere concreto che va a cercare il suo oggetto dove esso è, estraendo l’evento dalle circostanze, non riproducendo uno stato di cose, non imitando ma ripetendo.

L’attore-mimo effettua l’evento, o lo contro-effettua dice Deleuze, in un complesso legame tra rappresentazione, tempo e movimento che si oppone al sistema del giudizio, ovvero alla rappresentazione/falso movimento che chiarirà meglio nei testi sul cinema.

In Carmelo Bene, Deleuze riconoscerà uno dei pochi che abbia saputo fare del teatro ciò che Artaud aveva sognato, e che Francis Bacon aveva reso sulla tela: fare dell’arte la dimensione che eccede le forme e che permette di comunicare sensazioni tattili in pittura e ottiche nella voce, cioè di manifestare una sensazione che assorbe e cancella in sé le sue stesse tracce e sospende ogni richiamo nostalgico al significato.

L’affermazione deleuziana, che troverebbe conferma nella sua lettura di Artaud, è che ogni divenire sia molecolare.

Il divenire dell’arte passa attraverso una desoggettivazione che dall’opera estrae un puro essere di sensazione.

---

<sup>63</sup> J. Deleuze, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, 2006, p. 161

Quando Nietzsche diceva che la maggior parte degli esseri umani vive nella paura e nell'attesa dell'intensità, alternando passione a estasi, trauma ad angoscia, era già immerso nella dimensione della *pura sensazione*, in quello spazio del divenire che è affinità e simbiosi tra particelle adiacenti.

Nel saggio *Le forze del segno*<sup>64</sup>, Paolo Fabbri ha considerato gli ansiti verbali sgrammaticati dell'ultimo Artaud come non esteriori alla lingua; le sue sillabe in libertà non sono un antilinguaggio ma utilizzano una potenzialità che è insita nell'idioma stesso, mettendone le variabili in variazione continua, in quanto segni duri o molli di un puro idioma-affetto, o *ideofoni*, che significano direttamente le azioni e le passioni del corpo.

In una nota del testo, Fabbri ricorda come gli autori di *Mille Piani* abbiano poi realmente sperimentato un dispositivo fonetico che agisce in questa zona di infrasenso, opponendo la sonorità attiva e tagliente delle consonanti ai valori tonici e passivi: il *crepitare* del respiro, segno molle del corpo senz'organi.

Proseguendo nella metafora del respiro artaudiano come fuoco che arde, lo studioso italiano definisce l'anatema lanciato da Artaud contro il corpo organico, ossia l'ingiunzione di una '*forma-fiamma fatta di velocità differenziali*', il risultato provvisorio di uno strappo e di uno strazio, come un movimento fuori di sé che vuole operare un transfert e una trasfusione nell'altro da sé, un'*estasi* e persino un'*alienazione* necessaria.

---

<sup>64</sup> P. Fabbri, in *Rivista di Studi Semiotici on line*, data di pubblicazione in rete: 31 dicembre 2005

Questo movimento è analogo al *conatus* di Spinoza che unisce corpo e anima in un desiderio di divenire sempre crescente, in un processo corporeo che seleziona il piacere e riduce la sofferenza, in cui il divenire si potenzia e si accresce in intensità.

Nella stessa direzione, la volontà di potenza nietzschiana raggiunge un'intensità tale da piegare anche l'Essere ai caratteri del Divenire, sino ad agire sul tempo che, da lineare, si fa circolare, secondo la dottrina zarathustriana dell'eterno ritorno.

L'ipotesi che viene qui sostenuta è che la crudeltà che sottende la poetica di Artaud vada letta proprio in quest'ottica di trasformazione energetica e molecolare, nel senso di una nuova organizzazione delle funzioni vitali che, amplificando le tensioni inscritte in quel corpo di dolore che è il pensiero, riesca a costruire, metaforicamente e in una prospettiva metastorica anche materialmente, un corpo senza organi, ovvero un corpo che si sottragga all'organizzazione dei sensi regolata dalla legge della ragione.

Il teatro della crudeltà, come una centrale surriscaldata, consiste in trasferimenti di forze dal corpo al corpo, in una tensione forsennata volta a '*cancellare una scrittura apocrifa che sottraendomi l'essere, mi tiene a distanza dalla forza nascosta*', come scriveva Artaud.

Nelle pagine di *Differenza e ripetizione* dedicate alla corrispondenza tra Artaud e Rivière, Deleuze ha formulato un requisito arcaico ed essenziale all'impresa filosofica: quello di un pensiero che definisce *genitale*, un pensiero che crea perché



*acefalo*, impulsivo, compulsivo, impersonale e neutro, senza immagini, che si confonde con la più grande potenza.

Un pensiero che si è generato nel pensiero.

Oltre alla rappresentazione, la filosofia e l'arte condividono un'altra esigenza: non cercano in alcun modo di proteggersi dal caos attraverso l'immagine regolata di un mondo oggettivo ma se ne immergono per liberarsi da quel rapporto rappresentazionale al reale.

Questa possibilità del pensiero, rivelata dall'abolizione dell'immagine, definisce la *schizophrénie* che, in quanto formazione di una disgregazione progressiva e creatrice, per il filosofo è metodo che segna il distacco tra lo spaziale e il vitale, tra i due poli d'oscillazione che agitano nel profondo la vita psichica, identificando i due *regimi di sintesi* deleuziani.

Da una parte vi è un miscuglio passivo di parti incastrate, miscuglio parziale che organizza il molteplice in masse gregarie, ordina territori e fonda l'assoggettamento sociale: il *molare*.

Dall'altra c'è una mescolanza attiva, totale e liquida, che deterritorializza e lega le molteplicità in maniera anorganica, per compenetrazione, immergendole in una rete di interconnessioni aperte, fluide e operando in questo modo la dissoluzione della coercizione: il *molecolare*.

La soggettività nomade, i tanti divenire-nomadi che costruiscono il mondo rendendo possibili le molteplici reti di interconnessioni sostenibili, nega l'idea classica di coscienza, che considera solo come una delle possibili forme di espressione del soggetto, e si inserisce nella radicale polemica

contro l'antropocentrismo che contraddistingue la filosofia post-strutturalista.

3. Ancora una volta, Artaud aveva anticipato i tempi quando si era scagliato con veemenza contro quella società che aveva *suicidato* Van Gogh, e prima di lui Villon, Poe, Baudelaire, Nerval, Nietzsche, Hölderlin e Lautréamont, uomini che avevano *scelto* la follia per sottrarsi alla dittatura della coscienza, alieni autentici in un mondo di fasulli difensori della consuetudine.

In polemica con Freud e i suoi seguaci, che consideravano la malattia mentale un eccesso di pulsioni intollerabili lasciate libere, Deleuze si riferisce alla schizofrenia come a un livello di *energia affettiva* che trasgredisce, sconvolge, fa esplodere i confini del corpo, in questo restando fedele a Nietzsche che esprimeva in termini di crudeltà e di violenza della vita quell'ambivalente sentimento di paura alternata a desiderio che l'uomo prova nell'aprirsi all'altro, nell'esporsi all'esterno, augurandosi di essere accolto e accudito e non rifiutato o ferito.

Eppure, la possibilità di restare feriti, di riaprire quella ferita che noi siamo nell'esporsi alla vita, è sempre presente; il divenire-animale significa anche penetrare la carne dell'uomo fino a sentire l'altro che è in noi, accettando l'opzione di esistere piuttosto che insistere nei vani tentativi di renderci immuni dal dolore e dalla morte.

Il teriomorfismo ci espone dunque alla crudeltà e alla violenza di forze sconosciute e potenzialmente letali, mentre il vero

pericolo consiste nella possibilità che esse hanno di metterci dinanzi all'orrore che è in noi.

Come Perseo si difese da Medusa frapponendo tra i suoi occhi e lo sguardo pietrificante della gorgone il proprio scudo che funse da specchio, così ciascuno di noi dovrebbe preservarsi dall'orrenda possibilità di conoscere in maniera assoluta se stesso.

Mai eccedere la misura, come insegnava la tragedia, per non essere puniti dagli dei sfidati dalla *hybris* umana, per non ritrovarsi come il cacciatore Atteone che, avendo osato posare lo sguardo colmo di desiderio virile sul corpo nudo di Diana che si bagnava alla fonte, fu trasformato in cervo dalla dea furente perché fosse sbranato dai suoi stessi cani.

Dall'*Anti-Edipo* a *Mille Piani*, Deleuze e Guattari hanno a più riprese sottolineato l'importanza della rivoluzione epistemologica compiuta dalla biologia molecolare e dalla cibernetica per il pensiero dell'assoluta immanenza e per una concezione antifunzionalista dell'umano.

Come ha dimostrato il cileno Francisco Varela, l'identità dell'uomo si può ricondurre all'autorganizzazione di pluralità instabili e non polarizzate.

Per Deleuze, l'unica via per approdare al limite estremo del pensiero e superare il dualismo fra profondità e superficie è accettare unicamente la logica del senso, non come manifestazione di un qualsiasi soggetto empirico o trascendentale né come incarnazione di un'essenza ideale.

Non c'è un soggetto che agisce né un linguaggio o un discorso filosofico capace di generare una proposizione o una forma di

rappresentazione: il senso è ciò che *si produce*, effetto di un evento che non è soggettivo né corporeo né proposizionale.

*“L’intera parola perde il proprio senso in questo fallimento della superficie. Mantiene forse un certo potere di designazione, ma risentito come vuoto; un certo potere di manifestazione, risentito come indifferenza; una certa significazione, risentita come ‘falsa’. Ma in tutti i casi perde il proprio senso, cioè la sua potenza nel raccogliere o nell’esprimere un effetto incorporeo, distinto dalle azioni e dalle passioni del corpo, un evento ideale distinto dalla propria effettuazione presente. Ogni evento è effettuato, anche sotto una forma allucinatoria. Ogni parola è fisica, investe immediatamente il corpo. Il procedimento è del tipo seguente: una parola, spesso di natura alimentare, appare in maiuscole stampate come in un collage che la fissa e la destituisce del suo senso; ma allo stesso momento in cui la parola appuntata perde il suo senso, esplose in pezzi, si compone di sillabe, lettere, soprattutto consonanti che agiscono direttamente sul corpo, lo penetrano e lo dilanano”*<sup>65</sup>

Deleuze interpreta Artaud *traduttore* di Carroll nell’evidenza di una schizofrenia del senso, a causa (o meglio per mezzo) della quale la superficie è percepita come bucata; non ci sarebbe più una frontiera tra le cose e le proposizioni appunto perché non c’è più la superficie dei corpi, ridotti come sono a *corpi-colino*, secondo quell’attitudine dello schizofrenico, già analizzata da Freud, di cogliere la superficie e la pelle come se fosse forata da un’infinità di piccoli buchi (o ferite).

---

<sup>65</sup> G. Deleuze, *Logica del senso*, cit., p. 83

Nel passo di *La tour de feu* citato da Deleuze, a conferma della sua lettura tutta *fisica* di Artaud, in effetti si parla proprio di ‘*vertebre piene forate dal chiodo del dolore*’ e di sforzo e resistenza del corpo per sollevare pesi e marciare; eppure, usare questi passi per rafforzare la tesi secondo la quale Carroll (alla base della cui scrittura Artaud espressamente ritrova la *fecalità* ma col quale tuttavia dice di non avere null’altro in comune) apparirebbe ad Artaud solo ‘*una bambina dai toni affettati, al riparo da tutti i problemi di fondo*’, non può mettere in ombra la carica rivoluzionaria dell’invenzione delle parole-valigia di Alice né dell’Humpty Dumpty che *paga* le parole.

Il testo di Lewis Carroll, pubblicato per la prima volta nel 1865, si presenta come un racconto destinato all’infanzia solo fermandosi a una lettura poco approfondita.

Costituisce viceversa, per i critici del linguaggio, un vero enigma, sia per l’inusuale semantica utilizzata che per le geniali trovate a-grammaticali che Carroll ha saputo escogitare, soprattutto in quel VI capitolo di *Attraverso lo specchio* che aveva catturato l’interesse di Artaud.

Egli dirà non di avere tradotto un testo già esistente ma di avere scritto ex nihilo la storia di Dodu Mafflu, la sua versione dell’Humpty Dumpty, un grosso uovo che lentamente assume sembianze umane (ancora una presenza teriomorfica) e che inizia a parlare ad Alice spiegandole il significato delle parole-valigia (parole che riassumono due significati in uno)<sup>66</sup> nel primo capitolo della vicenda, lo Jabberwocky.

---

<sup>66</sup> Livia Bidoli ha notato come anche Italo Calvino, nella sua traduzione di Queneau, abbia fatto uso delle parole-valigia.

Sino al momento in cui si impegnò nella sua traduzione-riscrittura, Artaud non conosceva il libro né il suo autore; fu Gaston Ferdière<sup>67</sup>, lo psichiatra con trascorsi poco appaganti di aspirante poeta, amico e sodale dei surrealisti (tra gli altri frequentava e godeva della stima di Tristan Tzara, Paul Eluard e Georges Ganguilhem) che aveva offerto ospitalità a membri della resistenza, a proporre ai suoi pazienti una personale art-thérapie che comprendeva anche la lettura e il commento dei suoi versi.

Sin dal titolo scelto, *L'Arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, per Deleuze come per altri interpreti è evidente il distacco volontario dall'opera originale e la spinta polemica nei confronti dell'autore che mosse Artaud.

Sembrerebbe invece che l'obiettivo degli strali di Artaud, più che Carroll, sia ancora una volta quel sistema dei significati che tra i parlanti stabilisce una gerarchia; come gli suggerisce Humpty Dumpty, è chi comanda a decidere il nome, gli altri obbediscono e rinsaldano la sua decisione nell'uso condiviso del senso.

L'indipendenza dei suoni è garanzia che il senso avrà piena libertà di esprimersi e di trovarsi; gli oggetti come *corpo*

---

<sup>67</sup> Interessante è il ritratto che ne ha fatto, in un libro recentemente pubblicato in Francia (*Ferdière, psychiatre d'Antonin Artaud*, Éditions Verdier, 2006) lo psichiatra Emmanuel Venet, che ha sottolineato come Ferdière, bollato come quel padre della morale che ha forzato Artaud a recuperare la ragione ordinaria perché incapace, da narcisista e forse sadico artista mancato quale era, di distinguere tra letteratura e grafomania, sia stato in un certo senso, per Artaud, un alter ego che gli ha permesso di riemergere dal silenzio di Rodez. Sulla convenienza di adoperare 51 elettrochoc per ottenere questo 'effetto terapeutico', sembra superfluo esprimere qui un giudizio, essendo esso facilmente desumibile dal tono dell'intero lavoro.

*condivisibile dai sensi*, dei quali parla Artaud, sono complementari alla superficie di Carroll.

Alla Duchessa che la apostrofa sulla comprensione dell'esatto significato dei suoni, Alice, la bambina curiosa che esprime dei giudizi di *buon senso*, obietta che privando la parola di una lettura diversa (metaforica, si direbbe) non è possibile discernerne il senso letterale, il senso di *superficie*, mentre il senso secondario, quello simbolico, la sua *profondità*, le sarà svelato proprio da Humpty Dumpty, per il quale il significato visibile, la forma, e quello udibile, il suono o la fonetica, sono corroborati e manifestati dai sensi.

*“Di solito il senso viene pensato e adoperato servendosi di una filosofia implicita che ricava la propria verità dalla coppia profondità/altezza. In ‘Logica del senso’ Deleuze vuole detronizzare queste due immagini accoppiate di filosofia e cerca di inventare un’immagine terza in cui il senso diventi il pensiero della superficie: non ci dovrebbe più essere fondo, né fondo senza fondo, ma non ci dovrebbe essere neanche più altezza, un ‘oggetto’ del sopra o un super-oggetto che dia al senso la buona direzione. Ma se si annullano, con un medesimo gesto, la follia delle profondità e l’apparente salute mentale delle altezze, le quali bloccano il senso in una ordinata catena di significati e insomma ci impediscono di capire cosa ci sta accadendo, che resta? Alla superficie, una volta che vi risalissimo, tutto potrebbe apparirci appiattito o senza spessore, appunto come il mondo di carte da gioco che Alice incontra nelle sue avventure. Ma qui, in questo ‘mondo’ all’apparenza piatto, Deleuze, dopo Nietzsche, gioca tutta la sua partita, inscena il proprio colpo di teatro filosofico. Solo*

*nelle condizioni della superficie riguadagnata possono infatti prender vita i suoi personaggi concettuali: l'evento, la singolarità, il fantasma, il tempo senza presente, il concatenamento. Personaggi che ci hanno affascinato e ancora ci prendono, quando leggiamo le pagine di Deleuze, ma che - dobbiamo pure confessarlo - restano per noi esotici, come certe parole che usa Carroll, o almeno poco maneggevoli. Che cosa è dunque questo mondo delle superfici, e a che ci può servire Alice?”<sup>68</sup>*

Nelle parole di Deleuze, la differenza che separa il linguaggio di Carroll, emerso alla superficie, dal linguaggio di Artaud, modellato dalla profondità dei corpi, è particolarmente evidente nella versione francese dello Jabberwocky, poesia non-sensica composta da parole ‘port-manteau’.

Come fanno notare due studiosi attenti come Artioli e Bartoli, la polemica contro il linguaggio articolato, che Artaud sin dal fondamentale testo del 1931 sul teatro balinese associava ad un'idea morta di spirito, diventa ora polemica contro la gestualità, qualora venga concepita in funzione vicaria di un involucro linguistico che rappresenta la fruizione esteriore.

L'enfasi deleuziana sul vitalismo e l'antiessenzialismo richiama una concezione rigorosa, tutta da riformulare in tempi di cybertecnologie e innesti protesici, post o neo-human a seconda delle prospettive, del *divenire molecolare anti-macchinico*, nel linguaggio di Deleuze, cioè non basato sulla Maggioranza, il cui punto di partenza sarà, come nel caso del divenire-animale, la negazione di uno spartiacque ontologico e costitutivo della soggettività umana.

---

<sup>68</sup> P. A. Rovatti, “Nel mondo di Alice”, in “aut-aut”, n. 276, novembre-dicembre 1996



Al fondo di ogni parola Artaud sentiva esserci un gesto represso, la cui emersione sarebbe passata attraverso la ricerca di nuove sonorità, di intonazioni dissonanti, con la messa in questione della funzione logico-discorsiva e l'accettazione dell'ombra come ragionevole destino dei viventi.

4. Ossessionato dalla necessità di fare del corpo un tronco fiammeggiante, Artaud recupera un'immagine cara ai *mistici impuri* del tardo medioevo e della controriforma<sup>69</sup>, gettando le basi per la posizione di un nuovo soggetto incarnato.

La sua sensibilità è distante da quella capacità ex-statica ed ex-centrica di porsi fuori da sé per mezzo di una consapevole autoriflessività (sul modello dell'umanizzazione della tecnologia compiuta da Heidegger).

Con Artaud si tratta di riscrivere il corpo *nella* crudeltà, fuori da ogni opposizione binaria tra bios e zoe, facendone la struttura materiale di incarnazione collocata nei divenire e nei campi di composizione delle forze.

Pier Aldo Rovatti ha individuato esattamente quello spostamento di senso che interviene con Deleuze nella concezione dello spazio, mancante ora di un centro soggettivo, di un orientamento a partire da un'egoità, che diventa il luogo della duplicità dove la direzione è sempre almeno doppia e non è più possibile segnare il confine tra dentro e fuori, sul modello dell'opposizione tra sopra e sotto, o tra superficie e

---

<sup>69</sup> Adopero l'espressione *mistica impura* in un senso prossimo a quello coniato da Aldo Trione nella sua recente lettura sensoriale e fenomenologica del misticismo, che si innesta sulla corporeità e nega ogni illusoria uscita dal mondo, creando uno spazio ontologico e allo stesso tempo concreto nel quale poesia e preghiera si contendono l'indicibilità, pur mantenendosi distinte e facendo riferimento a differenti costellazioni di senso.

profondità; in forza di questa duplicità, la distinzione sarà garantita da una *sintesi disgiuntiva* ovvero da un *concatenamento*.

La coscienza di sé non è possibile che per contrasto; si impiega il pronome personale 'io' quando ci si indirizza a qualcuno, che nella mia allocuzione sarà un 'tu', in una situazione di dialogo che è costitutiva della *persona*, dinamica che implica reciprocità.

Quello che si cerca nella parola, è sempre la *risposta* dell'altro, di un'alterità che mi costituisca in quanto soggetto, per Lacan come per Benveniste, per Freud come per Artaud, che da sempre ha cercato di respingere la strozzatura del monologo anche attraverso la dialogicità tipica della lettera come forma privilegiata di svelamento del proprio pensiero.

E' a causa di una disfunzione insita nel linguaggio, e nel pensiero che ne presiede la costituzione, che Artaud ha scandagliato i grumi di inespresso che il suo corpo ha saputo celare, nella lucida consapevolezza di muoversi entro un paesaggio dissestato.

Secondo la nuova logica del senso deleuziana, la membrana che separa la poesia dalla follia è molto sottile, e la parola può regredire nel corpo, essere rimangiata dalla bocca, convergere in un'unica serie, nello spasmo inarticolato, nell'urlo, nel sospiro, come mostra Artaud recuperando centralità agli affetti.

*“Il giudizio non è apparso su un suolo che ne avrebbe favorito lo sviluppo; ci è voluta rottura, biforcazione. E' stato necessario che il debito venisse contratto con degli dei. E' stato necessario che il debito non fosse più in rapporto a forze*

*di cui eravamo depositari, ma in rapporto a divinità che si considera ci diano tali forze. La dottrina del giudizio prevede che l'esistenza sia suddivisa in lotti e distribuita da Dio agli uomini. Gli affetti distribuiti in lotti sono rapportati così a forme superiori(...) La dottrina del giudizio ha rovesciato e sostituito il sistema degli affetti”<sup>70</sup>*

In *Per farla finita con il giudizio*, saggio della raccolta *Critica e clinica* dal titolo espressamente artaudiano, Deleuze parte dalla constatazione dell'istituzione di un vero e proprio tribunale, una vera e propria dottrina del giudizio, che caratterizzerebbe il corso di pensiero, dalla tragedia greca alla filosofia moderna, per opporre al sogno del giudizio la concretezza della giustizia.

Il teatro sacrale di Artaud dovrà rimettere organicamente in discussione la posizione poetica dell'uomo nella realtà, risvegliando il non-senso.

Nella serie di *Logica del senso* dedicata ad Artaud, la perversione della superficie si oppone alla schizofrenia della profondità/altezza.

Per comprendere questa complessa affermazione conviene partire da ciò che Deleuze intende con *non-senso*, dal momento che questa dimensione può innegabilmente far sparire il senso nella notte dell'esclusione (come avviene nel regime dell'assurdo) ma può anche produrre un mondo che possieda una logica, mediante l'inclusione del *non* nel regime dell'affermazione.

---

<sup>70</sup> G. Deleuze, *Critica e clinica*, Cortina, Milano, 1996, pp. 169-171

Deleuze ci avverte del rischio insito in un'operazione che è tipica di un certo uso limitante della ragione, che divide e traccia un netto discrimine tra senso e non-senso.

In questo caso, l'effetto è che, da entrambi i lati del taglio inferto, si produca una *cattiva follia*, tanto dal lato del non-senso che precipita nelle profondità, quanto da quello del senso che si irrigidisce nella verità delle altezze.

Profondità e altezza sono allora le due dimensioni complementari di un medesimo uso limitante della ragione, e non si guadagna granché scegliendo l'una o l'altra deriva.

Nell'impossibilità di scegliere, non ci resta che disporci *nel* paradosso, senza schivarne le complesse implicazioni in termini di mutamento d'identità, immersi in un tempo-evento svincolato sia dal passato-causa che dal futuro-effetto, per abolire, salvandolo, quel presente che siamo, in quanto fluttuanti divenire.

In questo modo abbiamo penetrato il *corpo vivo* della follia; ma è davvero pensabile *abitarla*, come Artaud ha preteso di fare non arrendendosi all'afasia?<sup>71</sup>

Il viatico per entrare nel mondo di Alice, e di Artaud che come Alice si stupisce di ciò che vede dietro lo specchio, non ci viene offerto da Freud o dal dopo-Freud.

Come acutamente ha osservato Rovatti, Carroll in definitiva suggerisce a Deleuze un dispositivo di parola che tiene paradossalmente il luogo sempre sfuggente della casella vuota,

---

<sup>71</sup> Sarebbe interessante confrontare queste tesi deleuziane con il pensiero di Wilfred Ruprecht Bion sull'origine del pensiero e sull'esperienza che precede l'insorgere del pensare, sul bisogno di farsi sordi alla memoria (ciò che è già fissato) e al desiderio (ciò che finalizza e direziona), per avvicinarsi a quell'*altrove*, costituito dal *vivente*, che sempre sfugge ad ogni definizione.

attraverso delle esoteriche parole-bauli che sembrano concretizzare la capacità infinitiva del verbo (*divenire* folli) di immettersi nella singolarità anonima dell'evento in cui ogni proposizione insiste.

Condensazione, e dunque sintesi, ma insieme condensazione e dunque disgiunzione.

Capitolo V  
**ELIOGABALO, CORPO SOLARE,  
PIETRA LUNARE**

*“...allora c'erano tra gli uomini tre generi, e non due come adesso, il maschio e la femmina. Ne esisteva un terzo, che aveva entrambi i caratteri degli altri. Il nome si è conservato sino a noi, ma il genere, quello è scomparso. Era l'ermafrodito, un essere che per la forma e il nome aveva caratteristiche sia del maschio che della femmina. Oggi non ci sono più persone di questo genere”*

Platone, *Simposio*

*“E se si può dire che non vi è un principio, poiché tutto è operazione dello spirito. La necessità che forma degli esseri. Vi sono dei principi separati, come vi sono delle facoltà separate”*

A. Artaud, *Eliogabalo*

**1.** Proiezione immaginaria di un dramma vissuto nel grembo del crogiuolo alchemico, che opera allo stesso tempo sul piano della materia reale e a livello d'una simbolica resa spettacolare, l'alchimia è un'arte sapienziale che rivela chiaramente la sua essenza teatrale.

Antonin Artaud ha sottolineato la predilezione che gli alchimisti d'ogni epoca hanno mostrato per questa teatralizzazione, come se avessero intuito l'origine di tutto ciò che vi è di rappresentativo (rappresentare è ri-presentare cioè doppiare l'esistente) e quindi di intenzionalmente teatrale,

entro la serie completa dei simboli attraverso i quali si realizza spiritualmente la *Grande Opera*.

Crudeltà, come più volte ha ripetuto, è vivere con lucidità l'impulso irrazionale delle forze ctonie che ci abitano, delle quali il desiderio di Eros che consuma le contingenze, la morte, la resurrezione e la trasfigurazione, sono potenti espressioni.

Solo la *vera* cultura agisce attraverso l'esaltazione e la forza, mentre l'ideale estetico europeo tenderebbe a gettare lo spirito in uno stato di separazione dalla potenza e a farlo assistere alla propria esaltazione, atteggiamento che è frutto di un concetto pigro, inutile, tale da generare in breve tempo la morte, facendo perdere al teatro la sua componente di *rivelazione*.

In maniera molto efficace, Alessandro Cappabianca ha scritto che bisogna ritrovare il senso d'una metafisica dei gesti, del linguaggio, degli atteggiamenti, della scenografia, della musica, della messa in scena, di un vero teatro alchemico, dato che i simboli dell'alchimia evocano l'ardente e decisiva trasfusione della materia ad opera dello spirito.

Per Artaud, là dove esiste una forma stabilita vi sono un blocco del pensiero e una regressione; la cultura, divenuta semplice mnemotecnica incapace di raggiungere gli strati profondi della personalità, va risvegliata attraverso il recupero di un linguaggio, che renda al limite della fisicità gli oggetti comuni, in cui il corpo diventi segno, geroglifico facilmente riconoscibile.

Le innumerevoli intonazioni della voce, le espressioni del viso colte in forma di maschera, i gesti e gli atteggiamenti emotivi,

tutto ciò viene raddoppiato da una serie di altri gesti e atteggiamenti riflessi che di solito non vengono manifestati.

Nascerà così l'*avvenimento puro* che negherà tassativamente la ripetizione affermando, all'opposto, il *Caso*, la *Fatalità*, e caratterizzandosi come manifestazione formale continua che nasce da un alterno comporsi e scomporsi delle figure, dei simboli, dei corpi nello spazio.

La teatrologia artaudiana è scandita da Umberto Artioli e Francesco Bartoli, in un testo assai noto e davvero prezioso pubblicato quasi trent'anni fa, *Teatro e corpo glorioso*<sup>72</sup>, in tre distinte fasi che si sarebbero susseguite: la giovanile, la metafisica e la materialistica.

*“Percosso dalla potenza dissociatrice delle immagini, lo spettatore sente la propria forma, sin qui principio di coesione, polverizzarsi sotto la spinta di una forza assoluta dove si ritrovano al vivo tutte le potenze della natura. Questa forza che annienta e divora è l'Altro, la parte inutilizzata della realtà psichica, il patrimonio di simboli e archetipi che giace nell'inconscio e che rappresenta il mondo del possibile contrapposto alla materia impietrata”*<sup>73</sup>

La cerimonia scenica non finge la vita, perché è vita intensificata e, contemporaneamente, rigorosa coscienza del dramma che affligge ogni creatura<sup>74</sup>; se il teatro è sogno, nel senso nervaliano del termine, è anche la *grande veglia*, il

---

<sup>72</sup> U. Artioli - F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso: saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano, 1978

<sup>73</sup> *Ivi*, p. 209

<sup>74</sup> Cfr. *ivi*, pp. 151-153



momento in cui l'abisso si schiude, rivelando con l'orrore la possibilità della redenzione.

L'analogia superiore che lega il teatro all'alchimia si trova mirabilmente incarnata nell'*Eliogabalo* artaudiano; una lettura della referenza alchemica, talvolta esplicita, ma più significativa quando la si rinventa tra le pieghe del testo, può restituire il senso più completo a quest'opera che lo stesso Artaud considerava la più perfetta concretizzazione del suo modo di concepire il teatro.

L'ombra del codice alchemico, secondo Artioli <sup>75</sup>, continuerà a sorreggere la dinamica delle forze in campo sino al saggio su Van Gogh del 1947, testimoniando di come il ritmo del *solve* e *coagula* scandisca sempre i tempi della distruzione e della ricomposizione.

Simboli alchemici e gesti teatrali funzionano come doppio *spirituale* di un'operazione che si effettua sul piano della realtà materiale e concreta; la Grande Opera alchemica, come avviene nel teatro, consiste nel produrre oro trasmutando un corpo volgare in una realtà superiore e totale.

Descritta dall'alchimia come una decomposizione che segue alla morte sentita dall'attore sotto forma '*di una purificazione ardente, di un'unificazione e un divenire emaciati in un senso terribilmente semplificato e puro, delle molecole naturali*' <sup>76</sup>, questa trasmutazione si opera attraverso la riduzione e la purificazione della materia.

---

<sup>75</sup> U. Artioli, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. 238

<sup>76</sup> *ŒC*, IV, 60

La scena teatrale e il crogiolo alchemico sono i luoghi di una ri-creazione, di una metamorfosi profonda dove si rifà l'uomo. Nel compiere il rito virtuale/virtuoso e simbolico della *castrazione*, Eliogabalo ritrova il senso di un gesto che dice di un piano superiore.

I Galli, sacerdoti senza importanza, possono pure castrarsi, ricorrere a questa mutilazione rituale, ma Eliogabalo, il Sole sulla Terra, non può perdere il segno solare, non deve operare che nell'astratto.

Allo stesso modo in cui, nell'alchimia, il processo di trasmutazione spirituale si raddoppia nella purificazione della materia, i riti compiuti nel tempio di Emesi, il tempio del Sole del quale Eliogabalo è il re-prete, sono essenziali a colui che vuole rifare l'uomo, e il compimento di questi riti deborderà il recinto del tempio per impregnare tutte le gesta del principe siriano.

Il grande principio dell'unità di Raimondo Lullo, *Omnia in unum*, che riconduce tutti i contrari all'Uno e sigilla il microcosmo al macrocosmo, domina il sistema alchemico: tutte le cose provengono dallo stesso seme primordiale, e ciascuna rappresenta analogicamente tutte le altre poiché il fine dell'Opera è di fondere tutto in Uno.

Questa riduzione all'unità passa per una trasmutazione ascetica della materia che deve essere purificata, decantata da tutti gli elementi impuri, da tutto ciò che può *ostacolare* l'Essere; l'alchimia è la 'scienza' che ha l'obiettivo di togliere l'accidentale che è penetrato nel modo d'essere specifico.

Quest'ascesa spirituale, il doppio dei processi di trasmutazione e riduzione dei metalli volgari all'unico metallo nobile, l'oro,

operazione compressiva piuttosto che distruttiva che elimina gli aspetti accidentali delle cose per ricondurli all'Unità, trova la sua espressione nel monoteismo magico di Eliogabalo, colui che per tutta la vita si è accanito a decostruire la molteplicità, perché *'solo una riduzione della materia carnale sarebbe capace di controbilanciarsi col cielo, provocando questa fusione, che non si ottiene che col sangue'*<sup>77</sup>.

2. L'ostacolo essenziale è costituito dalle differenziazioni dei sessi; maschile e femminile devono essere riuniti, e questa unione si effettua nel congiungimento e nella simbiosi dei loro simboli e dei loro templi.

Maschile e Femminile, Sole e Luna sono aspetti di una forma unica che si tratta solo di ritrovare.

Il racconto di Artaud è concitato, difficile da seguire se non abdicando alla logica del consueto, per lasciarsi condurre alla deriva dalla forza dirompente e corrosiva di questo testo.

Il principio della forma unica sottende i gesti dei preti che praticano la castrazione rituale, che percorrono le città brandendo il proprio membro, mentre le donne gettano sulle loro spalle abiti femminili, in una mimesi teatralizzata della bisessualità, che opera l'osmosi e si conclude con l'*indistinzione* di maschile e femminile, sotto il primato del maschile, simbolizzato dall'alta figura solare di Eliogabalo.

Il re-prete vede in questi gesti rituali il desiderio di farla finita con la contraddizione, di riunire in un solo colpo l'uomo e la donna, di fonderli in Uno *nel* maschile e attraverso il maschile,

---

<sup>77</sup> *ŒC*, IV, 72

come avviene con il pensiero che, nella sua radice, è impregnato d'unità.

Questo è il motivo per il quale il pensiero primitivo non può essere che monoteista, ma solo il paganesimo potrà restituirci un'idea del mondo che sia superiore e totale.

Anche la sessualità non può che essere monoteista, non può riconoscere e garantire per il dualismo tra maschile e femminile poiché essa è identificatrice e riduttrice.

*“Lo spirito sacro è quello che dimora attaccato ai principi, con una forma d'identificazione cupa che somiglia alla sessualità”<sup>78</sup>.*

Il monoteismo sessuale di Eliogabalo si apparenta all'alchimia, nella quale la riduzione dei caratteri sessuali gioca un ruolo importante, dato che l'obiettivo della Grande Opera non è altro che l'apparizione di *Rebis Ermafrodita* che nasce dall'unione dei contrari, uomo e donna, simbolizzati nei processi alchemici dalla congiunzione del sole con la luna, astri che dominano l'intero testo artaudiano (si noti come in Ebraico *chemesh*, alchimia, significhi sole).

Nel suo lavoro sulla psicologia e l'alchimia, Carl Gustav Jung ha spiegato come il Re costituisca il simbolo della materia prima, il figlio del re sia la pietra filosofale e di come sia facile stabilire un'analogia tra la pietra e Cristo.

Eliogabalo, nome che *‘sembra essere una felice contraddizione grammaticale delle più alte denominazioni del sole’*<sup>79</sup>, incarna per Artaud il sole in movimento, l'astro che corre, considerato nella sua forza dinamica, disceso dal suo

---

<sup>78</sup> *ÆC*, IV, 58

<sup>79</sup> *ÆC*, VII, 16

trono per mettersi all'opera, che non è più re quando è assiso e immobile, e che diventa *'figlio del re come cristo è il figlio di dio'*<sup>80</sup>.

La Luna, il femminile-fecondo, è Giulia Scemia, madre di Eliogabalo, la venere matrice, elemento umido, femminile tiepido che ha dell'alchimia nella sua fisicità, mille anni prima dell'alchimia; la Luna come femminile-mortifero è Giulia Domna, una delle madri meretrici di Eliogabalo che è pure Diana, Artemide e Proserpina, la forza del femminile nero della terza regione della Terra, incarnatasi negli inferi e mai riuscita a sottrarsi a quella dimensione malefica.

La Luna madre-fallo è la madre-padre, il femminile che genera il maschile e che *'bisogna riaccostare al sesso maschile della luna'*<sup>81</sup>.

L'ultima Luna è l'ermafrodita Ishtar che, in uno stesso punto dello spazio-tempo, *impacciata* dal fallo e dallo *kteis* (pettine, rastrello, oggetto dentato che designa qui il sesso della femmina) *'fa l'amore con se stessa e sparge la sua rugiada d'infante'*<sup>82</sup>.

Il Sole, il principio igneo, è proprio del sesso maschile, cono della riproduzione terrestre; sotto l'impulso di Eliogabalo, il culto del Sole riprende così la sua energia di oro concentrato, di luce squillante; nel sole c'è la guerra, il sole è il dio guerriero, nel suo nome il rito compiuto dai Galli è una messa in scena bellicosa; il Sole-sangue-castrazione, principio di

---

<sup>80</sup> *ÆC*, VII, 30-31

<sup>81</sup> *ÆC*, VII, 20

<sup>82</sup> *ÆC*, VII, 60

riconciliazione, fonde nel sangue e a prezzo del sangue, l'uomo e la donna.

Giulia Domna, la madre virile, reca impresso a piombo sulla fronte il segno di Saturno, mentre Giulia Moesa, lo zolfo schiacciato, è il giallo oro vivo che *'pensa col sesso'*.

Tutto questo crudele pantheon, descritto da Artaud come in un flusso di visioni tra il grottesco e il perverso, e pressoché incomprendibili se non interpretate come un vortice mortifero di simboli, finirà un giorno nel fuoco, in una grande esplosione solare in pieno giorno, *'in un gigantesco sradicamento della materia che offuscherà tutti i lavori sotterranei dell'essere'*<sup>83</sup>.

L'apparizione di Rebis Ermafrodita, il corpo a due teste maschile e femminile, è qui messa in relazione con la nascita di Eliogabalo, il re-prete-pederasta, l'uomo-donna che in se realizza l'unità dei contrari.

Nell'uso artaudiano dei simboli e delle figure si attua una certa distorsione; nell'alchimia la materia prima già contiene in sé i due generi, e ciascuno dei due principe è rappresentato da un segno invariante: il Sole designa il Maschile, la Luna il femminile; al contrario, con Eliogabalo lo scambio degli attributi sessuali si effettua già a livello dei simboli, dato che la Luna possiede gli attributi della virilità, e da ermafrodita si feconda da sola.

Il Sole, il principio maschile, si trova legato al femminile poiché due delle madri di Eliogabalo, Giulia Domna e Giulia Moesa, possiedono gli attributi solari.

---

<sup>83</sup> *ÆC*, VII, 86

Questo capovolgimento traduce certe perversioni della sessualità, una certa anarchia sessuale necessaria perché l'ermafrodito, Eliogabalo, appaia.

In Artaud la funzione dei due principi della materia prima alchemica si trova dunque invertita: è la madre che *incastona* il padre, che ne possiede gli attributi, che detiene il ruolo attivo, mentre il padre Bassiano, 'fonte del fiume di stupri e d'infamie', gioca il ruolo della femmina.

L'apparizione dell'ermafrodito non può essere il risultato di un processo sessuale *normale*; perché possa compiersi l'osmosi, deve esistere un'anteriore inversione degli attributi sessuali.

La castrazione, ferita simbolica, traduce il desiderio di appropriarsi delle virtù femminee e di farla finita con la differenziazione sessuale che rimanda alla mancanza e alla ferita originaria.

Sigillata nella profondità della sua carne l'unione dei contrari, Eliogabalo rappresenta l'ultimo stadio del processo alchemico: l'apparizione della pietra filosofale simbolizzata dal Rebis (*res-bis*) ermafrodita; in confronto ad Eliogabalo, suo padre Bassiano non è che un metallo volgare.

Artaud nota come, sotto l'influenza del Principe siriano, il culto affievolito del sole, rigenerato dal sangue, riprenda la sua energia di '*oro concentrato, che ridiventa miracolosamente attivo*'<sup>84</sup>.

Questa trasmutazione, Eliogabalo la saprà operare con la riduzione della materia quando, nel corso della sua stravagante odissea sessuale che lo condurrà dalla Siria al trono di Roma,

---

<sup>84</sup> *ÆC*, VII,16

castrerà chiunque gli capiti a tiro: *'sacche di sessi, sono gettate dall'alto delle torri con la più crudele abbondanza'*<sup>85</sup>.

Scontro di contrari, eterna lotta tra il maschile e il femminile, Eliogabalo espone questo conflitto nelle cavità doppie della sua carne, ed è nell'arcano di questo corpo doppio e lacerato che si compie la mutazione.

Artaud riprende un topos dell'alchimia di Morienus<sup>86</sup>, per il quale la Pietra filosofale è estratta dall'uomo stesso, nel senso che è da rinvenire nella sua propria mineralità; nell'alchimia il sapere nasce dal *fare* e non si dà una conoscenza puramente teoretica, né una subordinazione o applicazione della pratica.

Morienus si soffermava in modo particolare sull'analogia tra la trasformazione di sé e la trasformazione della materia, sullo sforzo e la pazienza che l'opera richiede, da cui l'immagine del *viaggio periglioso*, un topos di tutta la letteratura alchemica, al termine del quale sarebbe possibile conseguire i segreti della sapienza divina.

**3.** Il corpo straziato di Eliogabalo/Artaud è insieme *scena* (cioè palcoscenico e apparato di allestimento della rappresentazione) e *scenario* (inteso come decorazione), oggetto e materia della castrazione rituale; il dramma che questo corpo vive si trova pro-gettato e materializzato entro il paesaggio e l'architettura siriana, fino a costituire così una

---

<sup>85</sup> *ŒC*, VII, 128

<sup>86</sup> Morienus Romanus, *Testamento alchemico*, a cura di Michela Pereira, Atanòr, Roma, 1996.

Il Testamento di Morienus è il primo testo d'alchimia tradotto dall'arabo nel XII secolo, che compare in numerosi manoscritti; più volte stampato a partire dal XVI secolo, sino alla monumentale opera di Jean Jacques Manget, *la Bibliotheca chemica curiosa*, pubblicata a Ginevra nel 1702.



gigantesca cosmologia (o cosmogonia giocata sul succedersi delle nascite) caricata di una sessualità e un erotismo neri.

‘Ciò che è in alto è come ciò che è in basso’, si dice nella mitica *Table d’Emeraude* di Ermete Trismegisto: il cielo e la terra giocano con la risacca che il cielo disegna con i solchi lasciati dal sole nel suo percorso, scambiando i caratteri sessuali.

Accanto alla geografia naturale, per Artaud esiste anche una geografia sacra, basata sulla cartografia celeste dello Zodiaco, che stabilisce una corrispondenza diretta tra cielo e terra, attraverso l’intermediazione di un gioco di proiezioni <sup>87</sup>.

L’iniziatore di questa geografia è individuato in Ram, un principe favoloso che un tempo avrebbe compiuto un periplo sacro, del quale Eliogabalo si dice erede e continuatore in quanto re-sacerdote, ibrido dei sessi che si vede femmina e che, al tempo stesso, esalta la potenza della virilità, simboleggiata dall’enorme fallo di duecento tonnellate che trasporta con sé ovunque vada.

Nel corso del processo di trasmutazione alchemica la materia passa attraverso quattro fasi, alle quali corrispondono quattro colori, gli stessi che dominano il testo di Eliogabalo: *‘figure nere, bianche, gialle, rosse, dell’altra persona di Dio’* <sup>88</sup>; benché vi siano differenze tra l’uso della simbolica dei colori nel procedimento alchemico e nell’uso che ne fa Artaud, le similitudini sembrano sufficientemente evidenti perché, secondo un’interprete attenta all’*‘Artaud magico’* quale è

---

<sup>87</sup> Sono evidenti certe analogie con il discorso sull’*Ars memoriae* condotto da Giordano Bruno nel dialogo francese del 1582, oggetto degli studi di Francis Yeats.

<sup>88</sup> *ÆC*, VII, 95

Florence de Meredieu, si possa parlare di *assimilazione* del processo alchemico.

Corrispondente alla fase iniziale dell'opera (o *nigredo*), il nero simbolizza lo stato caotico della materia prima, la decomposizione degli elementi (*putrefactio*), seguita dall'unione (*coitus*) degli elementi opposti maschile e femminile e infine dalla morte del prodotto di quest'unione.

Il nero funziona come segno doppio, marcato dalla sessualità e dalla morte; questo dualismo si ritrova nel testo di Artaud, laddove il nero è l'attributo della sessualità (le pietre nere, il tempio del sole dominato dalla verga vigorosa del Dio nero Eliogabalo) ma anche della morte che è associata al femminile: *'Proserpina forza del nero femminile, il nero della terza regione della terra, la femmina incarnatasi negli inferi'* <sup>89</sup>: sessualità e morte si ricongiungono nella crudeltà del rito, la fusione del culto del sole con il nero.

La seconda fase o *albedo*, nell'alchimia simbolizza la resurrezione, il passaggio al bianco associato all'argento e alla luna; anche per Artaud il bianco è il colore della luna, ma si trova associato al liquido seminale, *'stendardo del sesso maschile'*, rappresentando allora ciò che vi è di lunare e di femminile nel sesso maschile, che per rigenerarsi deve accettare la castrazione e convertire anche il bianco dello sperma nel rosso del sangue mestruale.

Lo scambio e la trasmutazione traduce, a livello simbolico, lo scambio e la perversione degli attributi sessuali necessari perché appaia Eliogabalo.

---

<sup>89</sup> EEC, VII, 23

Il rosso e il bianco cessano di essere rispettivamente, come nell'alchimia, attributi maschile e femminile, per divenire segni equivalenti ai due sessi.

Il passaggio al giallo, la fase transitoria tra il bianco e il rosso, una fase di minore importanza, è stata soppressa nei testi alchemici più recenti, e non gioca un ruolo fondamentale per Eliogabalo, dove appare solo come passaggio (*'rosso-giallo del mestruo'*) che si riassorbe nel rosso dell'oro solare, dopo essere stato l'attributo di una delle madri del re, Giulia Moesa *'la gialla, oro vivo che pensa col sesso'*<sup>90</sup> .

Il giallo rappresenta, dunque, uno stato non maturo di alterazione della materia, non ancora pervenuta alla verità solare; è per questo che il rosso del sangue femminile, *'il rosso-giallo alterato dal giallo degli umori mestruali'* dovrà essere purificato diventando il rosso sangue del sacrificio.

Anche in Jung <sup>91</sup> si menziona il bisogno della trasmutazione del mestruo come un carattere alchemico, e già Filalete <sup>92</sup>, insegnava come estrarre *'dal sangue del ciclo mensile delle cortigiane un diadema regale'*.

L'ultima fase del processo è la *rubedo*, il passaggio al rosso che rappresenta il momento delle nozze chimiche e che

---

<sup>90</sup> ŒC, VII, 95

<sup>91</sup> C. G. Jung, *Psicanalisi e alchimia*, Studio Marconi, Milano, 1974, p. 374, cfr. nota a piè di pagina.

<sup>92</sup> Nella tradizione alchemica dell'Occidente moderno, Filalete è considerato il più importante *adepto*; i suoi trattati sono stati oggetto di studio da parte dei cultori dell'ars ermetica, da Isaac Newton, che li ha annotati e commentati, a Fulcanelli che li cita nelle sue opere. I suoi testi sono: *Lo Specchio della Verità*, *L'Entrata Aperta al Palazzo Chiuso del Re*, *La Fonte della Filosofia Chimica insieme ad alcuni estratti della metamorfosi dei metalli* e *Breve Guida al Rubino Celeste*.

corrisponde al sorgere dell'astro solare, all'apparizione della pietra filosofale, dell'araba fenice.

*'La rinascita della rossa fenice nata dal fuoco, è emblema della donna dal mestruo rosso-fuoco'*<sup>93</sup>: il rosso, per Artaud, è duale perché è contemporaneamente emblema mistico dei sessi femminile e maschile e perché corrisponde all'oro solare *fiammeggiante*.

Il rosso rappresenta il sangue della castrazione e quello rituale del sacrificio; fiumi di sangue si incrociano e combinano le loro forze per produrre la figura vivente del dio solare.

Per riunire i principi, è necessario da una parte purificare il sangue mestruale attraverso un sacrificio che ne rimuovi la verginità, e dall'altra permettere all'uomo di accedere alla funzione mestruale attraverso la castrazione.

Tutto finisce nel sangue, sangue rosso del sacrificio e rosseggiare dell'oro solare, come si legge in Filalete (*Entrée ouverte au Palais fermé du roi*, cap. XXX): *'La Materia si metterà tutta in grani anche più minuti degli atomi del Sole, e sarà di un rosso così carico che, forte del suo essere rosso, sembrerà nero, come il sangue di un uomo molto sano quando è preso e scuoiato'*.

Una frase dal senso non chiaro, nell'Appendice al testo artaudiano, conclude il complesso processo sinora descritto.

*'Come presso un individuo isolatamente le aberrazioni del suo pensiero non toccano in nulla la natura, né l'esistenza del pensiero, che rimane intatta e unica, sotto i fantasmi nei quali essa si è momentaneamente incarnata, ma se con lo spirito si cerca di raggiungere il pensiero, si arriva sempre alla pura*

---

<sup>93</sup> *ÆC*, VII, 97

*indeterminazione, alla vertigine e alla perdita finale e senza ricorso di questo pensiero (...) appena una forma si fissa troppo fortemente, appena prende troppa importanza'* <sup>94</sup>.

L'unione dei sessi-principi-materia nei tre colori del processo alchemico, e il passaggio da un colore all'altro, ricorda la misteriosa odissea di Ram attraverso i sette pianeti dello Zodiaco, corrispondenti ai *sette pianeti* che si ritrovano nella filigrana dell'Eliogabalo.

Ciascuna delle quattro madri corrisponde ad un luogo astrologico, a un pianeta, un metallo e un elemento; questa ipotesi nasce dai frequenti riferimenti astrologici espliciti o nascosti.

Eliogabalo corre di pietra in pietra, di scheggia in scheggia, di forma in forma e di fuoco in fuoco, come se scorresse d'anima in anima, *'in una misteriosa odissea interiore che, dopo di lui, nessuno ha più rifatto'* <sup>95</sup>.

Dietro Eliogabalo c'è l'astrologia caldea che presiede al destino di ogni essere e all'apparizione di Rebis, una scienza della nascita (com'è il teatro artaudiano) che ha come fine di rifare l'uomo, scavandolo in profondità e mettendo in evidenza le sue contraddizioni.

**4.** La suggestione provocata da un teatro che si fa sulla scena come fosse vita, non porterà alla catarsi come immedesimazione ma a una presa di coscienza della propria mente e del proprio corpo per compiere una rivoluzione permanente verso la conquista della libertà.

---

<sup>94</sup> *ÆC*, VII, XXIV

<sup>95</sup> *ÆC*, VII,124

*“Dopo la rivoluzione dell’anarchico coronato di Artaud, non possiamo continuare a produrre separazioni. Quel sistema è finito. La peste della separazione. Non puoi parlare di cambiamento e restare immutato. Dunque ciò che mostri sulla scena devi viverlo. Altrimenti è completamente privo di valore. La peste della menzogna. Arte come anti-menzogna. Può essere la sola funzione valida per questa emergenza. Il teatro di emergenza, della sensazione, del cambiamento, dell’azione, svela la menzogna che gli spettatori sono morti, provandone l’attività. Lo spettatore diviene attore, il teatro diventa vita, l’emergenza è la verità”<sup>96</sup>*

Diventato luogo organico del corpo-teatro, il mezzo vivente dove si rappresenta la tragedia della sessualità, il *Sole della Siria* si anima, si solleva e riproduce i movimenti del cielo ‘con le sue macchie che si spostano, si gonfiano e sgonfiano, sbavano le une sulle altre, risbavano e si delocalizzano e, quando si gonfiano o si sgonfiano, hanno un ritmo di interiorità’<sup>97</sup>.

Le bétyles, le rare pietre nere a forma di membro maschile con una vagina scolpita e disegnata, sono i segni tangibili di questo *fallo solare*.

Meteorite celesti, residui di materia ignea, appaiono anche come il consolidarsi di una rugiada di origine soprannaturale, della rugiada della quale si parla nei testi alchemici, chiamata ancora *spirito astrale*, *latte della vergine* o rugiada di maggio, è raccolta e utilizzata nei processi dell’Opera per il suo potere nutritivo.

---

<sup>96</sup> J. Beck, *La vita del teatro*, Einaudi, Torino, 1975, p. 38

<sup>97</sup> *ÆC*, VII,127

Portatrici di intensissimi campi magnetici, le *bétyles* creano tra la terra e il cielo dei simbolici gradini di un'immaginaria scala a pioli, e il loro colore riporta alla *nigredo*, la morte e putrefazione della materia prima ridotta in polvere.

Queste zone misteriose, queste correnti magnetiche, inglobano anche l'architettura sacra: strati di lava mostrano con chiarezza, a chi sappia vederlo, il lavoro del tempo sulla terra; le pietre presentano ondulazioni che somigliano a cadaveri freddi ammucchiati o a taglienti carte da tarocchi; gli strati del sole e i livelli successivi dei templi sono altrettanti strati, significative vestigia di una lingua originaria e dimenticata, immagini da decrittare proprio come se fossero delle figure teatrali, dei geroglifici che vivono.

Il ruolo fondamentale dell'immagine costituisce un ulteriore tratto in comune del teatro con l'alchimia; entrambi, per Artaud, sono occupati a ritrovare la realtà che precede il linguaggio parlato, forse la realtà del sogno e dell'inconsapevolezza.

L'architettura sacra riproduce lo scambio e l'osmosi dei caratteri sessuali già a livello dell'attribuzione devozionale dei templi, consacrati al sole, alla luna o ad entrambi gli astri, senza che si sappia mai se prevale il maschile o il femminile; talvolta, come accade al tempio della luna di Emesi, esteriormente consacrato la femminile, vi è all'interno un trono attribuito al culto dell'astro rivale e complementare.

I templi sono *bisessuali*, inseriti in una serie di cerchi che riproducono quelli celesti; la trasmutazione della materia si compie al centro di uno spazio perfettamente chiuso, la forma del quale non è casuale, come nel vaso spagirico che contiene

le sostanze alchemiche, un corpo sferico che è l'immagine della matrice primordiale nel quale si compie l'incesto del Gran Sacerdote, in una *'copulazione sacra'*.

L'*incesto* madre-figlio, tema non sconosciuto all'alchimia dove appare come variazione del tema dell'ermafrodito e come espressione dell'unità del Tutto, è un tratto caratteristico di Eliogabalo, occupato a ricondurre tutto all'Uno.

Entro il tempio, il sangue umano, residuo della castrazione, viene manipolato e mescolato all'oro in una serie infinita di gesti ieratici ripetuti in ciascuna stanza del tempio diecimila volte, per anni, dall'adepto prescelto che dovrà operare, senza tregua, incessanti manipolazioni della materia.

Solo una lenta maturazione potrà permettere che si adempia il rito solare; *'è lentamente, giorno per giorno, che il caldo apollineo dell'astro sembra risuonare e la vita fetale del sole avanzare di grado in grado'*<sup>98</sup>, fino a quell'istante perfetto in cui apparirà una stella nella croce.

L'Opera compiuta al centro del tempio di Emesi si iscrive nella rotta cosmica dello Zodiaco, legata a una geometria sacra nella quale si ricongiungono e fondono i contrari.

In Eliogabalo si ritrovano due tra le figure più significative dell'alchimia: la stella a sei punte, il sigillo di Salomone che si ottiene dall'unione di due triangoli (ancora una volta il maschile e il femminile) è il simbolo della sintesi degli opposti che uniscono i mondi della terra e del cielo.

Simbolo dell'Opera che decompone l'unità originaria in quattro elementi, per costituirne poi una sintesi superiore, è anche la quadratura del cerchio, seconda figura significativa

---

<sup>98</sup> ŒC, VII, 334



presente nel testo, evocata dalle quattro madri (i quattro elementi) che uniscono le loro forze per produrre il principe ermafrodita, l'incarnazione dell'unità cosmica.

Dal *Teatro Alchemico* del 1932 sino all'*Anarchico incoronato* del 1934, la relazione tra i temi alchemici e quelli teatrali si accentua e si approfondisce sino all'osmosi.

Il rapporto tra Artaud e l'alchimia non si esaurisce nell'ordine della semplice referenza né entro quello della metafora, trattandosi semmai di un'allegoria vissuta, assimilata e trasmutata, sino a divenire terreno di cultura organico, vivo, che si trasmette *nei nervi*.

Corpo, universo, struttura, strati geologici (e genealogici) del suolo, sono piani della scena dove l'uomo si riflette nei suoi doppi, in un mondo stratificato come un tempio o un teatro dove tutto sembra vero.

Se l'alchimia è teatralizzazione e proiezione attraverso la materia di un dramma vissuto a livello del corpo, il teatro per Artaud funziona proprio come alchimia corporea.

E' la teatralizzazione del *Corpo-Cosmo*, scena e crogiuolo di una chirurgia rituale che, nell'evirazione-castrazione, cancella l'intollerabile divisione dei sessi e ristabilisce l'uomo nella sua dimensione di innata completezza.

Ugualmente è il Corpo-Matrice che, nel coito castrante con la madre, eclissa ogni eccesso di materia e recide il cordone ombelicale, affinché con quest'atto, necessario nella sua crudeltà, l'uomo conquisti il potere di procreazione della madre fallica, il tempio-sepolcro dove l'uomo risorge, mai nato, mai generato, serpente inciso sul trono d'Eliogabalo a ricordo di ciò che non ha mai avuto inizio né avrà fine.

## Capitolo VI

### LA VISIONE DELLA TOTALITA’ NEI RITI DEI TARAHUMARA

*“Il paese dei Tarahumara è pieno di segni,  
di forme, di effigi naturali,  
che non sembrano affatto nati dal caso,  
come se gli dei, che qui si sentono ovunque,  
avessero voluto significare i loro poteri  
con queste strane forme in cui è la figura  
dell’uomo a venire perseguita da ogni parte”*

A. Artaud, *Viaggio al Paese dei Tarahumara*

1. Quando, all’alba del 10 gennaio 1936, il piroscalo sul quale s’era imbarcato lasciò Anversa, larga parte di quello che Artaud si lasciava alle spalle era costituito da cumuli di rovine, fallimenti, frustrazioni e sofferenze, in gran parte dovute all’incapacità dei suoi contemporanei di comprendere la grandiosità del progetto del teatro della crudeltà.

Era giunto il tempo di una rivalsa, del ritorno a condizioni di umanità più autentica che gli permettessero di rigenerarsi per riprendere poi il cammino interrotto.

La scommessa era azzardata: lasciarsi andare nel vuoto per rinascere illuminato o, nella peggiore delle ipotesi, restarne totalmente e definitivamente annichilito.

Per diventare parte delle forze cosmiche dell’universo era essenziale passare attraverso un radicale *svuotamento*, anche rinunciando temporaneamente all’individualità, ricreando così, mimeticamente, il percorso dell’araba fenice che brucia e

s'annienta per rinascere dalle proprie ceneri (immagine di rigenerazione che aveva già adoperato nel testo su Eliogabalo come referenza alchemica).

Questa immersione nel vuoto, calato in un'esistenza *altra*, remota e potente, lo avrebbe messo dinanzi all'Essere fugando le paure e il dolore, sebbene del rischio di non riemergere da queste apocalittiche *profondità* fosse ben consapevole.

Al suo arrivo all'Avana, il 30 gennaio, due eventi che percepì come segni del destino lo accolsero, suscitandogli un'emozione intensa e dandogli il coraggio necessario per proseguire nel suo viaggio: il primo fu un *dono*, il secondo un sogno o forse una *visione*.

La mattina del 31, dopo avere assistito ad un rito vudù che lo coinvolse e lo turbò per la ferocia dei gesti compiuti dal celebrante, Antonin scrisse all'amico Jean-Louis Barrault una lettera nella quale gli chiedeva di inviargli del denaro con la massima urgenza, aggiungendo di temere di non farcela a raggiungere il Messico a causa delle ristrettezze economiche nella quali già versava.

*“Appena arrivato all'Avana entro in una nuova corrente, sembra che le illusioni non esistano e si possa sognare solo quello che c'è. Finora gli oroscopi e la mia fede intima non mi hanno mai ingannato e dimostrano che il Messico darà quel che deve dare”*<sup>99</sup>.

Uno stregone cubano gli diede in dono uno stiletto, uno spadino lungo dodici centimetri al quale erano attaccati tre uncini che gli disse di avere preso in Spagna, a Toledo, e che

---

<sup>99</sup> A. Artaud, *Vivere è superare se stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault 1935-1945*, cit., p. 23

da allora divenne un talismano per Artaud, persuasosi com'era che l'oggetto possedesse poteri soprannaturali.

Armato del suo oggetto magico, Artaud giunse prima a Vera Cruz e poi a Città del Messico, colmo di aspettative e speranze.

*“E' importante che certe idee facciano il loro cammino, e adesso sono convinto che lo faranno. Le cose che dico e che scrivo colgono nel segno; ed è questo l'essenziale (...) Sono venuto in Messico a cercare la forza, e le forze, per dare un impulso a questo cambiamento (...) Devo trovare una cosa preziosa; quando l'avrò in mano, potrò automaticamente realizzare il 'vero' dramma, che devo fare. Forse non si tratta del teatro sul palcoscenico. Stavolta ho la certezza di riuscire. Devo prendermi la rivincita contro parecchia gente, e parecchie cose”*<sup>100</sup>

Il Messico lo scioccò, dandogli la sensazione di un luogo squassato da un violento terremoto in seguito al quale era rimasto impietrito in un certo istante della normale evoluzione; e fu anche disgustato dallo scoprire che gli indigeni che vivevano attorno a Città del Messico erano considerati dei selvaggi dagli abitanti della città, mentre predicatori d'ogni sorta, novelli Cortez, si dimenavano per convertirli a più civili modi d'esistenza.

Non c'era differenza tra i tronfi borghesi europei, per i quali nutriva ripugnanza, e i popoli oriundi dell'America Latina, quegli eredi del culto salvifico del Sole che aveva mitizzato?

---

<sup>100</sup> A. Artaud, *Vivere è superare se stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault 1935-1945*, cit., pp. 24-25

La sua rabbia cresceva in maniera proporzionale alle similitudini che andava scovando: quattro secoli trascorsi dalla conquista erano bastati dunque a snaturare quei popoli, facendone parodie di quei parigini sfaccendati capaci solo di deridere la sua sete di una conoscenza vera delle cose?

Il risentimento nei confronti dei bianchi aumentava, mentre la speranza di accedere al segreto della guarigione occultato dall'occidente, l'ultima promessa di una grande salute che la natura aveva certamente tenuto in serbo per lui, rapidamente andava attenuandosi, lasciando il posto alla disperazione, solo in parte mitigata dalle droghe che assumeva in grosse dosi, e che offuscavano la sua capacità di pensare.

Ansioso di immergersi nel vuoto sconosciuto, e irritato dai pressanti problemi finanziari che non gli concedevano tregua, riuscì fortunatamente ad ottenere dal quotidiano filo-governativo *National Revolucionario* un dignitoso contributo, in cambio di tre conferenze da tenere all'Università del Messico il 26, 27 e 29 febbraio che intitolò *Surrealismo e Rivoluzione, L'uomo contro il destino e Il teatro e gli dei*, tre testi che possono essere considerati un consuntivo della sua vita parigina sino a quel momento, sia dal punto di vista artistico che spirituale.

Nella prima conferenza Artaud rivendicava la sua adesione al surrealismo nel 1924, un movimento che era stato per lui uno strumento di rivolta morale, *'il pianto organico dell'uomo contro ogni forma di coercizione'*.

Spiegò che l'esperienza surrealista aveva rappresentato una *ribellione* contro il Padre, simbolo di dominio materiale e

psicologico; lo Stato, la religione, la famiglia sono il Padre contro il quale l'uomo deve rivoltarsi.

Anche il comunismo, al quale l'egemonia di Breton presto li condusse, era stato vissuto da Artaud come un'imposizione fallica tanto che, per restare coerente ai suoi propositi, non poté far altro che uscire dal gruppo polemicamente.

In una lettera datata settembre del 1924 e indirizzata a Mme Toulouse, Artaud afferma di essere stato spronato da alcuni dadaisti a prendere posizione sul nuovo nascente movimento artistico, in verità a quei tempi ancora in embrione; lo fece, dicendosi troppo autenticamente ribelle per aderire a un gruppetto di intellettuali di professione.

Sappiamo che, nonostante le iniziali resistenze, ne diventò l'attivo direttore del centro ricerche, sino all'*abiura* nel '27 con *La grande notte o il bluff surrealista*, atto d'accusa della svolta militante del gruppo.

In occasione delle tre letture messicane, Artaud rese pubblico il fastidio che provava nei confronti del marxismo; ancora una volta, fu la sua scelta per l'integrità totale a tenerlo lontano non tanto dagli ideali rivoluzionari propugnati dai movimenti internazionalisti, che pure suscitavano la sua ammirazione, quanto dalla gestione spregiudicata degli stessi da parte di élite con mire egemoniche, lontane dai bisogni reali delle masse, incapaci di sentire la sacralità della vita e legati a pratiche politiche tutte *esteriori*.

E' interessante notare come alle critiche mosse a un uso tendenzioso dell'azione politica Artaud accompagnasse, sempre nel fecondo periodo messicano, la ripugnanza per l'atteggiamento degli occidentali nei confronti dei nativi

mesoamericani, frutto del mero *esotismo esteriore*, come lo definisce efficacemente Elemire Zolla nel suo saggio sulla cultura parigina tra il 1862 ed il 1932, scritto nel quale si sofferma sul mito del Messico e in cui dedica alcune righe all'esperienza artaudiana.

Zolla considerava esotismo esteriore quello di coloro che dell'ambiente remoto si limitavano a carpire motivi ornamentali, deliziandosi d'un limitato, temporaneo spaesamento, come se si trattasse di un sogno breve e circoscritto.

Eppure esistono realtà esotiche che respingono questi sguardi fugaci, non tollerano le curiosità divertite e i languori passeggeri, le proiezioni gratificanti né l'indifferenza mercantile, afferrando, chi le accosti con le adeguate attese, in una stretta inesorabile, esigendo una metamorfosi radicale, finché quanto era potuto nascere come investimento commerciale, o come edonistico momento di godimento in luoghi inusuali, si trasformava in naufragio o in ricerca di salvezza.

Tralasciando le analisi di Zolla sull'evoluzione del gusto nei confronti dell'esotico nell'Europa degli artisti <sup>101</sup>, conviene soffermarsi brevemente sul brano che introduce Artaud e Daumal.

Nella Parigi di fine anni '20 si cominciava appena ad intuire che la frontalità spietata, la simmetria ossessiva, la torsione

---

<sup>101</sup> Basti solo ricordare la conclusione delle *Méditations esthétiques* di Apollinaire che, a proposito di un tema molto in voga al suo tempo, quello della ricerca della quarta dimensione nell'arte, si pronunciava a favore dello sgomento suscitato da arti radicalmente esotiche quali la scultura egizia, africana e oceanica, e decisamente contro le inquietudini da salotto di aspiranti artisti insoddisfatti, incapaci di sentire la potenza apotropaica di quegli oggetti culturali

inesorabile dei feticci, non denotavano la mera esuberanza ferina o l'angoscia per la foresta inospitale (perfetta metafora della città abitata da 'flaneurs', prostitute e disperati di varia natura, sapientemente tratteggiata da Baudelaire e da Walter Benjamin): questa era una lettura approssimativa, da 'cuore di tenebra' conradiano.

Si trattava piuttosto di avere il coraggio di rinunciare a giocare con l'altrove per inoltrarsi tra le incognite di un *sincretismo* assoluto.

Per Zolla le arti esotiche cominceranno a svelare i loro segreti soltanto a due protagonisti della secessione dal surrealismo, Daumal e Artaud, come d'altronde sempre dall'ambiente surrealista sorgerà la nuova etnologia grazie al contributo di Michel Leiris.

**2.** I testi di Artaud sulla danza balinese, prima di inoltrarci nella ricerca dei simboli della rinascita messicana, e quelli di Daumal sulla musica indù, sono il frutto di una fusione divenuta immemore del punto di partenza da un luogo e un tempo specifici della storia dell'*occidente*, categoria che già Artaud considerava tutta da ripensare, anticipando di decenni i dibattiti più avveduti di storia delle idee.

La data determinante per questo mutamento di prospettiva è la pubblicazione sulla *Nouvelle Revue Française*, nel febbraio 1932, dell'articolo di Artaud sulla regia teatrale, nel quale definiva le arti primitive '*metafisica in azione*': se metafisica era diventata una parola desueta, era a causa dell'abitudine occidentale, *antipoetica*, di considerare i principi al di fuori dello stato spirituale energetico al quale corrispondono; le arti



primitive non si spiegano con la psicologia perché il loro linguaggio incantatorio non è l'espressione di un semplice sentire.

E' ancora Zolla a ricordarci come, con Artaud, le menti più vigili scoprono che le arti tribali non sono ferine ma parlano di stati alternativi di coscienza, non sono grida di angoscia esistenziale ma punti d'appoggio per attivare la conoscenza dei distinti gradi dell'Essere.

Negli anni seguenti sarà Franz Boas a liberare definitivamente dal più letale evoluzionismo e storicismo la cultura dei nativi, aprendo il campo a un'*ermeneutica simbolica* che vedrà proprio in Artaud un brillante precursore, colui il quale aveva decretato di fatto la conclusione del ciclo surrealista, scorgendo acutamente nelle insensate sollecitazioni all'automatismo degli inizi una certa astuzia della ragione, per ostacolare il salto all'intuizione metafisica dell'essenza dell'arte.

I contatti col Messico indigeno si andavano moltiplicando; certamente, prima di recarsi nella nuova terra promessa, anche Artaud dovette assistere a *Lampi sul Messico*, il film di Ejzenstein che raccontava le speranze messianiche suscitate dalla rivoluzione permanente messicana, una pellicola da riscoprire che ha certamente anticipato delle suggestioni che si ritroveranno nei testi sciamanici di Carlos Castaneda.

*“Antonin Artaud delinea uno spettacolo senza parole sulla conquista del Messico come epopea del Sapiente sconfitto dal Barbaro, dell'Ordine travolto dall'Anarchia, dello splendore*

*bruciante d'una civiltà contemplativa, spento da una fatuità efferata*"<sup>102</sup>

Come ha giustamente osservato Massimo Castri nel suo testo sul teatro politico<sup>103</sup>, sono troppi i limiti insiti in una qualsiasi cattura ideologica di Artaud.

Appaiono inappropriate e infondate, basandosi sulla lettura integrale della sua opera, le interpretazioni della sua costante polemica anticapitalista e antiborghese in chiave socialista.

Analogamente, troppo banale è estrapolare dei brani senza contestualizzarli nella sua tortuosa biografia e nella storia degli effetti letterari che ne è derivata, per farne un artista reazionario quando non apertamente fascista.

Emblematica del suo atteggiamento *spirituale* è la dedica che fece a Hitler di alcuni suoi versi in uno dei *Cahiers*, invero più parodistica che dovuta a un'adesione sentita ai principi del nazionalsocialismo, che definiva volgare e menzognero.

Nella sua apparente contraddittorietà, Artaud ha non solo pensato ma vissuto un anarchismo fatto di *tensioni organiche*, in quanto tali non riconducibili a nessun ordine politico e a nessuno schieramento.

Il rischio da evitare, quando si affronti il suo immaginario popolato da analogie, metafore, immagini sostitutive del concetto che mettono in moto in chi legge lunghe catene associative, è quello di precipitare in un'interpretazione puramente impressionistica.

---

<sup>102</sup> E. Zolla, *Incontro con l'androgino: l'esperienza della completezza sessuale*, RED, Como, 1995, p. 468

<sup>103</sup> M. Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino, 1973

Allo stesso tempo, ciò non deve necessariamente significare *forzare* il suo profluvio poetico entro degli schemi d'analisi che, mimando un falso mito dell'oggettività e del rigore, non farebbero altro che snaturare la potenza eversiva della sua scrittura.

Quello di Artaud è un radicale *misticismo pagano*, frutto di una percezione sinestetica della vita e della morte che incessantemente lavorano e divorano ogni sostanza, ogni organismo, assuma esso forma materica o resti solo una rappresentazione del pensiero; ed è il suo presupposto antropologico ad essere *pagano*.

L'assimilazione del mondo precolombiano in Europa era stata certamente ostacolata anche dalla consuetudine dei sacrifici umani; come George Bataille teorizzerà nella sua sociologia del sacro, ogni civiltà si fonda su un'effusione gratuita e atroce di *sangue*, sul puro dispendio di vita che seduce e domina gli uomini, in una mistica crudele che è accettazione gioiosa (talora sadica) dell'agonia del capro espiatorio.

*“In questa prospettiva la natura appare come un gioco di forze che si esprime in un'agonia molteplice, infinita: la peste di Artaud. Chi osa guardare questo centro, rimane agghiacciato e trasfigurato”*<sup>104</sup>

Artaud ha sempre difeso strenuamente la libertà dell'artista, scagliandosi sin dalla giovane età contro coloro che scendevano a patti con il gusto della massa solo per non rischiare di essere messi alla berlina.

Aveva sempre sentito come un'insopportabile costrizione le abitudini cittadine dei suoi contemporanei, allontanatisi dalla

---

<sup>104</sup> M. Castri, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, cit., p. 469

vera natura della *totalità*, immemori della coappartenenza dell'uomo al tutto cosmico.

Da buon surrealista, mirava a detronizzare la Ragione che, come dichiarava nella seconda conferenza messicana, *L'uomo contro il destino*, ci conduce a considerare l'oggetto del nostro pensiero come l'*unica verità* ammissibile; così facendo, tuttavia, il fallimento si è mostrato inevitabile perché si è smesso di *'riempire l'anima, il sentimento alla fonte di tutte le cose: l'universo fisico'*.

Sentimento e ragione devono camminare di pari passo, tornando al sapere degli antichi che intravedevano, dietro le loro azioni, una rotta indotta da qualcosa che travalica l'umano, che si perde nell'alba del tempo, quando il *'principium individuationis'* non aveva ancora agito da garante di assertività; e gli uomini, riconoscenti verso il destino, avevano *'personalità bilanciate perché sapevano riconoscere alle spalle dell'ideazione la natura intima delle cose'*.

Scrutavano i simboli presenti nei sogni, sapevano interpretare i segni più sfuggenti del divino, giocando con le immagini che fungevano da mediatori.

*"Vi è nella Cabala una musica dei Numeri, e questa musica che riduce il caos materiale ai suoi principi, attraverso una sorta di grandiosa matematica, spiega come la Natura si ordini, e diriga la nascita delle forme che estrae dal Caos. E tutto quel che vidi, mi parve ubbidire a una cifra"* <sup>105</sup>

Quello che Artaud cercava, volgendo lo sguardo a luoghi lontani dalle miserie quotidiane, era un ritorno alla radice del tutto, al *Caos* in senso mistico.

---

<sup>105</sup> A. Artaud, *Viaggio al paese dei Tarahumara*, in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Adelphi, Milano, 2001, p. 72

Le forme che incontrò nel corso del suo viaggio iniziatico all'interno della Sierra (croci d'ogni tipo, svastiche, cerchi, triangoli e numeri attribuiti ad ogni cosa, data l'ossessione dei Tarahumaras per il contare) non furono per lui segni senza significato, ma tracce evidenti di un cammino già segnato che doveva ripercorrere per ritrovarsi.

*“Forse sono nato con un corpo tormentato, truccato come l'immensa montagna; ma un corpo le cui ossessioni servono: e mi sono accorto che nella montagna serve l'ossessione di contare. Non un'ombra che io non abbia contato, quando le sentivo girare attorno a qualcosa; e spesso addizionando ombre sono risalito fino a strani focolari”*<sup>106</sup>

Il fuoco, simbolo dell'energia creativa, si manifesta anche nella sua idea di un teatro *spaziale*, come lo definisce nella terza lettura messicana dal titolo *Il teatro e gli dei*.

In essa Artaud chiarisce cosa intende per cultura scritta, legata alla mera registrazione di eventi obiettivi (con toni assimilabili alla II delle *Inattuali* di Nietzsche), priva d'effetti per la liberazione dell'uomo, inadatta a prepararlo alla rigenerazione spirituale.

Di contro, c'è quella che definisce una *cultura organica*, basata sulla relazione della mente con gli organi, sulla mente che *bagna* tutti gli organi e che risponde allo stesso tempo agli stimoli di ciascuno di essi, costituendo rapporti col cosmo; cultura dunque, per Artaud, è sempre e di nuovo relazione tra la singolarità e la complessità del Tutto, inteso anche come concetto spaziale, essendo la complessità legata alla spazialità totale della scena teatrale.

---

<sup>106</sup> A. Artaud, *Viaggio al paese dei Tarahumara*, in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 70

Il teatro va concepito come entità stazionaria entro un flusso ininterrotto di forme che si modificano le une nelle altre liberamente, *‘cercando il loro vero volto e, dietro questo volto, il suono della vita’*; è un macrocosmo non lontano dalla natura organica, che vive con i suoi limbi e i suoi spiriti, in armonia col respiro del mondo e con il ritmo universale dell’universo, dal quale l’attore, immergendovisi senza protezioni, dovrebbe ricavare quell’energia dionisiaca e visionaria che fa del teatro artaudiano, come lo chiama Eric Bentley, un teatro *dionisiaco*, poiché solo un vero teatro della crudeltà sarà un bombardamento incessante dell’attore e dello spettatore, capace di evocare la potenza del Sole.

La ricerca dell’antico popolo degli adoratori del sole, i Tarahumaras <sup>107</sup>, avrebbe condotto Artaud all’origine della messa in scena, in sé già un atto sacro.

Gli intellettuali e gli artisti messicani che ascoltarono le sue conferenze ne restarono talmente colpiti e affascinati che organizzarono una petizione indirizzata al presidente della Repubblica, per chiedergli di finanziare il viaggio di Artaud nell’entroterra; ricevuta la somma necessaria, si mise in viaggio a dorso di un cavallo e in compagnia di una guida locale, percorrendo 1200 chilometri in una zona assolatissima, in direzione della regione di Chihuahua, dove trascorrerà l’intero mese di settembre.

---

<sup>107</sup> Come ricorda Badellino, nella lingua Nahuatl, *tarahumara* significa corridore a piedi (da *tara*, piede, e *huma*, corridore); tuttavia, questo nome si caricava per Artaud di un significato mitico: attento alle risonanze magiche dei nomi, faceva derivare *Tara* da un antico re celtico come pure dal sanscrito (lingua in cui significa pupilla, astro, stella) e considerava *humara* una derivazione del futuro francese *humeras* (fiutare e respirare).

S'erano menzionati all'inizio due eventi o segni che hanno accompagnato, secondo il racconto che ne ha fatto Artaud stesso, l'inizio del suo itinerario messicano, un viaggio contrassegnato, come tanta parte della sua vita, dai *dejà vu*, dal soprannaturale, dal mistero.

Oltre alla lama ricevuta in dono dallo stregone, resta ancora da svelare il sogno (che chiama visione) che fece la notte precedente l'arrivo a Vera Cruz.

Artaud aveva sognato una donna dalla quale era stato realmente attratto all'età di diciott'anni, diventata poi vedova, che si concedeva a lui; nell'attimo in cui stava per compiere l'atto sessuale, nel sogno vide uscire dalle ombre il defunto marito di lei, mentre un fanciullo si frapponeva tra il corpo nudo della donna che gli si offriva e il proprio, impedendo il congiungimento.

Del rapporto conflittuale di Artaud con la genitalità s'è detto in precedenza, ma l'aspetto che in questo episodio appare più interessante è l'interpretazione che egli stesso ne diede, come sempre accade quando ci si metta all'ascolto della ricostruzione cosciente di un atto onirico, la struttura del quale diventa quella della narrazione stessa, essendo espunto dalla dimensione analitica il concetto di aderenza della parola all'oggetto, ovvero quello di una referenza univoca.

Se l'atto sessuale è frutto dell'unione degli opposti, il sogno indicava che i due poli antitetici di materia e spirito, apparentemente inconciliabili, erano in lui ancora separati; perché l'Intero potesse riformarsi, era necessario tornare all'origine della vita, al suo livello embrionale di esistenza, alle culture primitive del Sole.

L'assunzione rituale del *peyotl*<sup>108</sup> avrebbe sancito la raggiunta armonia col proprio essere, al termine del viaggio nel mondo interiore delle origini che andava a compiere, protetto dal suo stiletto dotato di virtù taumaturgiche, tenacemente convinto che la buona sorte avrebbe vigilato su di lui, liberandolo dai tanti dolori che lo tormentavano da sempre.

Nel rovente agosto del '36 il suo cammino iniziatico aveva avuto inizio; a 48 ore di galoppo, a nord di Città del Messico, lo attendevano antichi villaggi, dove circa 40mila indigeni vivevano in un tempo fermo al periodo antecedente la conquista; sembravano usciti vittoriosi dalla guerra alle malattie, alla fame, al proselitismo della cosiddetta civilizzazione, pronti ad accogliere l'*iniziato* giunto da lontano con benevolenza.

Artaud si sentiva talmente forte di questa premonizione che decise di rinunciare all'abitudine di assumere eroina; ascendendo le montagne, gettò la sua ultima dose in un torrente, e lì ebbe inizio una lenta tortura.

L'unico suo sollievo consisteva nella scrittura; annotò nei suoi quaderni che la sofferenza si faceva intensa come mai prima d'allora, e dopo quattro giorni senza droga sentiva *'un'angoscia infinita impossessarsi del suo essere, mentre il volto, tumefatto e rosso come un'enorme gengiva sanguinante, bruciava senza tregua'*.

L'astinenza era un vero tormento che riduceva la sua carne a patibolo e boia; eppure, quanto più si acutizzava il dolore

---

<sup>108</sup> Piccolo cactus tondeggiante noto anche come *mescal*, la cui parte superiore tondeggiante, tagliata, essiccata ed ingerita, possiede proprietà antispastiche e fortemente allucinogene.



fisico, tanto più aumentava la sua certezza di essere destinato alla guarigione.

*“Una atroce astinenza. I limbi di un incubo di ossa e di muscoli, con la sensazione delle funzioni dello stomaco che sbattono come una bandiera nelle fosforescenze del temporale. Immagini larvali che si spingono come con un dito e non sono in rapporto con nessuna materia”*<sup>109</sup>

Giunti a questo punto, è inevitabile una breve digressione sul rapporto di Artaud e dei suoi contemporanei con le droghe.

3. Negli ultimi trent'anni del XIX secolo, le conquiste coloniali della Terza Repubblica in Indocina avevano diffuso l'uso dell'oppio in Francia, prima da parte di ufficiali e soldati dei corpi di spedizione, poi in strati sempre più vasti della popolazione finché, nei primi decenni del Novecento, questo consumo non era più riservato ad ambiti intellettuali, che sceglievano una fuga nell'illusorio e nell'artificio, per respingere il senso di inadeguatezza crescente nei confronti della realtà dell'epoca, ma si andava consolidando come vizio a buon mercato per inetti e oziosi di varia natura.

Si era sempre più lontani da quel letterario confronto tra sogno e paradisi artificiali che avevano sondato Baudelaire, Gauthier o Gerard de Nerval, poeti affini ad Artaud sia per l'acuta sensibilità del pensiero che per una certa sottile indolenza; l'esperienza della droga, legata all'accezione più estetizzante e decadente dell'Oriente, aveva ormai decisamente perduto

---

<sup>109</sup> A. Artaud, *Frammenti di un diario d'inferno*, in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 59

l'alone di religiosità e misticismo nero che l'aveva inizialmente pervasa.

I racconti dei piaceri tormentati, dell'exasperazione e dell'intorpidimento dei sensi, della flaccidità che seguiva alle voluttuose spire di fumo, si andavano accumulando, fornendo materiale allettante per gli aspiranti Apollinaire o Jarry.

*'L'oppio è una divinità che mette al riparo dai profani i suoi misteri eleusini'*, ammoniva Paul-Jean Toulet prima di abbandonarlo per passare al laudano, all'etere e poi all'eroina, e queste parole erano promessa di un'estasi perversa per i sedicenti eletti.

Fu proprio attraverso la lettura di un racconto di Alfred Jarry, *L'opium*, apparso inizialmente il 28 agosto 1893 su *L'Echo de Paris* e in seguito pubblicato in *Les jours et les nuits*, che Artaud si avvicinò a certe esperienze allucinogene.

*L'opium* fu un testo amatissimo dal giovane Artaud, nel tumultuoso periodo parigino in cui si dedicava con successo al mestiere di attore, nel quale è forte una componente macabra ed è evidente un compiacimento molto ricercato.

*"L'acqua si rapprende sui morti ghiacciati come una vernice grassa dalla quale emergono dei capelli erbosi di stagno; e l'acqua si rapprende sui pavimenti incessantemente, e scorre sui muri trasparenti come fossero delle vetrine. Per quanto rappresa e sempre ghiacciata, costantemente scorre"* <sup>110</sup>

In una lettera da Rodez del 1945, Artaud afferma che l'esigenza di proibire l'uso delle droghe nasce dal desiderio di impedire un recupero della totalità organica dell'individuo, per

---

<sup>110</sup> A. Jarry, *L'opium* in : A. de Liedekerke, *La belle époque de l'opium*, PUF, Paris, 1984, p. 265

costringerlo a vivere in un perenne stato di insoddisfazione e di incompletezza.

Quella cultura, contro la quale si scagliava, lasciava delle ampie zone di mancanza, di deprivazione, dei territori che solo l'uso delle droghe poteva riempire, ricomponendo l'integrità violata dal conformismo delle norme borghesi e dalla repressione degli istinti attuata dal cristianesimo, che *'impedisce agli uomini il recupero di un antico sapere 'pregenitale' dell'essere che tutte le sette e le religioni hanno sepolto. La vita non è quella noia distillata in cui facciamo macerare la nostra anima da sette eternità, non è quell'infernale morsa in cui ammuffiscono le coscienze, e che ha bisogno di musica, di poesia, di teatro e d'amore per esplodere di tanto in tanto, ma così poco che non vale neppure la pena di parlarne'*<sup>111</sup>.

Per Artaud coloro che assumono droghe lo fanno perché sentono in se stessi un vuoto, genetico e predestinato, comune a tutti ma percepito prima e con maggiore acutezza dagli animi poetici, i più prossimi alla vita; non è quindi una scorciatoia per negare l'esistenza, né la manifestazione di un nichilismo passivo, ma paradossalmente rappresenta il modo per procedere ad una nuova sintesi del reale, per immergersi nelle forze vitali e soprattutto a lenire il dolore fisico, un elemento imprescindibile che accompagna la sua vita e che lo costringe a cercare rimedi e palliativi purtroppo sempre inefficaci, attraverso farmaci assai più letali della malattia che dovrebbero debellare.

---

<sup>111</sup> *ŒC*, XI, 235

*“Il dolore si manifesta fin dagli inizi come coniugazione di atti psichici e fisici all’insegna però della dispersione dell’io fisico e morale e di una progressiva derealizzazione”<sup>112</sup>*

L’esperienza della carne come esperienza del dolore si manifesta in Artaud come paralisi progressiva dello spirito, come incapacità di trovare un punto d’appoggio, in un torpore dolente che impedisce al pensiero di andare dove l’emozione e le immagini che sorgono in lui vorrebbero condurlo, modificandone la sensibilità interna sino a rendere faticoso anche il semplice stare al mondo.

La funzione primaria che attribuisce all’oppio è di alleviare la sofferenza fisica e psichica; di conseguenza, ogni tentativo di regolamentarne l’uso, permettendone la somministrazione solo ai medici, o le proposte di vietarne l’uso per mezzo di una legge coercitiva, li considerava attentati alla libertà di ciascun individuo di scegliersi la terapia per i mali che l’affliggono, decidendo in autonomia del proprio destino senza arrecare danno alla società.

Come ricorda nel polemico pamphlet del 1925 indirizzato al legislatore della legge sugli stupefacenti, nessun intervento dello stato volto a limitare l’uso delle droghe sarà mai efficace perché il numero di consumatori che si riforniscono presso le farmacie è esiguo, e soprattutto perché i tossicomani *malati*, tra i quali si annoverava, possono vantare nei confronti della società il diritto di essere lasciati in pace.

Ciò che davvero rende dannati, che conduce alla morte, è l’angoscia che nessun medico sa percepire, incapacità che li rende inadatti a decidere delle sorti di chi soffre: *‘Con la*

---

<sup>112</sup> A. Castoldi, *Il testo drogato*, Einaudi, Torino, 1994, p. 139

*vostra legge iniqua voi mettete nelle mani di persone in cui io non ho alcuna fiducia...il diritto di disporre della mia angoscia, d'una angoscia che è in me così acuta come gli aghi di tutte le bussole infernali'.*

Solo ricorrendo alla droga sente di poter avere coscienza del suo io.

Pensare, l'atto più inconcepibile, significa ricongiungersi ad ogni istante, nella sostanza della realtà, alla massa informulata/informe della vita interiore, piena di assenze e di vuoti; sopprimete pure tutti i veleni, dirà in *La liquidazione dell'oppio* ai sadici benpensanti che si fingono filantropi, ma vi saranno sempre delle anime destinate al veleno, qualunque esso sia, e finché non si riuscirà a sopprimere le cause della disperazione umana, non si avrà il diritto di eliminare i mezzi con i quali l'uomo, miserabile e debole, tenta invano di alleviare la disperazione che lo affligge.

4. Al suo arrivo nella Sierra, Artaud fu accolto da un paesaggio pieno di rocce delle forme più strane che sembravano essere state forgiate da un artigiano divino; la varietà dei colori lo avvolse in un abbraccio straniante, e allora poté capire perché si diceva che i pittori pre-rinascimentali italiani avessero carpito i toni mozzafiato dei loro dipinti non in Italia ma in Messico; intanto, l'intensità e il potere eccitante dei colori sembravano aumentare man mano che si avventurava nella terra dei Tarahumara.

In certe zone le rocce assumevano la forma di un corpo umano torturato, altrove di divinità che lo scrutavano da dietro i gruppi di pietre; ritrovò il bambino della visione tra le braccia

di una statua della morte, accanto al cadavere di un uomo con le braccia e le gambe spalancate ad indicare i quattro punti cardinali che *'squantava lo spazio'*: era giunto alla montagna dei segni.

*“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. Ritrovai uomini annegati, mezzo mangiati dalla pietra e, su rocce più in alto, altri uomini che s'impegnavano a respingerli”*<sup>113</sup>

Altri segni apparivano lungo il percorso di Artaud, indicandogli l'attiva concezione geometrica del mondo dei nativi: i numeri 3, 4, 7 e 8 si ripetevano di frequente, assieme alle croci egizie e a pietre a forma di trifoglio, e gli stessi simboli, prodotti dalla natura, ornavano le vesti e le abitazioni dei locali durante i riti e le danze.

*“E quelle danze non sono nate dal caso, ma ubbidiscono alla stessa matematica segreta, alla medesima sollecitudine del gioco sottile dei Numeri a cui l'intera Sierra ubbidisce. Ora, quella Sierra abitata e che infonde un pensiero metafisico nelle rocce, i Tarahumara l'hanno disseminata di segni, di segni perfettamente consci, intelligenti e concertati”*<sup>114</sup>

La croce che ricorda il corpo umano, che Artaud ritrovava ovunque in Messico e in particolare tra gli indiani Tarahumara,

---

<sup>113</sup> *Viaggio al paese dei Tarahumara*, cit., p. 72

<sup>114</sup> *Ivi*, cit., pp. 72-73

è l'antico simbolo usato già dagli Egiziani, dai popoli dell'Oriente e dagli abitanti del centro e del sud America.

Gli antichi Atzechi, per propiziarsi l'amicizia del dio Cinteotl, a ogni inizio di primavera usavano inchiodare a una croce un fanciullo o una giovane vergine dopo averli colpiti con una freccia al costato (la descrizione ricorda l'iconografia cristiana del martirio di san Sebastiano, a riprova della tesi artaudiana sull'origine mesoamericana della pittura italiana del Rinascimento); Osiride era sovente rappresentato su di una croce circondato da Iside e Nephtis piangenti; nell'arte paleocristiana Cristo, depresso dalla croce, appariva sempre con le braccia aperte.

Come scriveva Jung in *Simboli di trasformazione*, presso tutte le culture la croce ha indicato l'albero della vita o della conoscenza, entrambe estensioni simboliche della Madre, emblema della fertilità e della fecondità; quando una divinità o un eroe vengono crocifissi, quest'atto religioso indica l'unione erotica con la Madre ovvero la conquista attraverso la morte di una vita rinnovata.

Artaud era travolto da queste immagini archetipiche che sentiva provenire dal profondo del suo mondo interiore, manifestazioni di una rivelazione trascendente che sfuggiva ad ogni spiegazione razionale.

E' interessante notare come anche altri artisti, in particolare il già menzionato Sergei Eisenstein, avessero descritto esperienze simili di *rivelazione* ricevute durante un soggiorno in Messico, come si racconta nell'eccellente biografia di Marie Seton; nel 1931, Eisenstein iniziava il suo viaggio messicano per girare *Que Viva Mexico* e, mentre lavorava al film, si

accorgeva che le tonalità mistiche che cercava di portare nella pellicola gli erano *suggerite* da una forza superiore, indescrivibile, tanto che quando realizzò che il motivo del triangolo sormontato dalla croce appariva frequentemente nelle sue scene si convinse che l'uso di questa *'forma primitiva'* era stato imposto da un *inconscio soprannaturale*; grazie a questa intuizione fu indotto a costruire una teoria della composizione, che non pubblicò per timore di essere ridicolizzato dai *'razionalisti'*.

Nelle stesse forze spirituali credeva Artaud, persuaso che il suo viaggio indietro nel tempo avrebbe acquistato un senso salvifico, addirittura liberandolo dalla dipendenza dalle droghe.

Dietro i segni che lo travolgevano intravedeva una scienza arcana della quale i Tarahumaras erano maestri, più antica del Graal dei Rosacroce che pure l'avevano affascinato al tempo delle giovanili letture parigine, un sapere databile ai primordi della comparsa dell'uomo sulla Terra e legato, proprio come in Eliogabalo, al culto del Sole.

*“Improvvisamente penso che, nella Storia, vi furono Sette che intarsiarono nelle rocce quei medesimi segni, i cui uomini portarono addosso quei segni, scolpiti nella giada, martellati a sbalzo sul ferro o cesellati. E mi pare strano che il primitivo popolo Tarahumara, i cui riti e il cui pensiero sono più antichi del Diluvio, abbia potuto già possedere quella Scienza molto prima dell'apparizione della Leggenda del Graal, molto prima della formazione della Setta dei Rosacroce”*<sup>115</sup>

---

<sup>115</sup> *Viaggio al paese dei Tarahumara, cit., p. 73*



Nella Cabala, la musica dei numeri riduce il caos materiale alle sue origini, fornendo una spiegazione dell'ordine naturale della nascita delle forme, spinte dalla natura fuori dal magma primordiale; ogni segno era rivissuto da Artaud sulla propria carne come indizio di forze numeriche ermetiche, il segreto delle quali era stato svelato da secoli ai nativi mediante l'assunzione rituale del peyotl.

Presso i Tarahumara era viva una leggenda, simile al racconto evangelico di Matteo, che riguardava il viaggio dei Magi dalla Persia a Gerusalemme; essi si ritenevano discendenti di una stirpe di adoratori del sole che avevano servito i Tre Re, giunti nella loro terra remota guidati dalla stella polare; molti ritengono che non si tratti di re bensì di astrologi provenienti dall'Arabia, condotti in occidente dalla scoperta di una nuova stella; per gli adoratori del fuoco celeste, il Padre Visibile o Dio è il Sole, forza rigeneratrice che concentra in sé l'energia dell'archetipo.

*“E il soprannaturale, dopo essere stato lassù, non m'appare più così straordinario da non poter dire che io sia stato, nel senso letterale del termine: stregato”*<sup>116</sup>

Il dolore fisico non lo abbandonava, e dopo la fatica del viaggio, quando aveva sentito sorgere in sé delle barriere di disgregazione, s'era convinto che tutto fosse parte di un progetto premeditato per condurlo a *‘tutto ciò che sfugge e da cui il tempo e le cose ci allontanano sempre più’*.

La meta del suo cammino prendeva corpo: doveva partecipare alla danza della guarigione con il peyotl, nel luogo dove era stata inventata.

---

<sup>116</sup> *Viaggio al paese dei Tarahumara, cit., p. 74*

Si sentiva come ribaltato dall'altro lato delle cose, *perdeva* il corpo, dissolto in una sorta di onda gassosa che emetteva da ogni parte un crepitio incessante, mentre i fantasmi proiettati dall'inconscio spingevano *l'uomo innato* nel peyotl verso una conoscenza animata e dispiegata.

La *lophophora williamsii*, questo il nome scientifico del fungo allucinogeno, era considerato un *alleato* nell'acquistare la capacità di far uscire l'individuo dal proprio corpo, approdando, secondo la definizione datane da Castaneda, a *stati di realtà non ordinaria*, non razionale, che non può essere raccontata attraverso le parole ma deve essere vissuta in prima persona, vista, secondo una visione dell'uomo che anela alla conoscenza.

Il nuovo iniziato, superando la paura che rischia di rendere vana l'esperienza, deve rinunciare ai propri schemi mentali e accettare l'assurdo, calandosi in una dimensione onirica, persuaso che da essa riceverà in dono la Conoscenza.

E' un peculiare percorso di riappropriazione, e dunque di ridefinizione, di ciò che deve intendersi per irrazionale; l'esito dovrebbe essere quello di rielaborare le relazione fra realtà oggettiva e percezione soggettiva, vivendo dall'interno della coscienza allargata l'esperienza/evento sperimentata da profeti, mistici, santi e folli.

L'azione del peyotl, come teorizzerà a partire dagli anni Cinquanta Aldous Huxley, compiendo su se stesso esperimenti con la mescalina offertagli dall'amico psichiatra Osmond, non accentua l'Io ma lo *espande* in quello degli altri, attraverso un'empatia sempre più profonda: in questo modo, la singolarità si dissolve, e dissolvendosi si arricchisce.

Artaud descrive un'esaltazione delle capacità visive dopo l'assunzione, accompagnata dalla diminuzione della volontà, un'indolente abulia nella quale l'interesse per lo spazio e il tempo si perde, lasciando il posto al riaffiorare delle percezioni infantili, quando le sensazioni corporee non erano ancora direttamente correlate ai concetti e il senso era preminente rispetto ai significati condivisi.

*“Il Peyotl, lo sapevo, non è fatto per i Bianchi. Bisognava ad ogni costo impedirmi di giungere alla guarigione con quel rito istituito per agire sulla natura stessa degli spiriti. E per quegli uomini Rossi, un Bianco è colui che è stato abbandonato dagli spiriti. Se ero io a beneficiare del rito, era tanto di perduto per loro, con il loro duplicato intelligente di spirito. Tanto di perduto per gli spiriti. Tanti spiriti che non sarebbero più serviti”*<sup>117</sup>

L'esperienza di Artaud con il peyotl insiste sul un dualismo tra corpo ed essere che sembra operare sotto la sua influenza; questo dualismo era fondamentale per gli Amerindi, che credevano alla metempsicosi, come anche Castaneda ricorderà scrivendo della sua iniziazione, durante la quale sentì di trasformarsi in un corvo che sorvolava le cose e apprezzava il mondo nella sua realtà superiore.

La liberazione dell'essere fuori dal corpo passa per l'unità.

*“Non avevo finto a furia di spiriti quell'invincibile ostilità organica, dove ero io a non voler più andare avanti, per riportare una collezione di immagini scadute, da cui l'Epoca, fedele in questo a tutto un sistema, poteva tutt'al più trarre*

---

<sup>117</sup> *Viaggio al paese dei Tarahumara, cit., p. 77*

*idee per manifesti e modelli da couturies. Orami bisognava che quel qualcosa di sepolto dietro quella pesante triturazione e che uguaglia l'alba alla notte, quel qualcosa venisse tirato fuori e 'servisse', servisse appunto con la mia crocifissione. E sapevo che il mio destino fisico era irrimediabilmente legato a quello. Ero pronto a tutte le bruciature, e aspettavo la primizia della bruciatura, in previsione di una combustione presto generalizzata”<sup>118</sup>*

Riappare ancora una volta l'ossessione ricorrente in tutte le opere artaudiane, quella del *corpo senza organi*, stavolta riferito alla perversione del concetto di uomo provocata dal peyotl che lo volge, attraverso una lenta combustione, verso l'unità, un uomo arso e ardente di conoscenza, svuotato e parcellizzato, al quale gli organi sessuali appaiono come l'oscenità finale; il peyotl ha svelato ad Artaud, il *rinato*, la verità del vuoto.

*“Morto al mondo; a quel che per tutti gli altri è il mondo, caduto, infine caduto, salito in quel vuoto che rifiutavo, ho un corpo che subisce il mondo e respinge la realtà.*

*E' sufficiente questo movimento di luna che mi fa chiamare quel che rifiuto e rifiutare quel che ho chiamato.*

*Bisogna finirla. Bisogna troncarsi infine con questo mondo che un Essere in me, questo Essere che non posso più chiamare, poiché se viene cado nel Vuoto, questo Essere ha sempre rifiutato.*

*E' fatta. Sono proprio caduto nel Vuoto da quando tutto, - di quel che fa questo mondo - ha finito di farmi disperare.*

---

<sup>118</sup> *Viaggio al paese dei Tarahumara, cit., p. 86*

*Poiché si sa che non si è più al mondo solo quando si vede che il mondo vi ha proprio lasciato.*

*Morti, gli altri non sono separati: girano ancora intorno ai loro cadaveri.*

*E so come i morti girano attorno ai loro cadaveri dopo esattamente trentatré Secoli che il mio Doppio non ha smesso di girare.*

*Ora, non essendo più, vedo quel che è.*

*Mi sono proprio identificato con questo Essere, questo Essere che ha smesso di esistere. E questo Essere mi ha rivelato tutto. Lo sapevo, ma non potevo dirlo, e se posso incominciare a dirlo è perché ho lasciato la realtà.*

*E' un vero Disperato che vi parla e che conosce la felicità di essere al mondo solo adesso che ha lasciato questo mondo e ne è assolutamente separato.*

*Morti, gli altri non sono separati. Girano ancora intorno ai loro cadaveri.*

*Io non sono morto ma sono separato”<sup>119</sup>*

Il rito del peyotl, le proprietà particolari della pianta e il significato che assume presso le culture indigene, fanno ritrovare ad Artaud quella *crudeltà* che andava elaborando da almeno tre anni, dal *Dioniso profano* evocato nel *Manifesto della crudeltà*.

Pierre Brunel, commentando i testi artaudiani sui Tarahumaras, si è domandato se sia possibile ipotizzare che per Artaud il teatro abbia poi preso il posto del peyotl, dato che egli voleva condurre lo spettatore in uno stato di trance simile

---

<sup>119</sup> A. Artaud, *Le Nuove Rivelazioni dell'Essere*, in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., pp. 102-103

a quello delle danze indigene, ugualmente veicolo di conoscenza.

Il teatro è una forma di rinascita e un viaggio fuori di sé che fornisce l'accesso a una realtà di grado superiore, sempre che ci si ponga in uno stato di attesa fiduciosa, lasciando che le immagini agiscano sotto la superficie della coscienza, come avviene quando si ammira un dipinto e ci si faccia rapire dalla vita delle forme.

*“Avevo sofferto abbastanza, mi sembra, per essere ripagato con un po’ di realtà. Tuttavia, sul declinare del giorno, una visione s’impose ai miei occhi. Davanti a me avevo la Natività di Hieronymus Bosch, disposta e orientata nel medesimo ordine, con la vecchia tettoia d’assi sgangherate davanti alla stalla, coi raggi del Re Bambino che brillano, a sinistra, tra gli animali, con le fattorie sparse, i pastori; e, in primo piano, altri animali che belano; e a destra, i re danzatori. I re, con le corone di specchio sulla testa e il mantello di porpora rettangolare sulla schiena, alla mia destra nel quadro, come i magi di Hieronymus Bosch”*<sup>120</sup>

Come ha efficacemente descritto Mircea Eliade, lo sciamano, il mago primitivo, il *medecine-man*, sono sostanzialmente dei malati che sono riusciti a guarire se stessi, e che hanno successivamente reso la loro esperienza un beneficio per tutta la collettività.

Quando Artaud afferma che gli psichiatri sono i sadici per eccellenza si riferisce, oltre che ovviamente alla propria dolorosa consapevolezza, alla loro radicale incapacità di valorizzare l’esperienza del limite, attuando una

---

<sup>120</sup> A. Artaud, *La danza del peyotl*, in *Al Paese dei Tarahumara*, op. cit., p. 78

patologizzazione che la blocca, e determinando una tensione irrisolta che rimane intrappolata nei corpi per la mancanza di un contesto che ne provochi e ne accolga l'emersione.

Risuona, nelle lucide parole di Artaud, quel monito di Goethe secondo il quale giustizia e libertà non possono essere vissute che entro uno stato di estasi mistica; emblematicamente, proprio presso i Greci, origine del sapere dell'occidente, i più prossimi all'origine, la follia e le altre modificazioni della coscienza ordinaria erano tenute in grande considerazione perché considerate manifestazioni della divinità.

Da Platone, nel *Fedro*, la mantica come arte della divinazione era fatta derivare etimologicamente dalla *mania*, la follia ritenuta matrice di sapienza teofanica.

## Capitolo VII

### IL LINGUAGGIO SPEZZATO DEI SUICIDATI DALLA SOCIETA'

*“... perché Van Gogh era una di quelle nature dotate di una lucidità superiore che permette loro, in ogni circostanza, di vedere più lontano, infinitamente e pericolosamente più lontano del reale immediato e apparente dei fatti”*

A. Artaud, *Van Gogh, il suicidato della società*

1. Alla fine del 1947, dopo la lettura dell'articolo nel quale lo psichiatra Beer definiva degenerata la pittura dei folli, Artaud visitò la retrospettiva dedicata dal museo parigino dell'Orangerie al genio olandese dell'impressionismo, e scrisse in pochi giorni un testo che diventerà *Van Gogh, il suicidato della società*.

Il saggio, uscito presso l'editore K, fu accolto da un inaspettato successo, tanto da essere insignito, nel gennaio del 1948, del discusso premio Sainte-Beuve presieduto da Ramond Aron.

Opponendosi strenuamente e con impressionante lucidità a quelle che considerava solo delle critiche banali mosse al genio di Vincent, *alieno autentico* che come tutti i grandi, da Baudelaire a Poe, da Lautréamont a Nerval, aveva saputo *bucare* il pensiero ordinario, Artaud sviluppò in questo testo una disamina approfondita della sua opera pittorica esprimendo, al tempo stesso, una severa denuncia delle repressioni di una struttura sociale ipocrita, che soffocava il



diverso e stigmatizzava come folle il singolo che tentasse di emanciparsi da un sistema che lo rifiutava.

*“Di qui, anche, questa strana vicinanza della follia e della letteratura, alla quale non bisogna dare il senso di una parentela psicologica finalmente messa a nudo. Scoperta come un linguaggio che si tace nella sovrapposizione a se stessa, la follia non manifesta né racconta la nascita di un’opera (o di una qualche cosa che, per merito di genio o di fortuna, avrebbe potuto diventare un’opera); essa designa la forma vuota da cui quest’opera deriva, vale a dire il luogo da dove essa non cessa di essere assente, dove non la si troverà mai perché non si è mai trovata. Là, in questa regione pallida, sotto questo nascondiglio essenziale, si svela l’incompatibilità gemellare dell’opera e della follia; è il punto cieco della loro possibilità per ciascuno e della loro esclusione reciproca”*<sup>121</sup>

I poeti e scrittori amati da Artaud hanno inventato una scrittura dell’insurrezione dei bassi-fondi dello spirito, hanno creato un linguaggio che confonde le assunzioni della logica comune, fino ad approdare, incompresi, a perforare la superficie delle cose, fino a sentire lo sprofondamento sonoro dello sguardo nella *materia in movimento*.

Della pittura di Van Gogh, Georges Bataille usava dire che, un giorno, essa non farà parte della storia dell’arte, ma del mito *insanguinato* della nostra esistenza.

Proiettandosi nell’alieno Vincent, Artaud scopre meglio se stesso e le sue deportazioni, i tanti supplizi subiti, come

---

<sup>121</sup> M. Foucault, *La follia, l’assenza di opera*, in *Scritti letterari*, Feltrinelli, Milano, 2004, p. 626

conseguenza della vendetta di medici malati, affetti da una volontà persecutoria.

Come per Van Gogh, negli autoritratti nei quali mescola i colori fino a costruire dei vortici eccentrici che divorano la superficie della tela, anche per Gérard de Nerval, l'autore di *Le chimere* e di *Silvie* (secondo Umberto Eco una tra le più belle novelle mai scritte) il corpo è il modello strutturale dello spazio.

Nel racconto di Nerval, il lirico puro, il poeta ossessionato dall'inaccessibilità dell'assoluto, l'Oriente è lo spazio sacrale di un percorso interiore situato ai confini delle terre che si attraversano.

Il frivolo europeo si scoraggia in fretta, di fronte agli enigmi e ai misteri di un mondo in cui la bellezza, come un tempo, si circonda di veli e di tessuti, e subito riparte, in cerca di altre delusioni, verso nuovi simboli d'un immaginario esotico destinato a offuscare ogni esperienza reale.

Per Nerval non esiste un'inferiorità del reale rispetto all'immaginato, dato che la realtà stessa assume, nelle pagine del *Voyage*, la leggera inconsistenza del sogno, in cui le immagini perdono i contorni netti e rassicuranti di quella che chiamiamo *realtà*, per sfumare nella luce incerta della *visione*, dando vita a un universo magico in cui i miti di un remoto passato si confondono con le ossessioni personali.

Attraverso l'eliminazione progressiva della struttura unitaria del tradizionale racconto di viaggio, prende forma una rete complessa di cerchi di luce ed ombra, di zone laterali, di aree di risonanza, che compongono, nell'inscindibile legame nervaliano fra vita e scrittura, l'eco di un'unica opera.

La ricompensa suprema, per l'iniziato che supererà tutte le prove che incontrerà nel corso del viaggio, sarà di potere contemplare Iside.

Matrice originaria del mito dell'eterno femminile, archetipo materno, sacrale e inaccessibile, figura che è all'origine dell'immagine, ricorrente in tutta la sua opera, della *'belle dame sans merci'* sposa, sorella e madre, oggetto di un amore negato e impossibile, Iside è il doppio ideale della biblica Balkis, la regina di Saba.

*“C'è nell'opera di Nerval una scena (nel senso freudiano della parola) che lo ossessiona sino alla fine: quella cristiana della Vergine col Cristo bambino in braccio o quella egizia di Iside col figlio Oro. Questa elevazione dell'unità duale madre-figlio al dominio del sacro conferisce una potenza singolare ai protagonisti della coppia, tanto che la 'sproporzione antropologica' (Binswanger) di cui Nerval si fa portatore farà tutt'uno col suo delirio teomanico”*<sup>122</sup>.

Pur dissentendo da questa lettura del testo nervaliano, che riconduce la sua ricerca dei nessi tra il femminile e il sacro a una certa sua attitudine emozionale a desiderare il potere, nel gioco perverso dei destini incrociati la sua tensione si incontrerà con quel continuo *urto* con il mondo che Artaud sperimenta e subisce, in fondo null'altro che la *'presenza fenomenica del male'*.

*“C'è in Artaud un passaggio vertiginoso dall'interno all'esterno. Dalla endoscopia negativa dell'immagine corporea, alla cupa inserzione nell'ambiente. Il suo urto con il*

---

<sup>122</sup> G. Cacciavillani, recensione a *Viaggio in Oriente* di Gérard de Nerval (Einaudi, Torino, 1997), in *“L'Indice”*, 9, 1997

*mondo. Dallo spazio onirico, allo spazio tellurico. Ma il sogno è realtà. La visione morde sulle cose. E' la presenza fenomenica del male. La ragnatela dei fatti involge gli ansiti di fuga”*<sup>123</sup>.

Il sogno è una seconda vita della quale l'Io, sotto altre forme, continua l'esistenza; al sogno, in questa prospettiva, si attribuiscono poteri di scoperta e di conoscenza, dal momento che esso stabilisce una comunicazione con il mondo degli spiriti che permette di rompere l'isolamento della coscienza individuale.

L'enfasi artaudiana sul corpo, sentito come campo di forze materiali che risentono di influenze ineffabili ma percepibili provenienti da un altrove, da un'ulteriorità non definibile che per approssimazione, si ricollega al problema della sua scrittura *rivoluzionaria*, frutto di quella soggettività esplosa che caratterizza tutta la sua metafisica vitalista.

Van Gogh, come Artaud, è il segno rappresentativo dell'artista che si pone nel chiasma della materialità della carne, che è capace di cogliere i segni del mondo, artefice e cavia di un *contagio* che ha per focolaio o centro l'uomo rinnovato dalla conoscenza dell'unità e dell'incantamento.

*“Van Gogh, si dice, a forza di cercare l'infinito ha finito col soffocarne. Non è vero. Van Gogh poteva trovare l'infinito se la coscienza bestiale della massa non avesse voluto appropriarsene e tenerlo stretto fra le cosce”*<sup>124</sup>

Il Centro è l'origine, come diceva René Guenon, il punto di partenza di tutte le cose, il principio senza forma né

---

<sup>123</sup> C. Pasi, *Artaud e Van Gogh in Sade. Artaud*, Bulzoni, Roma, 1979, p. 147

<sup>124</sup> A. Artaud, *Van Gogh, il suicidato della società*, Adelphi, Milano, 1988, p. 124

dimensioni, e dunque invisibile, che è la sola immagine che si possa dare dell'unità primordiale.

Per Henry Corbin, l'uomo cosmico e il Verbo sono stati incarnati in un involucro terrestre o sotto di esso; la storia si può comprendere davvero e a fondo solo se si scopre la traccia di queste entità nascoste attraverso un ricordo, un'anamnesi che conferisce la gnosi o la conoscenza salvifica e che trasmuta l'uomo interiore, attraverso una metamorfosi che coincide con il mondo *immaginale*.

Come per Van Gogh, anche per Artaud la realtà è un *malefico incantesimo* in cui viviamo come in un *affatturamento globale*, ordito dai *sani*, che si servono della psichiatria e dei manicomi per sbarazzarsi degli individui pericolosi, traumatizzandoli e accentuando la loro tendenza all'autodistruzione, minandone il già labile equilibrio mentale e portando all'exasperazione le loro angosce esistenziali.

Nadja, la misteriosa figura femminile frequentata e poi raccontata da Breton nel romanzo omonimo<sup>125</sup>, era finita reclusa nel manicomio di Vaucluse a causa di certe *stravaganze* alle quali si era lasciata andare in un hotel.

L'isteria, apparsa ai surrealisti come il linguaggio poetico che rivendicava contro l'arte stessa la sua forma trasgressiva e rivoluzionaria, si trasformava, quasi fosse un grado differente di una stessa affezione, nel delirio di una malattia cronica: la follia.

*“Forse, un giorno, non sapremo più esattamente che cosa ha potuto essere la follia. La sua figura si sarà racchiusa su se stessa non permettendo più di decifrare le tracce che avrà*

---

<sup>125</sup> A. Breton, *Nadja*, Einaudi, Torino, 1972

lasciato. *Queste stesse tracce non appariranno, a uno sguardo ignorante, se non come semplici macchie nere? Tutt'al più faranno parte di configurazioni che a noi ora sarebbe impossibile disegnare, ma che saranno nel futuro le indispensabili griglie attraverso le quali rendere leggibili noi, e la nostra cultura, a noi stessi. Artaud apparterrà alla base del nostro linguaggio, e non alla sua rottura; le nevrosi, alle forme costitutive (e non alle deviazioni) della nostra società. Tutto quel che noi oggi proviamo relativamente alla modalità del limite, o della estraneità, o del non sopportabile, avrà raggiunto la serenità del positivo. E quel che per noi designa attualmente questo Esterno rischia veramente un giorno di designarci, noi proprio noi. Resterà soltanto l'enigma di questa Esteriorità. Quale era dunque, ci si domanderà, questa strana delimitazione che è stata alla ribalta dal profondo Medioevo sino al ventesimo secolo e forse oltre? Perché la cultura occidentale ha respinto dalla parte dei confini proprio ciò in cui avrebbe potuto benissimo riconoscersi, in cui di fatto si è essa stessa riconosciuta in modo obliquo? Perché ha affermato con chiarezza a partire dal XIX secolo, ma anche già dall'età classica, che la follia era la verità denudata dell'uomo, e tuttavia l'ha posta in uno spazio neutralizzato e pallido, ove era come annullata? Perché aver raccolto le parole di Nerval o di Artaud, perché essersi ritrovati in esse, e non nei loro autori?"*<sup>126</sup>

Di Van Gogh, Artaud ha saputo cogliere la straordinaria capacità *percettiva* di una realtà al di là dell'apparenza; dotati entrambi di una sensibilità che andava diritta al profondo

---

<sup>126</sup> M. Foucault, *La follia, l'assenza di opera*, cit., p. 629

dell'animo, che scavava nella psiche in subbuglio, in una immedesimazione simbiotica con l'anima del mondo, immersi in un *sentire irrazionale* nel quale hanno cercato, invano, un rapporto con se stessi.

Il *folle* Artaud è più vicino di chiunque altro a Van Gogh nella sua comprensione emotiva e identificativa con lui, quando istintivamente legge nei dipinti dell'olandese, al di fuori delle categorie della psicopatologia e della psichiatria, la lotta della magia bianca per neutralizzare la magia nera della società, pur sapendo che si tratta di una lotta persa.

I corvi neri che volteggiano sul campo di grano che Vincent dipinse due mesi prima di uccidersi, sparandosi due colpi di rivoltella alla testa, rappresentano agli occhi di Artaud l'immagine di un crudele dramma elisabettiano o l'emblema di una grande opera alchemica, in una pittura geroglifica che riporta la sua memoria percettiva alla Terra dei Tarahumara, fatta di figure geometriche, numeri e caratteri misteriosi, in un paesaggio grafologico entro il quale i corvi sembrano le virgole tracciate da uno scrittore.

Il genio impressionista non ha cercato il racconto né la rappresentazione: è la forza rotante e contorta dello sguardo che ci ispeziona e ci spia, che ci scruta con occhio truce, che lascia venirci incontro, sporgente dalla tela rappresa, l'enigma.

Van Gogh soccombe, e Artaud non nega che il gesto letale sia stato compiuto dal pittore stesso, ma poiché ad ogni effetto va fatta risalire la causa scatenante che ha innescato la catena delle conseguenze, spesso imprevedibili, imputa alla società il suicidio di Vincent.

E' la società che, come accade ogni volta che si sente minacciata, *lo ha suicidato*, eliminando un elemento anomalo, pericoloso per il suo ipocrita equilibrio della mediocrità.

*“Van Gogh non è morto per uno stato di delirio proprio ma perché è stato corporalmente il campo di un problema attorno al quale fin dalle origini si dibatte lo spirito iniquo di questa umanità, quello del predominio della carne sullo spirito o del corpo sulla carne, o dello spirito sul corpo. E dov'è in questo delirio il posto dell'io?”*<sup>127</sup>

E' davvero straordinario e commovente il dialogo a distanza tra i due individui soli, disperati e malati.

Durante la scrittura di quest'opera, Artaud soffriva enormi tormenti fisici, era straziato da continui sanguinamenti che lo debilitavano, causati da quel cancro al retto, ancora non diagnosticato, che lo avrebbe portato alla morte esattamente un anno più tardi.

Siamo di fronte a a due personalità geniali e sottili che hanno saputo cercare dentro loro stessi le verità insospettate con coraggio, umiltà e dolore, anomali e certamente diversi da un'umanità che, come diceva Artaud, non vuole darsi il fastidio di vivere perché preferisce accontentarsi di esistere.

*“Non ci sono fantasmi nei quadri di van Gogh, né visioni, né allucinazioni. E' la verità torrida del sole alle due del pomeriggio, il lento incubo genesico a poco a poco elucidato. Senza incubo e senza effetto, ma la sofferenza del pre-natale c'è”*<sup>128</sup>.

---

<sup>127</sup> A. Artaud, *Van Gogh, il suicidato della società*, cit., p. 77

<sup>128</sup> *Ivi*, p. 96



Secondo Paolo Fabbri, in questo testo la critica è forzata a farsi clinica per coglierne il senso insolito, la singolarità selvaggia, per riconoscere la disorganizzazione progressiva e creatrice della mente, critica per scoprire nel non-senso apparente le differenze di linguaggio che ne cambiano la figura; emergono così due momenti consecutivi e conseguenti nel metodo di drammatizzazione di Artaud: lo sfondamento e la rifondazione.

I ritratti e le descrizioni di Artaud si articolano ai volti e alle vedute di Van Gogh; come per Nietzsche e Klages, la fisionomia di un viso o di un paesaggio è l'allegoria di forze in azione, del loro antagonismo dinamico; nell'autoritratto di Van Gogh, come nel ritratto di se stesso eseguito da Balthus, Artaud riscontra i vettori che ne fanno un *geroglifico animato*, un totem di potenza.

Riconosce a Balthus d'aver realizzato una somiglianza interiore e plastica: non si trattava di stravolgere, di cambiare connotati e connotazioni, di disfare le fattezze abituali e i loro feticci sociali, ma di trasmutare *filosoficamente* le procedure di soggettivazione.

L'autoritratto di Van Gogh '*sembra avanzare per divorarci e poi nel momento in cui la stretta sta per richiudersi, si nota lo sguardo sospeso, volto dall'altro lato*'; di questo viso, Artaud coglie il momento in cui lo sguardo, scagliato contro di noi una meteora, assume il colore atono del vuoto e dell'inerte che lo riempie.

La visione attuale è deformata, il *maledire* è *mal-dire* e i suppliziati del linguaggio a loro volta lo suppliziano, scorticano la pelle delle parole, lacerano il corpo del pensiero,

scrivono come Artaud per gli analfabeti, dipingono come Van Gogh per i semplici di spirito.

Vincent usa una pittura *lineare* che raccoglie il corpo, vale a dire lo *ammassa*, paesaggio infinito agitato da scosse che vi portano tutte le esplosioni vulcaniche a venire.

*“Di qui, anche, questa strana vicinanza della follia e della letteratura, alla quale non bisogna dare il senso di una parentela psicologica finalmente messa a nudo. Scoperta come un linguaggio che si tace nella sovrapposizione a se stessa, la follia non manifesta né racconta la nascita di un’opera (o di una qualche cosa che, per merito di genio o di fortuna, avrebbe potuto diventare un’opera); essa designa la forma vuota da cui quest’opera deriva, vale a dire il luogo da dove essa non cessa di essere assente, dove non la si troverà mai perché non si è mai trovata. Là, in questa regione pallida, sotto questo nascondiglio essenziale, si svela l’incompatibilità gemellare dell’opera e della follia; è il punto cieco della loro possibilità per ciascuno e della loro esclusione reciproca”<sup>129</sup>*

**2.** Nel discorso hegeliano sulla morte dell’arte, attività dello spirito incapace di rendere l’assoluto, ciò che si nomina è in fondo quel resto del reale inassimilabile al simbolico.

Poiché la spiritualizzazione della materia non garantisce del suo annullamento simbolico risolutivo, la potenza del concetto dovrà necessariamente soppiantare l’arte; in termini dialettici,

---

<sup>129</sup> M. Foucault, *La follia, l’assenza di opera*, cit., p. 626

la manifestazione sensibile dell'Idea è destinata al superamento nell'affermazione pura del Logos.

Certe esperienze dell'arte contemporanea, sia in direzione di un concettualismo astratto che, all'opposto, verso pratiche creative espressioniste eredi delle avanguardie d'inizio novecento, sembrano avere realizzato la profezia hegeliana, colpendo al cuore l'idea di forma.

La struttura simbolica dell'opera sembra crollare sotto le spinte disgreganti di un elemento che anche la grande estetica hegeliana aveva tenuto in subordine: il *corpo*.

A conferma che ciò che viene escluso ritorna, il corpo riprende la scena attraverso lo scarto, la ferita, il sanguinamento, sfidando il simbolico in nome di un reale che si espone senza la protezione del velo di Maya, un reale terrificante che l'artista mostra in tutto il suo lacerante potere sadico-seduttivo. Il fulcro della poetica artaudiana risiede nel sentire che il linguaggio è il tradimento dell'essere, ma di un essere vitale che starebbe al di qua del linguaggio e che il pensiero non potrà mai concepire se non ricorrendo al simbolo e all'allegoria.

La sua figura complessa e controversa è stata un punto di riferimento imprescindibile per intere generazioni di artisti, talvolta più affascinati dal personaggio che dall'opera, sino a diventare l'inconsapevole emblema di una sorta di mito psicotico e perverso di un'origine incontaminata dalla cultura, di un essere di godimento incorrotto che ha rifiutato l'inibizione delle pulsioni e ha lasciato che irrompesse la follia nell'ordine razionale del discorso e della prassi.

In un certo senso, l'arte davvero rilancia quello che la follia segrega, spingendo la mancanza alla pienezza di un desiderio d'essere che è l'altra faccia della pulsione di morte.

La forma che la coscienza imprime alle tensioni vitali funziona sia da garante nei confronti del desiderio, che rischierebbe altrimenti di essere eccessivo (ed eccedente) che da filtro nell'incontro con quei fantasmi dell'inconscio che senza la mediazione della conformità alla legge non riusciremmo a tollerare; in altri termini, perché ci sia rappresentazione è necessaria l'azione della forma, dato che essa permette la rimozione.

*“Dal momento in cui il grande confronto tra la Ragione e la Sragione ha cessato di abitare la dimensione della libertà, dal momento in cui per l'uomo la ragione ha cessato di essere un'etica e si è trasformata in una natura, allora la follia è diventata natura della natura, ossia processo di alienazione della natura (...) E l'uomo, anziché trovarsi di fronte alla grande partizione dell'Insensato e nella dimensione da esso inaugurata, è diventato, al livello del suo essere naturale, questo e quello, follia e libertà (...) C'è una buona ragione per cui la psicologia non potrà mai dominare la follia: perché il nostro mondo ha reso possibile la psicologia solo dopo aver dominato la follia, dopo averla anzitempo esclusa dal dramma. E quando ricompare, come nei lampi e nelle urla di Nerval e di Artaud, di Nietzsche o di Roussel, la psicologia tace, resta senza parole di fronte a quel linguaggio che dà alle proprie il senso di quella libertà di cui già la sola esistenza*

degli 'psicologi' sanziona per l'uomo contemporaneo il pesante oblio" <sup>130</sup>.

3. La posta in gioco nella frammentazione del linguaggio ordinario è l'autenticità del rapporto che il soggetto depotenziato stabilisce con la morte.

Con il linguaggio filosofico che lo caratterizza, certamente distante dallo stile dell'enunciazione di Artaud, eppure con un'intonazione emotiva che li rende prossimi nella lontananza, nel suo saggio *L'origine dell'opera d'arte* <sup>131</sup> Heidegger definisce l'incontro con l'arte di Van Gogh nei termini di *urto* (Stoss), una spinta fuori dal dominio dell'inautentico verso il proprio dell'uomo.

Nella lettura heideggeriana, il creare (Shafte) è sempre un guardare all'inusitato, in un urto contro l'essere che inaugura un mondo; e inaugurando il mondo con l'opera d'arte si dona senso, cosicché questa è l'origine del mondo.

*«Un paio di scarpe contadine e null'altro [Ein Paar Bauernschuhe und nichts weiter] E tuttavia. Dallo scuro dell'involto consumato delle scarpe, si protende la fatica dei ritmi di lavoro. Nella corposa ruvidità della calzatura, si rafferma la durezza dei passi tra i solchi, tesi e sempre uguali, del campo battuto da un freddo tagliente. Sul cuoio restano la freschezza e l'umidità del terreno. Sotto le soles si fa incontro la singolarità del sentiero campestre all'imbrunire. Nelle*

---

<sup>130</sup> M. Foucault, *Malattia mentale e psicologia*, a cura di F. Polidori, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1997, pp. 100-101

<sup>131</sup> M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte* in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1968

*scarpe vibra il richiamo scabro della terra, il maturare silenzioso delle sue messi”*<sup>132</sup>.

L'arte è, per Heidegger, un'artificiale sospensione dello stato normale delle cose, grazie alla quale si può cogliere il loro essere semplicemente cose, poste su una terra che è lo sfondo sul quale si edifica il mondo e finalmente sottratte alla funzione alla quale sarebbero destinate.

Come la pittura, anche la scrittura non ha corpo, non ha quelle dimensioni fisica, spaziale e temporale che soltanto un soggetto non estromesso ma inscritto nell'opera potrebbe conferirle.

Il discorso condotto sull'opera serviva al filosofo tedesco per affermare che è la stessa esistenza ad essere immersa nella verità, e che esistere significa porre il problema della verità, essere nella verità.

Prende corpo una delle questioni eminentemente *filosofiche* che Artaud ci pone, seppure declinata in modi differenti nel corso dell'intera sua opera: il problema dell'asserzione dell'universale quale unica forma del *logos*, un tema che, per la complessità e la molteplicità delle prospettive ermeneutiche possibili, non è riducibile in questa sede a tassonomie avventate.

In *Der Beginn des modernen Denkens* (uno dei suoi testi meno noti, pubblicato in Germania nel '40) commentando alcuni passi del *Teeteto*, Ernesto Grassi perveniva ad una determinazione più ampia del *logos* in quanto necessità che originariamente si impone nell'asserzione dell'universale, vale a dire del giudicare e del pensare.

---

<sup>132</sup> M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., p. 24

Tra le tante forme del logos che nascono dall'incontro tra una realtà che si impone e un soggetto che la patisce, si distingue per originarietà quella *poetica*.

Grassi notava come, nonostante il suo maestro Heidegger avesse discusso dell'*essenza* della poesia, a suo parere non si fosse posto il problema delle *forme* dell'apparire e di ciò che le contraddistingue, vale a dire della loro *specificità*, condotta al di fuori della presenza delle opere.

Per Artaud e per Van Gogh, come già era stato per Nietzsche e per Hölderlin, e con loro per tutti gli anonimi suicidati dalla società, la follia costituisce un supplemento di verità che consente l'avvicinamento a quel crinale che ci separa dall'abisso della morte e del nulla, da quel nulla che, in uno scritto del 1951, Karl Löwith dirà essere la prima esperienza che schiude l'accesso a quella dell'Essere, che ci fa intuire tutta la stranezza (e l'estraneità) dell'essente come tale.

*“Ogni volta che allontaniamo il problema della follia, rinforziamo la nostra paura della diversità e rimuoviamo la nostra differenza. La paura del diverso si conferma ed è il volto più appariscente della nostra follia. Magari, alla fine, tutti pensano che sia ovvio e naturale avere paura del diverso. Pochi credono che questo timore abbia a che fare con la nostra verità. Ma perché il diverso ci incute paura, e perfino ci terrorizza?”*<sup>133</sup>

Artaud ci ha messo in guardia sul significato di questo terrore: è un prodotto della crudeltà perennemente all'opera nel corpo

---

<sup>133</sup> P. A. Rovatti, *La follia, in poche parole*, Bompiani, Milano, 2000, p. 37

come nel pensiero, entrambi crudeli perché sottoposti a una necessità tremenda e ineluttabile.

Nessun medico meglio di Van Gogh stesso avrebbe potuto *situare* la sua malattia; il parallelo che Artaud traccia tra il dottor Gachet, psichiatra di Van Gogh, e Gaston Ferdière, colui che lo condannò all'elettrochoc, è dettato dal sentimento di una solidarietà e di un biasimo profondi.

La paura del diverso ci spinge a metterci al riparo dalla follia, a segregare il corpo del folle con l'internamento, o nella migliore delle ipotesi, con l'esilio forzato; per sottrarli al nostro sguardo, li si carica metaforicamente su una nave senza meta, come quella dipinta da Bosch, gremita di pazzi, visionari e sognatori, una nave diretta verso il vuoto.

*“Separato, in virtù di un sapere positivo incapace di guardare la follia, dall'essenza della propria libertà, l'uomo è diventato, nei tratti stessi di questo sapere, la verità della verità”*<sup>134</sup>

Ed è sempre la paura che ha reso la rappresentazione una mera imitazione riproduttiva, che l'ha tenuta lontano dalla verità; sarà compito del teatro della crudeltà, trascrizione e recupero del corpo come scrittura, rifiutare il realismo e i fasti della messa in scena, per valorizzare la dimensione poetica.

---

<sup>134</sup> M. Foucault, *Malattia mentale e psicologia*, cit., p. 103



## Capitolo VIII

### LA DANZA DEL PENSIERO

*“Questo fuori (l’Oriente) passa in realtà nel nostro dentro,  
secondo una storia e una logica che fanno di questo passaggio  
la storia e la logica di un accecamento”*

*Ph. Sollers*

1. Nell’Introduzione a *Per gli analfabeti*<sup>135</sup>, Marco Dotti ha scritto che, per Roland Barthes, Artaud ha rappresentato ciò che in filologia si definisce *hapax*, una forma o un errore che si incontra una sola volta in tutto il testo; la sua singolarità non sarebbe quella del genio, e neppure quella dell’eccesso, non avrebbe niente d’ineffabile, potendosi esprimere in una maniera molto razionale: Artaud scriverebbe nella distruzione del discorso, nell’antigrammaticalità.

Condivide questa lettura, nella sua introduzione alla traduzione italiana apparsa in *Millepiani* di *L’arve et l’aume* da Lewis Carroll anche Augusto Ponzio<sup>136</sup>, che parafrasando Barthes parla di antigrammaticalità contro la lingua (madre) francese, contro il testo scritto, contro l’ordine del discorso.

Scrivere per gli analfabeti significa allora danzare alla rovescia, per mangiarsi il proprio destino e assimilarlo alla conoscenza, mentre essere *letterati* è capire che i libri mentono quando parlano di dio, della natura, dell’uomo, della morte e del destino.

---

<sup>135</sup> A. Artaud, *Per gli analfabeti*, Nuovi Equilibri-Stampa Alternativa, Milano, 2002

<sup>136</sup> A. Ponzio, *Follia, scrittura, crudeltà* in *Millepiani*, numero 11, Mimesis, Milano, 1997

Solo l'ebbrezza del folle o dell'infante, *'le petit fou'*, fa ritrovare nell'ignoranza e nell'insipienza lo stile che è l'uomo con il suo corpo, perché *'il pensiero è un essere cattivo'*.

*"Lo ripeto, a guidarmi non è l'orgoglio letterario dello scrittore che vuole piazzare e veder pubblicato il suo prodotto. Sono i fatti che racconto che voglio che nessuno ignori, le grida di dolore che lancio e che voglio siano sentite. No, io, Antonin Artaud, no e poi ancora no, io, Antonin Artaud, non voglio scrivere se non quando non ho più niente da pensare. Come chi divori il proprio ventre, l'aria del suo ventre, da dentro. Sotto la grammatica si nasconde il pensiero che è un obbrobrio più difficile da battere, una vergine molto più renitente, molto più difficile da superare quando lo si prende per un fatto innato. Perché il pensiero è una matrona che non è sempre esistita. E che le parole gonfie della mia vita si gonfino nel vivere dei bla bla dello scritto. Io scrivo per gli analfabeti"*<sup>137</sup>

La frase di Philippe Sollers riportata come esergo era stata scelta da Roland Barthes per introdurre il capitolo intitolato *Digressioni* del suo *La grana della voce*.

Di Artaud, come di Sollers, Barthes dirà che praticano una scrittura ad alta voce, suggestiva espressione per definire un uso della parola che il critico e saggista contrappone alla troppa letteratura di Breton e dei suoi emuli; costoro, persi dietro un onirismo retorico, hanno finito per mancare il corpo.

*"Il 'busto' imposto alla sintassi (il suo enorme pannello, nel caso di Breton) e la costrizione sessuale, sono la stessa cosa. Il 'sogno' che coltivavano non era un accesso al corpo folle*

---

<sup>137</sup> A. Ponzio, *Follia, scrittura, crudeltà*, cit., p. 6

*(salvo nel caso di Artaud: ma suppongo che questo lo mettiate a sé), piuttosto una sorta di vulgata culturale all'onirismo, cioè a un abbrivio retorico delle immagini. Hanno, mi sembra, 'mancato' il corpo. Per questo di loro resta ' troppa' letteratura" <sup>138</sup>*

Invitato dal sindaco di Perugia a prendere parte ad una conferenza sul romanzo e il teatro dell'esistenza da tenersi nella cittadina umbra, nel settembre 1947, Artaud gli indirizzò come risposta polemica una lettera-invettiva<sup>139</sup> nella quale rinnovava il suo disgusto per certe *'porcherie letterarie alla Jean-Paul Sartre, che è, moralmente parlando, un pezzente, un'intelligenza fragile e manipolabile'*.

Un giudizio sì poco lusinghiero è forse immeritato dal filosofo francese, ma la sua radicalità consente di comprendere come l'attacco di Artaud a Sartre, assunto a simbolo dell'intera cultura intellettuale occidentale, abbia in realtà per oggetto una certa assimilazione del teatro a genere, letterario o meno, ma pur sempre canonizzato mentre, ci rammenta Artaud *'sono vent'anni che io lotto per la dissoluzione assoluta del teatro da ogni genere d'arte'*.

Non basta che l'opera sia afferrabile nella sua logica discorsiva, è necessario che essa trasudi la vita e la morte del suo autore, che sia il simbolo incarnato del suo *delirio*, della sua mania poetica, della sua tensione creatrice: il teatro, se vorrà recuperare la sua vocazione autentica, dovrà volgersi a Oriente.

---

<sup>138</sup> R. Barthes, *La grana della voce*, Einaudi, Torino, 1986, p. 239

<sup>139</sup> Molte altre lettere furono scritte e spedite da Artaud, nel periodo compreso tra la fine dell'internamento psichiatrico e la sua morte, al Papa, al Dalai Lama, ai Rettori delle università europee, a capi politici, tutte intrise di un senso di rivolta per l'esistente mai domato.

Numerosi sono gli studi esistenti, sia in Francia che in Italia, su Artaud come *teorico* del teatro, e di molti si possono apprezzare l'originalità e l'accuratezza; tuttavia, la scelta metodologica compiuta in questo lavoro è stata di tenere per ultima questa dimensione della sua opera, lasciando che venisse all'evidenza dalla discussione incentrata sulle connessioni organico-linguistiche stabilite dal nostro autore tra pensiero, corpo e movimento, e sul recupero di una gestualità, anche sulla scena, che superi la rappresentazione e recuperi quella *sacralità impura* persa nel tempo.

Quando, in occasione dell'Expo del 1931, assistette al teatro-danza balinese, Artaud sentì che la sua percezione della gestualità e del linguaggio teatrale non sarebbe stata più la stessa: aveva partecipato a un'esperienza corporea e mentale irripetibile, come irripetibile riteneva che dovesse essere ogni messa in scena della parola e del pensiero.

Per comprendere perché Roland Barthes associ il testo di Artaud sul teatro balinese all'incrinatura del simbolico e lo distingua radicalmente da un certo clima orientaleggiante tipico del surrealismo, è necessario partire dal senso *fondativo* che Artaud attribuisce a quella danza, la lenta ripetizione di una liturgia sacra e di un rito sconosciuto.

La colpa che Artaud imputa al teatro occidentale nel suo complesso consiste nell'aver consapevolmente nascosto ciò che non è dato da nascondere: la pura manifestazione dell'origine, l'*eidolon* che accade e non può essere ripetuto.

La litania delle copie risponderebbe al modello platonico, per il quale la rappresentazione è l'interminabile e indefinita ripetizione di un originale, ossia di un'origine (l'evento

accaduto del testo), ripetizione di una nostalgia malinconica per ciò che si è perduto che, nel susseguirsi delle copie, tenta di assimilare in sé la propria essenza: l'irrapresentabile (altrove definito con Derrida l'*inassignable*).

Il teatro come rappresentazione è il teatro come *théatron*, ciò che porta in sé la separazione della vita dal suo senso; solo un teatro puro, purificato dal vizio capitale della rappresentazione, in cui sulla scena accada qualcosa di unico e irripetibile come avviene in qualsiasi atto della vita, potrà essere per Artaud autentica palingenesi al di fuori dell'ideologia.

Il teatro balinese è per Artaud la manifestazione di una cerimonia delle origini, qualcosa che si era già celebrato prima che gli uomini apparissero sulla Terra e della quale, nel corpo degli attori-danzatori, si conserva memoria.

I movimenti, la coreografia, non sono una serie di passi prestabiliti, ma costituiscono i gesti che furono compiuti precedentemente alla nostra comparsa.

Seguendo suggestioni di Valéry, l'ideale greco della bellezza trova espressione nel movimento ascensionale del danzatore occidentale; quello orientale nel *mandala*, che simboleggia l'aspirazione a unirsi all'universo, a incarnarlo dentro di sé, prediligendo l'espressione non verbale ovvero l'immagine, l'intuizione, la sensazione.

Non a caso, il segno del quale si serve non è un'astrazione come la parola, ma l'ideogramma, nel quale il significante ha valore pari a quello del significato.

2. La visione balinese del mondo non procede dall'organizzazione razionale dei concetti astratti ma dalla *percezione sensoriale* del corpo.

Gli attori-danzatori attuano sulla scena delle impressionanti metamorfosi dei corpi, cercano l'accesso alla dimensione spazio-temporale di un tempo immemorabile, attingono a un passato remoto che ricrea il mondo arcaico, per reagire all'incomunicabilità tra storia e interiorità.

Artaud, dunque, vi rintraccia i segni del teatro della crudeltà: unendo ribellione a riscatto, rivalutando l'osceno e l'aberrante condannati dalla morale, si dovrà agire privilegiando il dinamismo e l'impatto sullo spettatore, per suscitare la rigenerazione.

*“A volte si ha la netta impressione che, nella sua volontà di essere tutto, di porsi come gesto totale, definitivo e irripetibile, il teatro ‘proposto tra le fiamme’ da Artaud sia un risonante niente, che si dissolve da una parte in una selva fittissima di distinzioni e di negazioni (il teatro della crudeltà non è... non è...) sulle quali i suoi esegeti insistono con piacere, e dall'altra in una rarefatta nebulosità di affermazioni generalissime e difficilmente afferrabili”<sup>140</sup>.*

Nella danza Butō contemporanea si ritrovano diversi influssi culturali europei: il surrealismo, nella distorsione operata sulla natura; il dada, nell'utilizzo del caso come principio di composizione; il pensiero di Nietzsche, con la sua filosofia della negazione e dello smascheramento; larga parte della poetica artaudiana e della sua visione del corpo come materia,

---

<sup>140</sup> M. Castri, *Per un teatro politico*, cit., p. 202

in cui si annullano i processi simbolici del teatro e la finzione dello spettacolo.

Secondo Eugenio Barba è in *Anma (Il massaggiatore cieco)* di Tatsumi Hijikata (1963), spettacolo traboccante erotismo e violenza, che si assisterebbe all'incarnazione della crudeltà vagheggiata da Artaud.

*“Nel mio corpo sono mia madre, mio padre, gli antenati, gli animali. La danza è un cadavere che vuole rimettersi in piedi a tutti i costi”<sup>141</sup>.*

Seguendo i dettami artaudiani, il danzatore-attore deve usare il corpo come materiale da sacrificare; per ritrovare la forza delle origini, il potere mitico, la scena deve entrare nel corpo e non viceversa, perché è il corpo che contiene lo spazio e il tempo, e che reca nelle sue cellule iscrizioni archetipiche e memorie ancestrali.

Un corpo ancora incrostato di impurità è attratto verso il basso, verso le origini oscure e profonde: non più supporto della comunicazione, ma suo oggetto e soggetto.

E' impressionante l'analogia della descrizione di un'esibizione di Hijikata con quelle di Artaud alla Sorbonne e al Vieux-Colombier, che sconvolsero i presenti con violenza del suo urlo disumano.

*“Hijikata pronunciava le parole o le divorava? No, le provocava. Questo è quanto la mia carne ricorda. Quando le parole sono provocate e si mettono dritte, il corpo vibra e determina fantastici movimenti. Inizia un movimento che non sarebbe mai arrivato a termine, per contrastare le velocità*

---

<sup>141</sup> B. S. Stein, *Twenty years ago we were crazy, dirty and mad*, in *The Drama Review*, n. 110, summer 1986, p. 107

*prestabilite. Si può definire questa la manifestazione di un tipo di emozione che non si può possedere in esclusiva. Fin dal primo momento egli fu un'emozione. E la sua genealogia del corpo non si risolse mai in una nostalgia individuale. Hijikata sembrava mangiare i venti. Su questo non c'è alcun dubbio. Le viscere che non sanno fare questo non possono acquietare le parole. Non ho mai visto un paesaggio nei suoi gesti. Le cose non si fermavano mai”* <sup>142</sup>.

Il movimento che affascina Artaud nel teatro balinese era la *lentezza*, con la fine di un gesto che trapassa in un altro naturalmente, permettendo di correggerlo senza interruzioni, quando si improvvisa come nel processo onirico: il gesto parte dall'inconscio, il significato si può leggere nel simbolismo del linguaggio del corpo.

Si accenna, si forza, si arriva al limite delle possibilità fisiche, si ricomincia finché non appare una nuova soluzione, il nuovo movimento.

L'essenziale è sapersi accorgere di ciò che ci circonda, non distrarsi dal contesto, immergersi nel profondo mantenendo desta la consapevolezza.

Per il danzatore balinese, il gesto va posto in rapporto con l'esperienza originaria del corpo-paesaggio, distinto dal corpo-entità biologica; per ricreare questa scena iniziale si devono accumulare memoria e abitudini, avendo poi la capacità di montare insieme questi elementi, assorbendoli nel corpo.

Se il tempo è costituito dai nostri ricordi, *lo spazio è il corpo*.

---

<sup>142</sup> B. S. Stein, *Twenty years ago we were crazy, dirty and mad*, cit., p.



Esiste una differenza essenziale tra il diventare qualcosa attraverso l'imitazione e l'esprimerla divenendo tutt'uno con l'oggetto; il teatro non è una tecnica, un procedimento standardizzato, ma una *modalità organica* sempre nuova per *estrarre* da quelle forme la vita.

*“La danza ci farà perdere la parola. E’ un fulgore sensuale, in costante mutamento. Orli dentellati innumerevoli. Le forme si immergono. Tutte le forme raggiungono la massima nitidezza dei loro contorni quando affondano”*<sup>143</sup>.

La danza è un processo instabile di immersioni perpetue, tra l'apparire e di descrivere, senza fine.

Come dare forma ad ognuna di quelle immersioni? Come riempire i nostri corpi di afasia, facendo con Artaud dell'afasia una pienezza?

Danzando si capovolge il rapporto con l'oggetto anche prendendosene gioco, passando attraverso i vari momenti del processo creativo di base.

E' una metamorfosi, non una metafora, e ogni trasformazione, modificando il nostro stare al mondo, è sia forma di iniziazione che pericolo.

L'immaginazione, simbolica o analitica, attinge ad un patrimonio arcaico, pre-cristiano, *'anteriore alla discesa del corpo sullo spirito o del corpo che benedice lo spirito concedendogli dimora e riposo'*<sup>144</sup>.

Attraverso l'immaginazione si possono trovare nuovi significati per i simboli, associando loro sensazioni inconsuete, sebbene il rischio sia che l'immaginazione arrivi

---

<sup>143</sup> Dal programma di sala dello spettacolo *Lacrime di Eros per Antonin Artaud*, a cura di K. Murobushi, Parigi, 1986

<sup>144</sup> *ŒC*, III, 146

all'impotenza, in quella zona dove il vuoto regna sulla forma, dove diventano impercettibili i movimenti spaziali tra i suoni.

Il progetto artaudiano di restituire la ragione al corpo passa attraverso una nuova *sensibilità* che, spezzando il circuito paranoico della razionalità che riproduce se stessa, renda visibile il ritmo del pensiero.

Per lasciare che il corpo parli la sua lingua, Artaud si pone in uno stato di disponibilità totale; donandosi senza riserve alla crudeltà, mirava ad una libertà assoluta che si trasforma in neutro, anonimo, puro flusso di *energia*, necessario per compiere un mutamento della materia organica.

Fare dell'afasia una pienezza, attraverso il movimento che è mutamento.

Nelle metamorfosi l'elemento centrale non è ciò di cui si tende ad assumere la forma, ma lo sperimentare, attraverso una profonda conoscenza di sé, un diverso tipo di esistenza; ancora una volta, è il corpo il materiale da sacrificare in questa trasformazione.

Ogni creazione è sottoposta ad una legge di compensazione, all'alternanza tra forza e debolezza; mentre il dramma occidentale procede inesorabilmente verso un culmine, nell'arte rituale, alla quale Artaud sempre allude, si passa attraverso una serie di acmi: dal preludio, allo sviluppo, alla stasi.

Nel *pensiero-azione* di Artaud, secondo Eugenio Barba, si passa da una fase iniziale, in cui la forza si mette in moto come vincendo una resistenza, a una intermedia di transizione, nella quale con l'incremento del moto la resistenza si rompe, a una

di accelerazione (o fase della rapidità), in un crescendo senza freni, fino all'arresto improvviso.

Come nella musica è l'intervallo di silenzio che acuisce la percezione del suono, così nel movimento dell'attore affettivo è il *vuoto* generato da una lieve asincronia tra gesto atteso e gesto effettuato che risulta efficace, perché suscita uno sgomento appena percepito.

Nel suo studio sul teatro sperimentale contemporaneo, che riconosce in Artaud il padre mai dimenticato, Nicola Savarese ha sottolineato una sorta di rifiuto crescente nei confronti del testo, che rende l'improvvisazione il fulcro del processo attoriale.

*“Il rischio sempre presente è di spacciare il caos per spontaneità, di trascurare la precisione. In Artaud invece è chiaro che una qualità essenziale per l'attore è il lavoro raffinato sui diversi livelli del bios scenico”<sup>145</sup>.*

Il pensiero-azione si dispiega entro una partitura fisica, e la creatività nasce da un meticoloso e rigoroso lavoro analitico, il cui modello insuperato resta proprio la danza balinese.

La sequenza dei gesti non è un esercizio di disegno visuale: ha un radicamento profondo nella fisicità, va condotto con estremo controllo (e certe insistenze di Artaud sull'importanza della ripetizione richiamano il lavoro di Duchamp sull'immagine in movimento).

Dal fondo oscuro del tempo riecheggia il detto di Eraclito: *ogni cosa esiste grazie al movimento*; ed è il movimento, con i suoi cambiamenti qualitativi, che genera il tempo.

---

<sup>145</sup> N. Savarese, *Una categoria della cultura teatrale occidentale, l'improvvisazione, a confronto con alcune pratiche dell'attore orientale*, in A. Ottai (a cura di), *Teatro. Oriente/Occidente*, Roma, Bulzoni, 1986, p. 18

## Postilla

*“Io sono questo eterno assente da se stesso che procede sempre  
accanto al suo proprio cammino... Io sono l’errante...  
Colui che è capace di dissolvere lo spavento di essere un uomo...”*

Antonin Artaud

Orizzonte possibile della totalità e, al contempo, incarnazione del limite, il corpo senza organi potrà essere realizzato, in termini artaudiani, solo quando avremo imparato a conferire un significato decisivo alla spazialità, intesa come la trascendenza costitutiva dell’uomo.

In quanto spazio del desiderio che costituisce l’oggetto e il suo senso, e che crea segni significanti, la corporeità si perde nell’istante stesso in cui si crede di poterla decifrare attraverso le categorie proprie del logocentrismo.

L’inadeguatezza a dire la vita, processo che è sempre la morte di qualcuno, richiama in Artaud a un’eccedenza, a qualcosa di riconducibile al neutro di Blanchot, all’oscurità dell’attimo vissuto di Bloch, all’il-y-a di Lévinas, esperienze affini di una temporalità frantumata.

La metafisica, la peste, l’alchimia, la crudeltà, i tanti doppi del teatro che Artaud ha individuato nel corso della sua vita, sono ancora capaci di metterci di fronte alla morte, perché sovvertono ogni gerarchia, rovesciano valori che sentiamo ormai svuotati di potenza, aprono un varco, nelle nostre coscienze intorpidite, per un istante, all’irruzione del Caos originario, affinché le molteplici forme di divenire che noi siamo, si aprano a una soggettività, dissolta in infinite metamorfosi.

# BIBLIOGRAFIA

## Œuvres Complètes

(pubblicazione iniziata nel 1956 a cura di Paule  
Thévenin, Éditions Gallimard, Paris)

**Vol. I** *Préambule – Adresse au Pape – Adresse au Dalai Lama – Correspondance avec Jacques Rivière – L’Ombilic de Limbes – Le Pèse Nerfs suivi des Fragments d’un Journal d’Enfer – L’Art et la Mort – Premières proses (1913-1923) – Tric Trac du ciel – Bilboquet – Poèmes (1924-1935) – Textes surréalistes – Lettres*

**Vol. II** *L’évolution du décor – Théâtre Alfred Jarry – Trois œuvres pour la scène – Deux projets de mise en scène – Notes pour les Tricheurs de Steve Passeur – Comptes Rendus – A propos d’une pièce perdue – A propos de la littérature et des arts plastiques*

**Vol. III** *Scenari – A propos du cinéma – Lettres – Interviews*

**Vol. IV** *Le Théâtre et son double – Dossier des Cenci*

**Vol. V** *Autour de Le Théâtre et son double – Articles à propos du théâtre de la N.R..F. et les Cenci – Lettres – Interviews – Documents*

**Vol. VI** *Le Moine, de M. Gregory Lewis, raconté par Antonin Artaud*

**Vol. VII** *Héliogabale ou l’anarchiste couronné – Les Nouvelles Révélation de l’Être*

**Vol. VIII** *Sur quelques problèmes d’actualité – Deux textes écrits pour ‘Voilà’ – Pages des Carnets. Notes intimes – Satan*

– *Notes sur les cultures orientales, grecque, indienne, suivies de le Mexique et la civilisation et de l'Eternelle Trahison des Blancs – Messages révolutionnaires – Lettres*

**Vol. 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'Évêque de Rodez – Lettres complémentaires à Henri Parisot*

**Vol. X** *Lettres écrites de Rodez (1943-1944)*

**Vol. XI** *Lettres écrites de Rodez (1945-1946)*

**Vol. XII** *Artaud le Mômomo – Ci-gît précédé de la Culture Indienne*

**Vol. XIII** *Van Gogh le suicidé de la société – Pour en finir avec le jugement de dieu*

**Vol. XIV** *Suppôts et Supplications*

**Vol. XV** *Cahiers de Rodez (février-avril 1945)*

**Vol. XVI** *Cahiers de Rodez (mai-juin 1945)*

**Vol. XVII** *Cahiers de Rodez (juillet-août 1945)*

**Vol. XVIII** *Cahiers de Rodez (sept-nov 1945)*

**Vol. XIX** *Cahiers de Rodez (décembre 1945-janvier 1946)*

**Vol. XX** *Cahiers de Rodez (février-mars 1946)*

**Vol. XXI** *Cahiers de Rodez (avril-25 mai 1946)*

**Vol. XXII** *Cahiers du retour à Paris (26 mai- juillet 1946)*

**Vol. XXIII** *Cahiers du retour à Paris (août-septembre 1946)*

**Vol. XXIV** *Cahiers du retour à Paris (oct-nov 1946)*

**Vol. XXV** *Cahiers du retour à Paris (déc 1946-jan 1947)*

**Vol. XXVI** *Histoire vécu d'Artaud-Momo – Tête-à-tête par Antonin Artaud*

**Vol. XXVII** *Cahiers du retour à Paris (février-mars 1947)*

**Vol. XXVIII** *Cahiers du retour à Paris (avril-mai 1947)*

## Traduzioni italiane delle opere di Artaud

- *Al Paese dei Tarahumara e altri scritti*. A cura di H. J. Maxwell e Claudio Rugafiori, Adelphi, Milano, 1966
- *Il monaco di Matthew Gregory Lewis raccontato da Antonin Artaud* (traduzione di Ginevra Bompiani e Giorgio Agamben), Bompiani, Milano, 1967
- *Il teatro e il suo doppio, con altri scritti teatrali e la tragedia I Cenci*. A cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri (traduzione di Ettore Capriolo e Giovanni Marchi), Einaudi, Torino, 1968
- *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*. A cura di Albino Galvano, Adelphi, Milano, 1969
- *Il getto di sangue*, in: *Teatro dada*. A cura di Gian Renzo Morteo e Ippolito Simonis (traduzione di Mariella Rossetti), Einaudi, Torino, 1969
- *Per farla finita con il giudizio di dio*, Il sole nero, Amsterdam, 1970 (riedito dal centro sociale "El Paso" di Torino nel 1991). Nuova edizione a cura e traduzione di Marco Dotti (con annesso cd audio della performance registrata da Artaud per la radio francese) per Stampa Alternativa/Nuovi Equilibri, Viterbo, 2001
- *I Cenci. Tragedia in quattro atti e dieci quadri da Shelley e Stendhal*. A cura di Giovanni Marchi, Einaudi, Torino, 1972
- *A propos du cinéma. Scritti di cinema*. A cura di Enrico Fumagalli, Liberoscambio, Firenze, 1981
- *Van Gogh il suicidato della società* in: Antonin Artaud - Georges Bataille, *Il mito Van Gogh*. A cura di Alberto Castoldi, Pierluigi Lubrina Editore, 1987
- *La conchiglia e il Clergyman* (traduzione di Roberto Carifi) in "Alfabeta", 106, p. 4, 1988

- *Van Gogh il suicidato della società*. A cura di Paule Thévenin (traduzione di Jean-Paul Manganaro con la collaborazione di camille Doumulié ed Ena Marchi), Adelphi, Milano, 1988
- *La conchiglia e il Clergyman. Scenario di film* (traduzione di Carlo Pasi) in: Carlo Pasi, *Artaud attore*, La Casa Usher, Firenze, 1989
- *Lettere a Génica Athanasiou. 1921-1940*. A cura di Edda Melon (traduzione di Vilma Bono), Archinto, Milano, 1989
- *L'Ombelico dei Limbi*. A cura di Massimo Raffaelli, con quattro tavole di Giulio Paolini, L'Obliquo, Brescia, 1991
- *Sei lettere a André Breton*. A cura di Carlo Pasi, con quattro tavole di Sol Le Witt, L'Obliquo, Brescia, 1992
- *La vera storia di Gesù cristo* (traduzione di Riccardo d'Este), Nautilus, Torino, 1992
- *L'arve et l'aume*. Traduzione francese di Antonin Artaud da Lewis Carroll, *Humpty Dumpty*. Traduzione italiana da Artaud di Guido Almansi e Giuliana Pozzo: *Bindolo Dondolo*, edizione trilingue a cura di Carlo Pasi, Einaudi, Torino, 1993
- *Messaggi rivoluzionari*. A cura di Marcello Gallucci, Monteleone, Vibo Valentia, 1994
- *Storia vissuta di Artaud- Momo*. A cura di Giorgia Bongiorno, L'Obliquo, Brescia, 1995
- *L'arve et l'aume. Tentativo a-grammaticale a proposito di Lewis Carroll e contro di lui* (traduzione di Luisella Feroldi in: Aa. Vv., *Antonin Artaud. Il sistema della crudeltà. Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi*, Mimesis, Milano, 1997
- *Elettro-choc. Rodez, 12 luglio 1943* (traduzione e commento di Paolo Aita) in: Aa. Vv., *Antonin Artaud. Il*



*sistema della crudeltà. Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi*, Mimesis, Milano, 1997

- *Dossier di Artaud le Môme* (traduzione di Lorenzo Chiesa) in: “aut-aut”, 285-286, maggio-agosto 1998
- *Lettere a Gaston Ferdière; Lettere da Rodez* (tratte dai volumi IX, X, XI, XV e XXV delle Œuvres Complètes) in: Ida Savarino, *Antonin Artaud. Nel vortice dell'elettrochoc*, Sensibili alle foglie, Tivoli, 1998
- *Del meraviglioso. Scritti di e sul cinema*, Minimum Fax, Roma, 1998
- *Lettere ai prepotenti*. A cura di Marco Dotti, Stampa Alternativa, Viterbo, 2000
- *Poeta nero e altre poesie*. A cura di Pasquale Di Palmo, Via del Vento, Pistoia, 2000
- *Vivere è superare se stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault, 1935-1945*. A cura di Enrico Badellino, Archinto, Milano, 2000
- *Sul suicidio e altre prose*. A cura di Pasquale Di Palmo, Via del Vento, Pistoia, 2001

## Testi consultati

- Aa. Vv., *Antonin Artaud. Il sistema della crudeltà*, Mimesis, Milano, 1997
- Aa. Vv., *Artaud*, collectif dirigé par Philippe Sollers (groupe *Tel Quel*), Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, Presses-Pocket, Paris, 1973
- Aa. Vv., *Artaud, verso una rivoluzione culturale*, Dedalo Libri, Bari, 1974
- Artioli Umberto, Bartoli Francesco, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano, 1978
- Artioli Umberto, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma-Bari, 2005
- Attisani Antonio, *Enciclopedia del teatro del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1972
- Barba Eugenio, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, Bologna, 1993
- Barba Eugenio, Savarese Nicola, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Routledge, London - New York, 1991
- Barber Stephen, *Antonin Artaud: Blows and Bombs*, Faber, London, 1993
- Barber Stephen, *Artaud, the screaming body*, Creation Books, London, 1999
- Barthes Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, Einaudi, Torino, 1977
- Barthes Roland, *L'impero dei segni*, Einaudi, Torino, 1984
- Baudrillard Jean – Lotringer Sylvère, *Oublier Artaud*, Sens et Tonka Editeurs, Paris, 2005

- Beck Julian, *La vita del teatro*, Einaudi, Torino, 1975
- Berta Luca, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, Bulzoni, Roma, 2003
- Blanchot Maurice, *Il libro a venire* (trad. it. G. Ceronetti), Einaudi, Torino, 1969
- Blanchot Maurice, *L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere* (trad. R. Ferrara), Einaudi, Torino, 1977
- Bonacina Riccardo, *Incarnazione e rappresentazione: a partire da Artaud*, Atti del Convegno di Forlì: *Il teatro europeo tra esistenza e sacralità*, 16-18 novembre 1984, Vita e Pensiero, Milano, 1986
- Bonardel Françoise, *Antonin Artaud ou la fidélité à l'infini*, Balland, Paris, 1987
- Bonneton André, *Le Naufrage prophétique d'Antonin Artaud*, Lefebvre, Paris, 1961
- Borgna Eugenio, *Il linguaggio schizofrenico nei testi di Antonin Artaud*, in *Come se finisse il mondo*, Feltrinelli, Milano, 1995
- Borie Monique, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Paris, Gallimard, 1989 (trad. it. di Michela Scolaro, prefazione a cura di Ferdinando Taviani, *Quei cenni famosi oltre la fiamma*), Nuova Alfa Editoriale, Milano, 1994
- Brook Peter, *Il teatro e il suo spazio*, Feltrinelli, Milano, 1976
- Brunel Pierre, *Théâtre de la cruauté ou Dionysos profané*, Librairie des Méridiens, Paris, 1982
- Cambria Florinda, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Jaca Book, Milano, 2001

- Camus Michel, *Antonin Artaud : Une autre langue du corps*, Opales-Comptoir d'édition, Paris, 1996
- Cappa Francesco, *La materia invisibile. Corpo e carne in Antonin Artaud*, Ghibli, Milano, 2004
- Cappabianca Alessandro, *Artaud. Un'ombra al limitare d'un grande grido*, L'Epos, Palermo, 2002
- Castoldi Alberto, *Il testo drogato*, Einaudi, Torino, 1994
- Castri Massimo, *Per un teatro politico. Piscator, Brecht, Artaud*, Einaudi, Torino, 1973
- Cavarero Adriana, *Corpi in figure*, Feltrinelli, Milano, 1995
- Charbonnier Georges, *Antonin Artaud*, coll. *Poètes d'aujourd'hui*, Seghers, Paris, 1957
- Chiesa Lorenzo, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Ombre corte, Verona, 2001
- Costich Julia, *Antonin Artaud*, Twayne, Boston, 1978
- Deleuze Gilles, *Logica del senso*, Feltrinelli, Milano, (1969) 2006
- Deleuze Gilles, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna, 1971
- Deleuze Gilles – Guattari Félix, *L'Anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia*, Einaudi, Torino, 1975
- Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logica della sensazione*, Quodlibet, Macerata, 1995
- Deleuze Gilles, *Critica e clinica*, Cortina, Milano, 1996
- Deleuze Gilles – Guattari Félix, *Come farsi un corpo senza organi*, Castelvecchi, Roma, 1996
- Deleuze Gilles – Guattari Félix, *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma, 1997

- De Liedekerke Alexandre, *La belle époque de l'opium*, PUF, Paris, 1984
- De Marinis Marco, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo teatro della Crudeltà*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna, 1999
- De Marinis Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 2000
- Denys Raphaël, *Le testament d'Artaud*, L'infini-nrf-Gallimard, Paris, 2005
- Derrida Jacques, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino, (1967) 2002
- Derrida Jacques, *Antonin Artaud. Disegni e ritratti*, Abscondita, Milano, 2004
- Derrida Jacques, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo* (trad. it. di Alfonso Cariolato), Abscondita, Milano, 2005
- Dumoulié Camille, *Antonin Artaud*, Paris, Editions du Seul, 1996 (trad. it. Massimiliano Guareschi), Costa & Nolan, Genova-Milano, 1998
- De Marinis Marco, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Il Battello Ebbro, Porretta Terme, 1999
- Dumoulié Camille, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Presse Universitaire de France, Paris, 1992
- Dumoulié Camille, *Antonin Artaud*, Costa e Nolan, Genova, 1998
- Durozoi Gérard, *Antonin Artaud. L'aliénation et la folie*, Larousse, Paris, 1972
- Esslin Martin, *Artaud e il teatro della crudeltà*, Abete, Roma, 1980

- Floc'h Katell, *Antonin Artaud et la conquête du corps*, Association Découvrir-Larousse-Sélection du Readers' Digest, Paris, 1995
- Foucault Michel, *Le parole e le cose*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, (1966) 1998
- Foucault Michel, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano, (1963) 1998
- Foucault Michel, *Gli anormali. Corso al College de France 1974-1975*, Feltrinelli, Milano, (1978) 2000
- Grassi Ernesto, *Il dramma della metafora*, L'officina Tipografica, Napoli, 1992
- Greene Naomi, *Antonin Artaud: Poet Without Words*, Simon and Schuster, New York, 1971
- Grossman Évelyne, *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, coll. "Le Texte à l'oeuvre", Nathan, Paris, 1996
- Grossman Évelyne, *Artaud, « l'aliéné authentique »*, Éditions Farrago-Éditions Léo Scheer, Tours, 2003
- Grotowski Jerzy, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970
- Hahn Otto, *Portrait d'Antonin Artaud*, Le Soleil Noir, Paris, 1968
- Hayman Ronald, *Artaud and after*, Oxford University Press, 1977
- Heidegger Martin, *In cammino verso il linguaggio*, Mursia, Milano, 1973
- Heidegger Martin, *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976
- Hort Jean, *Antonin Artaud, le suicidé de la société*, Connaître, Genève, 1960
- Jung Carl Gustav, *Psicanalisi e alchimia*, Studio Marconi, Milano, 1974

- Jung Carl Gustav, *Aion: ricerche sul simbolismo in sé* in *Opere*, vol. IX, tomo II, Boringhieri, Torino, 1982
- Knapp Bettina, *Antonin Artaud, man of vision*, Swallow Press, Levesque, Ohio, 1980
- Lacan Jacques, *Le Séminaire XI*, Seuil, Paris, 1973
- Le Clezio J.M.G., *Le rêve mexicain d'Antonin Artaud*, Paris, Editions Gallimard, 1988 (trad. it. In *Il sogno messicano di Antonin Artaud*), Mondadori, Milano, 1993
- Lévêque Jean-Jacques, *Antonin Artaud*, coll. *Les plumes du temps*, Henri Veyrier, Paris, 1985
- Macchia Giovanni, *Profilo di Artaud in Il mito di Parigi*, Einaudi, Torino, 1965
- Macchia Giovanni, *Lo Sturm und drang di Artaud in La caduta della luna*, Mondadori, Milano, 1973
- Maeder Thomas, *Antonin Artaud*, Plon, Paris, 1978
- Marotti Ferruccio, *Trance e dramma a Bali. Per un teatro della crudeltà*, Studio Forma, Torino, 1976
- Mèredieu Florence (de), *Antonin Artaud. Portaits et gris-gris*, Blusson, Paris, 1982
- Mèredieu Florence (de), *Antonin Artaud, les couilles de l'ange*, Blusson, Paris, 1992
- Mèredieu Florence (de), *Antonin Artaud. Voyages*, Blusson, Paris, 1992
- Mèredieu Florence (de), *Sur l'électrochoc : Le cas d'Antonin Artaud*, Blusson, Paris, 1996
- Merleau-Ponty Maurice, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1999
- Miller Henry, *Una tortura deliziosa. Pagine sull'arte di scrivere*, Minimum Fax, Roma, 2003

- Morienus Romanus, *Testamento alchemico*, a cura di Michela Pereira, Atanòr, Roma, 1996
- Nancy Jean-Luc, *Corpus*, Cronopio, Napoli, 1995
- Nancy Jean-Luc, *Il ritratto e il suo sguardo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2002
- F. Nietzsche, *La gaia scienza*, Adelphi, Milano, 1965
- Noël Bernard, *Extraits du corps*, UGE-Flammarion, Paris, 1976
- Pasi Carlo, *Sade Artaud*, Bulzoni, Roma, 1979
- Pasi Carlo, *Nel cerchio della crudeltà: i Tarahumaras di Antonin Artaud*, L'occhio del viaggiatore, Firenze, 1986
- Pasi Carlo, *Artaud attore*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000
- Poli Gianni, "I poemi della voce di Artaud", *Teatro contemporaneo*, n. 4, 1983
- Poli Gianni, *Antonin Artaud. La poesia in scena*, Erga Edizioni, Genova, 1997
- Prevel Jacques, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris, 1974
- Ramond Charles, *Derrida : la déconstruction*, Presses Universitaires de France, Paris, 2005
- Rey Jean-Michel, *La naissance de la poésie - Antonin Artaud*, coll. "Littérature", Métailié, Paris, 1991
- Ruffini Franco, "Antropologia teatrale", in "Teatro e Storia", 15, 1993
- Ruffini Franco, *Teatro e Boxe. L'atleta del cuore nella scena del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1994
- Ruffini Franco, *I teatri di Artaud. Crudeltà corpo-mente*, Il Mulino, Bologna, 1996



- Sartre Jean-Paul, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano, 1943
- Savarese Nicola, *Una categoria della cultura teatrale occidentale, l'improvvisazione, a confronto con alcune pratiche dell'attore orientale*, in A. Ottai (a cura di), *Teatro. Oriente/Occidente*, Roma, Bulzoni, 1986
- Savarese Nicola, *Teatro e spettacolo tra Oriente e Occidente*, Laterza, Bari, 1992
- Savarino Ida, *Antonin Artaud. Nel vortice dell'elettochoc*, Sensibili alle foglie, Tivoli, 1998
- Sontag Susan, *Avvicinarsi ad Artaud in Interpretazioni tendenziose*, Einaudi, Torino, 1975
- Sontag Susan, *A la rencontre d'Antonin Artaud*, Christian Bourgois, Paris, 1976
- Sontag Susan, *Under the sign of Saturn*, New York, 1980
- Thévenin Paule et Derrida Jacques, *Artaud: Dessins et Portraits*, Gallimard, Paris, 1986
- Thévenin Paule, «L'impossible théâtre d'Antonin Artaud», *Théâtre en Europe*, n. 9, Jan., Paris, 1986
- Thévenin Paule, *Antonin Artaud. Ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris, 1993
- Tonelli Franco, *L'esthétique de la cruauté*, Nizet, Paris, 1972
- Venet Emmanuel, *Ferdière, psychiatre d'Antonin Artaud*, Verdier, Lagrasse, 2006
- Vidieu-Laeerère, *Lecture de l'imaginaire des œuvres dernières de Antonin Artaud. La fabrique du corps-écriture*, Lettres Modernes Minard, Paris-Caen, 2001
- Virmaux Alain et Odette, *Artaud vivant*, Paris, Oswald, 1980

- Virmaux Odette et Alain , *Qui êtes-vous ? Antonin Artaud*, La Manufacture, Paris, 1986
- White Kenneth, *Le monde d'Antonin Artaud*, coll. "Le regard littéraire", Complexes, Paris, 1989
- Zolla Elémire, *Parigi fra il 1862 e il 1932. L'esotismo messicano*; Adelphi, Milano, 1992
- Zolla Elémire, *Incontro con l'androgino: l'esperienza della completezza sessuale*, RED, Como, 1995

## Articoli tratti da riviste

- Agamben Giorgio, "*La centoventunesima giornata di Sodoma*", in "Tempo presente", aprile, 1966
- Bartoli Francesco, *La maschera e il totem nei disegni di Artaud* in "Il castello di Elsinore", 4, 1989
- Bersani Leo, *Artaud, Birth and Defecation* in Partisan Review, 43, 1976
- Chevrier Jean-François, *Artaud et la peinture* in *Cahiers critiques de la littérature*, 1, sept. 1976
- Chiesa Lorenzo, "La lucida sragione. Artaud e Foucault", in "Aut-Aut", 1998
- Chiesa Lorenzo, "Il dolore di Artaud" in "Aut-Aut", 2000
- Dagen Philippe, *Antonin Artaud : l'idée pure du dessin*, in *Le Monde*, 17/07/1995
- Deleuze Gilles, *Le schizophrène et le mot*, in Critique, 255-256, août-sept. 1968

- Deleuze Gilles et Guattari Félix, *Comment se faire un corps sans organes ?*, in *Minuit*, 10, sept. 1974
- Foucault Michel, *Folie, littérature, société (1970)* in *Dits et écrits I, 1954-1975*, « Quarto », Gallimard, Paris, 2001
- Gaudry François, *Un témoin du voyage au Mexique d'Antonin Artaud*, in *Quinzaine littéraire*, Paris, 16/6/86
- Jouve Pierre-Jean, *Les Cenci d'Antonin Artaud* in *NRF*, juin 1935 et *Magazine littéraire*, n. 65, juin 1972
- Meldolesi Claudio, “Ai confini del teatro e della sociologia”, in “Teatro e Storia”, 1, 1986
- Ménard René, *Antonin Artaud et la condition poétique*, in *Critique*, 119, avril 1957
- Moscato Enzo, *Pestis Linguae/Lingua Pestis* in “Hystrio”, 2, 1996
- Nordmann Jean-Gabriel, *Antonin Artaud et le Surréalisme*, in *Europe*, 465-466, nov.-déc. 1968
- Rousseaux André, *Nuit et lumière d'Antonin Artaud* in *Littérature du XX<sup>e</sup> siècle*, t. 6, Albin Michel, Paris, 1958
- Rovatti Pier Aldo, “Nel mondo di Alice”, in “aut-aut”, 276, novembre-décembre 1996
- Russo Giuseppe, *Antonin Artaud* in “Tema celeste”, 76, 1999
- Scarpetta Guy, *Artaud écrit ou La Canne de Saint Patrick* in *Tel Quel*, 81, automne 1979
- Sollers Philippe, *La pensée émet des signes*, in *Tel Quel*, 20, hiver 1965
- Tzara Tristan, *Antonin Artaud et le désespoir de la connaissance* in *Lettres françaises*, 25/3/48
- Todorov Tzvetan, *L'art selon Artaud* in *Poétique de la prose*, Seuil, Paris, 1971

- Weitzman Marc, *Antonin Artaud à corps et à cris*, L'Autre Journal, 1, 1993

## Numeri monografici di riviste

- Cahiers de la Pléiade, 7, printemps 194
- Europe, 667-668, nov. – déc. 1984
- La Tour de Feu, 63-64, déc. 1959, rééd. 112, déc. 1971
- Magazine littéraire, 61, février 1972
- Magazine littéraire, 206, avril 1984 (inclus *Peinture rouge*, texte inédit retranscrit de l'espagnol par Paule Thévenin)
- Planète Plus, numéro dirigé par Marc de Smedt, 7, février 1971
- Obliques, 10-11, 1976, rééd. par Harpo, 1986
- Obsidianes, 5, mars 1979
- Tulana Drama Review, vol. 8, 2, winter 1963

## Film realizzati su Artaud

- En compagnie d'Antonin Artaud, d'après le roman de Jacques Prével, réalisé par Gérard Mordillat, avec Sami Frey dans le rôle d'Artaud, coproduit par Archipel/Laura Productions/La Sept/France 2, 1993
- La véritable histoire d'Artaud le Mômô, réalisé par Gérard Mordillat et Jérôme Prieur, prod. La Sept, 1993





