

Involucri psichici e ripetizione nelle tarde poetiche della crudeltà di Antonin Artaud (1945-1947)

Andrea Bocchiola*, Davide Cavagna**

English title: Psychic envelopments and repetition in Antonin Artaud's late poetics of cruelty (1945-1947)

Abstract. The article explores the logic underlying Antonin Artaud's late theatre mainly focusing on *l'Histoire vécue d'Artaud-Mômo* and its *textes préparatoires*.

Artaud's theatre is staged as a circular movement in three parts: a) First Part: theatre as the incarnatory possibilities of the flesh, b) Second Part: theatre as a spectacular representation, c) Third Movement: Theatre as pornography.

These three movements are to be interpreted as transformations in the very concept of theatology in its two faces: 1) transposition of bodies (theatro-), 2) symbolic-mental (-logy), and are revisited in the light of energetic dynamics that allow us to understand Artaud's concept of transformation as the progressive unfolding of membranes or psychic envelopments that gradually have to be ravaged and torn apart.

This "meter" introduces hate as the stance and affect that allows us to delve into the psychotic logic of his work.

Keywords: theatre; theology; theatrics; psychic envelopments.

Introduzione

In questo saggio cercheremo di mettere in luce la logica psicotica dell'ultima teatrologia di Antonin Artaud, nella misura in cui essa è rintracciabile a partire dal corpo di scritti che compongono *l'Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, lavoro prodotto in vista della conferenza parigina che Artaud tenne il 13 gennaio 1946, al teatro Vieux-Colombier. Scegliamo di lavorare a partire da questo testo e dagli scritti preparatori che lo arricchiscono perché esso non è separabile, caso non frequente in Artaud, da un preciso evento spettacolare, la conferenza appunto, e perché esso effettivamente chiude con un ultimo disperato grido di dolore l'impresa artaudiana.

Nei *textes préparatoires* dell'*Histoire vécue d'Artaud-Mômo*, un breve e oscuro passaggio che non sarà utilizzato nella redazione della versione finale del lavoro, sembra definire cosa è teatro per Artaud. Da esso muoveremo la nostra analisi.

E ora dirò qualcosa che forse stupirà molta gente.
Io sono il nemico
del teatro.

* Società Psicoanalitica Italiana, andrea.bocchiola@studiobandello.it

** Società Psicoanalitica Italiana, cavagna.davide@alice.it

Lo sono sempre stato.
Tanto amo il teatro,
tanto sono, per questa ragione, il suo nemico.

Il teatro è uno straripamento passionale,
uno spaventoso transfert di forze
dal corpo
al corpo

Questo transfert non può essere riprodotto due volte.
Niente di più empio del sistema balinese che consiste, dopo aver prodotto questo transfert,
al posto di cercarne un altro,
nel ricorrere a un sistema di malefici particolari
al fine di privare la fotografia astrale dei gesti ottenuti¹.

Tempo I del teatro: transfert di forze

Che il teatro sia *transfert di forze* (*straripamento passionale, dai corpi ai corpi*) vuol dire che qualcosa che non è “pensiero”, forze e affetti, si mette in circolazione tra i corpi, verso i corpi, deborda attraverso le faglie della loro superficie, li estende, li irroro o li svuota. Ora, negli anni di Rodez, questa circolazione passionale definisce due scenari che, nella loro complessa e tensionale relazione costituiscono la dinamica dell’essere, che altro non è che *Teatro* (d’ora in poi indicato con la maiuscola).

Primo scenario: *transfert di forze* è il reale dell’essere.

Intere caverne di corpi agglutinati costringono la vita nelle sue false forme.

E come se non bastasse questa vita è solamente una cornice, una burla, una facciata sinistra e in realtà tutto è falsificato.

Noi non siamo qui, noi, qualcuno, se non per servire da concime al mucchio, agli altri, alla *massa* amorfa che mangia nei nostri corpi, che pensa nei nostri cervelli e che fa combriccola nei nostri sessi prolifici².

Questo è il paradigma *finale* della *crudeltà*: alienazione della vita nella malattia e nella corruzione, a partire dalla generazione sessuale del bambino per opera del periplo *père-mère-cu de la grand-maman*³, sul modello metafisico della *maladresse sexuelle de dieu* (come si sa, per Artaud «non è una maniera di venire al mondo essere copulato e masturbato nove mesi nella membrana, la membrana brillante che divora senza denti...»⁴). Questa alienazione opera su due fronti, da un lato *le forze*

¹ ARTAUD, 1947a: 53. Dove non diversamente indicato in bibliografia, le traduzioni sono degli estensori dell’articolo. Ringraziamo la dottoressa Sonia de Cristofaro per la traduzione in inglese dell’abstract.

² *Ivi*: 9.

³ Il tema della falsa nascita sessuale è un momento nucleare dell’opera di Artaud, gesto inaugurale delle operazioni di controllo e sfruttamento del corpo dell’uomo, che iniziano nell’utero, si ripetono nello svezamento e nell’iniziazione ai codici familiari per proseguire ad opera della società, delle istituzioni e dei loro pseudopodi, come la psichiatria (sul punto cfr. THÉVENIN, 1980).

⁴ ARTAUD, 1945b: 161.

nere della vita, movimento della germinazione pulsionale che preme minacciando la disintegrazione dello psichismo, dall'altro *l'alienazione significativa*, smaterializzazione tanatologica dell'esperienza vitale per opera della mente (ricordiamo che la sofferenza smembrante dell'apparire della parola sulla scena psichica – ogni parola una reale amputazione – è un tema, se non *il* tema, delle prime opere di Artaud). Le membrane divoratrici sono quindi due: parola e pulsione, e la masticazione della vita opera dal basso come dall'alto.

Secondo scenario: *transfert di forze* è Artaud divenuto *Teatro*, corpo d'*opera*, è Artaud-*opera*: campo di battaglia tra le forze della masticazione (pulsione e simbolo: la genia dei persecutori) e, secondo un lemma canonico dell'ultimo Artaud, la forza del soffio tesa a rivolgere l'alienazione in appropriazione (operando così la propria messa in opera). Il teatro, scriverà Artaud, non è una parata scenica, ma l'incudine dove i colpi del fabbro fanno cigolare la fibra della vita facendola rientrare dentro di sé⁵.

L'articolazione dei due scenari richiamati e il loro muto collassare è il *tempo I* del teatro: il primo di questi funziona come una doppia pelle di sofferenza, pulsionale e simbolica che, stringendo Artaud nel suo interstizio, lo sottopone a sollecitazioni intollerabili. A tale riguardo possiamo richiamare l'esperienza infantile del primo oggetto passionale, la madre, dal quale l'*Hilflosigket* ottiene un involucro di cure che è anche involucro di dolore nel quale la cura e le sue pause istituiscono il ritmo ontologico dell'esistenza, secondo una logica pittogrammatica⁶.

⁵ Dal primo scenario (o delle caverne persecutorie) al secondo (Artaud-*opera*) si procede verso l'internalizzazione del campo di battaglia, ora identificato nella follia di larve, sangue e sperma del teatro interiore di Artaud. Possiamo riconoscere questo passaggio, tematicamente esploso, nel breve scritto inaugurale dei *Cahiers de Rodez*. Si tratta di *Le Retour de la France aux principes sacrés* (ARTAUD, 1945a) composto in piena fase cristiana, a Rodez, subito dopo aver ricevuto copie della riedizione del *Teatro e il suo Doppio*, e concepito come una specie di *Anti-Teatro e il suo Doppio*. In queste poche pagine Artaud, dopo aver brevemente sondato la potenza del dramma medioevale secondo lemmi specifici dei suoi scritti teatrologici più noti, imploce l'incredibile bagno di corpi che, a suo dire, qualificava la messa in scena medioevale, nell'abissalità, nella solitudine del proprio inconscio. In questo senso assistiamo qui, al passaggio folgorante della scena teatrale dal fuori al dentro, anche se si tratta di un dentro talmente abissale da essere pressoché esterno alla coscienza, che, solo, permette ad Artaud di concepirsi come *opera*. Bisogna comunque assentire con la Thévenin allorché precisa che questa potente interiorizzazione comincia dal ricovero coatto a Havre, nel 1937 (THÉVENIN, 1982: 120 sg.) allorché è a partire da quella data che Artaud precipita dentro di sé, impossibilitato a far perno su altro – teatro, poesia, riti e droghe – che non la negatività del proprio sconfinamento, la perversità coattiva della grammatica corporea nosocomiale e la brulicante follia pulsionale del suo sguardo.

⁶ Ci riferiamo qui al concetto di pittogramma sviluppato da AULAGNIER, 1975, secondo cui l'origine della vita psichica si ha nel momento in cui avviene l'incontro tra il corpo sensoriale del neonato (ma potremmo anticipare questa origine all'incontro del feto con la placenta e l'interno del corpo materno, oltre che con i suoni che attraverso di questo gli arrivano dal mondo) e il corpo materno che lo stimola nel mentre lo calma. Tale incontro appare portatore di una violenza primaria, di un surplus economico potenzialmente traumatico, in cui non solo non sono ancora percepibili in maniera distintive le qualità dell'altro, ma è ancora di là da instaurarsi la differenza tra soggetto ed oggetto. Il pittogramma è dunque in tal senso una originaria unità di messa-in-immagine dell'incontro non-duale ma allo stesso tempo contingente con l'altro, comprensivo dei tempi d'attesa che lo scandiscono, e che potrà successivamente essere trasformato nelle forme via via più diversificate e progressive dell'immaginario, come il fantasma, il sogno o il simbolo. Su un piano logico-filosofico, il pittogramma è dunque la prima "interpretazione" che il soggetto dà confusamente dell'oggetto, svestita delle forme rappresentazionali nel tentativo di recuperarne l'immediatezza originaria (cfr. al proposito, ad esempio: COLLI, 1996).

Il secondo scenario, quello di Artaud-*opera*, rappresenta l'operazione di soggettivazione della dimensione pittogrammatica a un livello che è esso stesso pittogrammatico: si tratta di convertire la costrizione delle due membrane persecutorie a doppio involucri *contenente*.

A questo punto, dinanzi agli scenari del *Teatro*, quale può essere il significato del *teatro* come evento spettacolare, che pure l'ultimo Artaud insegue con ostinazione e foga, dalla *séance*, alla trasmissione radiofonica di *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, a *Aliéner l'acteur*? Esiste insomma un varco che dal *Teatro* (come esistenza e lotta) conduce al *teatro*?

Tempo II del teatro: transfert di transfert

Nel 1946 il teatro, scrive la Thévenin, «è ovunque e in nessun posto. È presente in tutti i testi scritti da Artaud e in tutti i gesti della sua vita. E soprattutto è presente quando gli capita di leggere una sua poesia. Il teatro è la sua stessa parola. È questa vita palpitante, questo umorismo divorante, questo stato di furore che vuole trasmettere»⁷.

Due campi di forze abitano questo teatro: il teatro-Artaud, l'uomo contro il destino (*Teatro*) e il furioso teatro- peste, là «dove Artaud giunge a leggere uno dei suoi poemi» (quale appunto la situazione della *séance*), proiettando il suo furore all'intorno, cioè contaminando, appestando. Questo teatro- peste, questo schi(z)zo furibondo, è elevazione a potenza e proiezione del reale dell'esistenza, il *transfert di forze*. Il teatro è *transfert di transfert*⁸.

Lo schi(z)zo contaminante è il primo dei movimenti autopoietici di Artaud-*opera* (aggressivo e distruttivo): rigettare fuori da sé la follia incontenibile della pulsione che morde da dentro, con tutti i suoi miasmi, col doppio risultato di liberarsene e di far saltare l'involucro di pensiero che cerca di perimetrarla e dominarla. Mentre il secondo movimento, ricompositivo, consiste nel ricondensare il materiale così schizzato, in una sintesi luminosa e assoluta e corrisponde alla genesi del corpo-glorioso. *En passant* possiamo anche notare come questo processo corrisponda

⁷ THÉVENIN, 1982: 126-127.

⁸ Laddove il *transfert di forze* è l'operazione materiale volta a liberare il campo dalla violenza fondamentale ributtandola all'origine, il *transfert di transfert* ne viene a costituire il necessario e dialettico complemento formale, implicante la funzione para-eccitatoria di protezione della soggettività aurorale tramite la ri-presentazione delirante sulla scena della vita. Il teatro come *transfert di transfert*, ovvero "trascendenza del *transfert*" (cfr. sul punto le riflessioni LAPLANCHE, 1987) è quindi al contempo costituzione dello spazio scenico del soggetto e di messa-in-scena di tale atto costitutivo, forma e contenuto della forma, dunque, in termini psicoanalitici, installazione di una auto-generazione e di un investimento narcisistico primario grazie al fissarsi di una prima traccia mnestica. Se dunque il *transfert di forze* corrisponde al tentativo originario del soggetto di liberarsi della pulsione di morte per estroflessione sul mondo esterno (odio, crudeltà, sadismo primario), il *transfert di transfert* rappresenta il movimento "di ritorno" che deriva dalla possibilità di un legamento interno fornito dal masochismo primario che garantisce un investimento possibile e perdurante dell'io-corpo (cfr. nel merito ROSENBERG, 1991).

formalmente alla misurazione orribile che Artaud rivendicò per l'atletismo affettivo del teatro della crudeltà:

Per lanciare questo grido mi svuoto.

Non d'aria ma della potenza stessa del rumore. Innalzo davanti a me il mio corpo d'uomo. Ed avendo gettato su di lui "l'occhio" di un'orribile misurazione, pezzo per pezzo lo costringo a rientrare in me⁹.

Il *teatro* è un campo essenziale del *Teatro* e permette di precisare le dinamiche di Artaud-*opera*. Artaud può operare l'*orribile misurazione* solo attraverso la pestilenzialità del contenitore teatrale persecutorio: si tratta di buttar fuori ciò che era stato messo dentro (la doppia pelle), consumando in questa operazione il soffocante rivestimento simbolico (che, restando in campo teatrale coincide con la dimensione teatrologica del teatro). La peste ha dunque un significato *reale*: di devastazione della superficie scenica per scatenamento dei fantasmi, o meglio di un fantasma ricondotto alla sua sorgente pittogrammatica (deimmaginarizzato). Artaud-*opera* è allora corpo glorioso capace di far combaciare l'una sull'altra pulsione e parola per doppio *rovesciamento* dei lembi del teatro: esplosione (dal dentro al fuori) della pulsione (la peste) e risucchiamento (dal fuori al dentro) del dispositivo rappresentativo (simbolico, teatro-logico) del teatro come spettacolo.

In questa alchemica trasformazione dell'interno in esterno e dell'esterno in interno entrambi i lembi topologici si trovano a essere mutuamente estimi. Da questo punto di vista nessuna lettura antropologica della teatrologia di Artaud e nessun uso di Artaud per sdoganare improbabili rapporti tra creatività e psicosi hanno la minima legittimità.

Dalla teatrologia, alla teatralizzazione: la teatromachia?

Che cosa indusse Artaud ad abbandonare la *poesia*, alla quale dedicò i suoi primi anni di lavoro, per la *poésie dans l'espace*? Che cosa lo spinse in Messico (nella speranza *naïve* di incontrare una cultura capace di aderire alla vita?), in Irlanda, e infine ad abbandonare il mondo con le *Nuove rivelazioni dell'Essere*?

Secondo un'osservazione risalente al 1947 dello stesso Artaud, qualcosa delle ragioni di questo percorso si ritrova *après coup* in testi giovanili come l'*Ombelico dei limbi* e il *Pesa-Nervi*: non si nomina la battaglia, non si denomina la vita. Ogni lavoro teso alla catarsi esistenziale, ogni sintesi dell'esperienza è falsa e falsificante, ogni nome attribuito alla vita la disgrega. All'alba della *séance*, il 13 gennaio 1946, non è questione di fare della scena il "nodo di raccordo tra il nucleo vivo del teatro e la compagine degli spettatori" (*Teatro Alfred Jarry*), né di produrre quella "comunione mistica tra scena e sala" (*Teatro di Serafino*) che scatenando la follia

⁹ ARTAUD, 1938b: 257.

dionisiaca in qualche modo, *periodicamente*, la ricompono. Non si tratta di costruire con lo spettatore lo spettacolo-simbiosi quale oggetto estatico in cui accordare il ritmo profondo dell'esistenza, e nemmeno di curare la follia pulsionale mediante la catarsi rappresentativa, o peggio, di *ordinarla* estraendone un senso. Il teatro non è cerimonia, non è rito di morte e rinascita (ovvero crisi che condurrà o alla morte o alla rigenerazione): tutte queste operazioni non sono semplicemente tentativi di integrazione simbolica dell'esistenza e delle sue forze presunte naturali. Esse sono il reale della alienazione simbolica e sono il contrario del teatro: neutralizzazione della teatralizzazione per opera della teatrologia. Questo è il caso del teatro balinese, ipostasi di un teatro quintessenziale fatto di pensieri e sensazioni pure, che muove dall'aspetto rivelatore della materia, che perfora ciò che appare, l'evento, il *transfert di forze*, dal corpo al corpo, per stilizzarlo in essenza: sistema dell'affatturamento, rito *malofficiante* che apparentemente mette in scena il *transfert di transfert* mentre in realtà, mediante i congegni della sua codificazione (sistema teatrologico), lo spossa dell'energia così sviluppata, ossia ne occulta la scena primaria (le caverne di corpi agglutinati), permettendo l'azione continua.

Nel momento in cui la psicurgia teatrale (e il rito) si perverte a placenta masturbante, camera di gestazione di false nascite, si consuma lo schiacciamento del *Teatro e il suo Doppio* alle forze della persecuzione.

Nell'opposizione tra teatro (teatralizzazione, *peste*) e teatrologia, nell'uso crudele del pensiero, risuona il grande paradosso, la maledizione e la *dynamis* occulta della poetica di Artaud, che ha bisogno della *-logia* del teatro e della parola per arrivare alla vita, ma la deve rigettare perché la prima volatilizza la seconda (tema questo del meraviglioso *Ombilic des Limbes*). Artaud definisce così *Teatro* il "guazzabuglio di follia e avidità" che coincide con l'esistenza, assicurandosi l'unificazione, appunto teatrologica, di tanto orrore; perciò ama questo *teatro*, perché gli serve un ricettacolo capace di rendere vivibile l'esistenza, il che significa usare un pensiero per arrivare alla vita (ossia alla testa del dramma, quella stessa che mancava, secondo la critica che Artaud rivolse allo spettacolo di Barrault, *Autour d'une mère*)¹⁰, per esperirne il *pathos*, e per metabolizzarlo. Al contempo Artaud odia il teatro (il pensiero) perché dove c'è il teatro non c'è più l'esistenza, dove compare la *-logia* del teatro si smarrisce la testa del dramma.

Ritroviamo questa maledizione nientificante nel 1946, nella logica stessa del nome olofrastico che Artaud si assegna: *Artaud-Mômo*, sintesi di due nulla, di due aborti, di due teatrini; di Artaud, che, come scrive, non esiste, essendo il frutto di una falsa gestazione, e del *Mômo*, che è la veste mitologica di Artaud, ossia, al fondo una crosta dell'essere una falsificazione virtuale della vita. Ma essa risuona anche nel farsi traccia, nel tracciarsi di Artaud nel corpo della scrittura dei *Cahiers* come

¹⁰ Scrive Artaud: «Manca tuttavia, a questo spettacolo quello che del teatro è la testa, voglio dire il dramma profondo, il mistero più profondo delle anime, il lacerante conflitto delle anime in cui il gesto è semplicemente un percorso. Là dove l'uomo è soltanto un punto e dove le vite s'abbeverano alla loro sorgente. Ma chi ha bevuto alla sorgente della vita?» (ARTAUD, 1938a: 254).

delle opere tarde: endoscheletro sempre sul punto di convertirsi in esoscheletro con un movimento analogo a quello della teatrologia rispetto alla teatralizzazione. Da questo punto di vista Artaud, nel 1947, riconsidererà due suoi scritti giovanili, *L'Ombilic des Limbes* e *Il Pesa-Nervi*, proprio per la loro riuscita rispetto a ciò che non si può dire (senza negarlo) e li ricondurrà a gesti di lotta contro la nientificazione che da sotto e da sopra lo aspira:

Ho debuttato in letteratura scrivendo dei libri per dire che non potevo scrivere niente [...] Tutta la mia opera è edificata e non potrà che esserlo, su questo niente [...] non si fa niente, non si dice niente, ma si soffre, ci si dispera e ci si batte, sì, io credo che in realtà ci si batte¹¹.

In questa dimensione la teatromachia è l'assunzione, la soggettivazione dell'azione del niente del carnaio, della follia pulsionale e del niente della violenza tanatologica della parola: l'opera coincide con se stessa quale *gesto di lotta*, cioè *transfert di forze* che ha il proprio senso in se stesso, avendo perso ogni teleologia ricompositiva.

Tempo III del teatro: pornografia

Il teatro nel 1946 è pornografia. L'opera, *textes préparatoires*, *Cahiers*, *dessins* e la stessa *séance* è pornografia: attacco all'integrità dello sguardo del lettore e alle funzioni di pensiero come attacco al contenitore teatrale stesso, alla *-logia* del teatro. Ma soprattutto l'immane massa dei *Cahiers* è supremo insulto di un'angoscia che corrode il pensiero svolgendolo, che lacera le parole disponendole, sfiorando con incursioni sempre più brutali il fantasma di un *terrore che fa saltare le connessioni*. I *Cahiers*, i *sots*, le lettere sono attacchi contro il pensiero come involucro psichico, contro le funzioni di supporto, sostegno, iscrizione. Queste opere forzano il pensiero nel *sentire* fino al punto genealogico in cui il sentire è con-fusione di senziente e sentito, e una vortiginosa e crudele *étrangété* che ci trascina fuori da noi stessi, perché il senso cessa di far senso e la topologia del mondo vacilla.

Nel tempo III si precisa quindi la natura perturbante della teatrologia artaudiana (e dei tempi I e II descritti). L'azione pestilenziale messa in atto da Artaud consiste nel far collassare l'una sull'altra parola e pulsione (la doppia pelle persecutoria e la scena interstiziale in essa contenuta) mirando a scompaginare la topografia del Sé. I due involucri, della pulsione e della parola, invertiti, rovesciati e così resi coalescenti si producono nella pornografia del teatro come Artaud-*opera*, corpo

¹¹ ARTAUD, 1947d: 230 sg. Più estesamente Artaud scrive: «Non avevo mai idee e due brevi libri, ciascuno di 70 pagine, ruotano su questa assenza profonda, inveterata, endemica, delle idee. Sono *L'Ombelico dei Limbi* e *Il Pesa-Nervi* [...]. Ve lo ripeto, non ho mai potuto vivere, pensare, dormire, parlare, mangiare, scrivere / e non ho fatto altro che scrivere che non avevo fatto niente, non potevo fare niente, e che facendo qualcosa in realtà non facevo niente. Tutta la mia opera è edificata e non potrà che esserlo, su questo niente, su questo macello, questa mescolanza di fuochi fatui... non si fa niente, non si dice niente, ma si soffre, ci si dispera e ci si batte, sì, io credo che in realtà ci si batte».

osceno, visceralmente esposto. A questo punto la parola si lascia oltrepassare dalla pulsione che, slegata, emerge nell'aldilà della scena, nello sguardo dello spettatore, per impastarsi e rovesciarlo nel punto di sfondamento osceno.

Il teatro è teatro

Protesta, no,
accusa, no,
condanna, esecuzione.
Ho superato lo stadio della protesta.
Tutti stregano, la massa strega, gli individui stregano. Tutti lo sanno. Nessuno dice parola.
Non mi pisceranno sul muso per l'eternità¹².

Così apre il ciclo dei *textes préparatoires* dell'*Histoire*. Occorre sottoporre l'altro ad *artomachia*: feroce "testa a testa"¹³ tra l'altro e il Mômò, *insignificante* e nudo, indicibile e irrepresentabile. Nell'*artomachia* il Mômò è specchio del *teatro*: corrosione del nostro involucro di pensiero dall'interno. Il significato della peste, quando non è obnubilato dalla retorica teatrologica corrente è lo scorticamento (della pelle di pensiero). E il teatro come scorticamento è *teatro*: disgregazione della cornice del Sé per estrazione del reale irriducibile soggettivo.

L'opera è scorticamento

Lo schizzo pornografico e scorticante è il *livre qui dérange* che Artaud progettò con l'*Ombilic des Limbes*. Questo è il cardine della sua violenta poetica:

Voglio fare un Libro che sconcerti gli uomini, che sia come una porta aperta e che li conduca dove non avrebbero mai consentito andare, una porta semplicemente comunicante con la realtà¹⁴.

È quanto viene messo a registro nella *séance* attraverso e grazie alla figura di Artaud-Mômò, periplo delle più inquietanti identificazioni. Ma la premessa logica di questa operazione è l'emancipazione del teatro dalla teatrologia e la sua successiva *teatralizzazione*. Ciò che specifica la forma dell'ultimo teatro in Artaud è la perdita dell'involucro teatrologico, *ossia di quella placenta di pensiero che permetteva l'assorbimento (metabolizzazione) della peste e la rigenerazione dell'esistenza* e che al

¹² ARTAUD, 1947a: 9.

¹³ La *séance* è sottotitolata "testa a testa con l'autore".

¹⁴ ARTAUD 1925a: 52. Il programma del *livre qui dérange* verrà subito ripreso nei manifesti del *Teatro Alfred Jarry* dove leggiamo: «Giochiamo la nostra vita nello spettacolo che si svolge sulla scena. Se non avessimo ben chiara e profonda coscienza che una parte della nostra vita profonda vi è impegnata, non riterremmo necessario proseguire la nostra esperienza. Lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi ad un'operazione vera, dove sono in gioco il suo spirito e la sua carne... pensando di non morire per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro» (ARTAUD 1926: 7).

fondo nascondeva la lunga mano della tantalizzazione-*logica*, della vita. Ciò che diviene chiaro ad Artaud con l'*Histoire* è che a teatro si viene per morire, per essere scorticati e lo si abbandona non come *rivelati* ma nell'agonia. Consegnati allo scorticamento.

Nessuna questione, basta filosofia, essere, nulla, rifiuto, forse,
e per il resto,
cacare, cacare;
TOGLIERE LA CROSTA
DEL PANE BRUCATO¹⁵.

Laddove, a tutto il 1938, Artaud rivendicava il primato di una cultura orale primaria, opposta e contrapposta alla cultura alfabetica che sigilla lo spazio vitale dell'uomo occidentale, negli anni di Rodez la protesta e l'esecuzione, come messa a morte, di una cultura alienante e separante si radicalizza ed estende includendo l'essere stesso del pensiero. Il ritorno di *Artaud le Momo* da cui il titolo del più importante dei poemi contenuti nel libro omonimo è *rappresentazione in figura* di questo terribile gesto, la serata al Vieux-Colombier è il disperato tentativo di trasferire il *Momo* nel reale e di soggettivarlo: «Lo spettacolo rovescherà le cose a condizione di evocare il reale»¹⁶.

Qui veste mitica del *Momo*, specifica di quei poemi, diventa infatti, nell'*Histoire*, storia propria, svissuta. Rovesciare le cose a condizione di evocare il reale, *sconcertare gli uomini*: condurre l'altro sulla soglia del reale significa bruciare l'involucro di pensiero che lo limita e lo definisce decidendolo rispetto al mondo. Questa azione di sarchiatura dell'esistenza è un'operazione di scorticamento e Artaud è il sarchiato-scorticato che ergendosi dinanzi a noi ci costringe all'orrida identificazione, facendoci precipitare dalla sicura *-logia* teatrale al turbamento del *teatro*¹⁷.

Dell'odio (tempi i, ii, iii) ...

Io so che ero nato diversamente dalle mie opere e non da una madre, ma la Madre ha voluto prendermi e ne vedete il risultato nella mia vita¹⁸.

I *Cahiers* dipanano una «storia di concepimento nella guerra, una storia di genesi e di caos... non una forma che fosse intatta, non un corpo che non mi paresse reduce

¹⁵ ARTAUD, 1947a: 40. Cosa significa “togliere la crosta del pane brucato” Artaud lo precisa al meglio in un testo contemporaneo all'*Histoire*: «Dal corpo, attraverso il corpo con il corpo, a partire dal corpo e fino al corpo. La vita e l'anima nascono dopo. Non nasceranno più. Tra il corpo e il corpo non c'è niente» (ARTAUD, 1947c: 12).

¹⁶ *Ivi*: 87.

¹⁷ Il che la dice lunga sulle illusioni umanistiche di tanto teatro e di tanta teatrologia (e antropologia teatrale) contemporanee, e sul fantasma più inquietante del teatro, quello persecutorio che costringe alla sofferenza del pensiero, che ha una tale potenza comunicativa da smuovere la vita nell'inquietante *étrangeté* del pensiero, quella dove innanzitutto e perlopiù non ci troviamo.

¹⁸ ARTAUD, 1947b: 161.

da un recente massacro»¹⁹, che è lo stato nucleare del teatro e della vita (tempo I del teatro), ma in quale rapporto stanno con il loro autore se, come scrive Thévenin, l'opera di Artaud è, «al contempo il prodotto inseparabile e l'elemento costitutivo di una vita che si cerca nel testo scritto, con cui si identifica senza dicotomia possibile, e non assume la propria vera esistenza se non nell'istante stesso della sua iscrizione»?

La scansione logica di questo rapporto ci pare essere la seguente. Artaud può dotarsi di un esoscheletro (di un pensiero con funzioni di mantenimento e sostentamento) solo proiettando nel pensiero (nelle opere) i ritmi di una corporeità esplosa-implosa: per vivere bisogna avere *un os*, ossia qualcosa che sostenga²⁰, secondo una relazione di supporto e rispecchiamento bidirezionale (l'opera prodotta è supporto del rispecchiamento di un corpo in via di ri-costituzione e viceversa).

Ma bisogna poi sottolineare come le *opere (textes préparatoires, dossiers, Cahiers, lettres o dessins*, fino alle opere vere e proprie, agli spettacoli radiofonici ecc.) si dispongono a strati e secondo una architettonica strutturale *double-face* di involucri a protezione dell'*opera*, che alla fine si esteriorizzano quando diventano *claustrum*, ovvero quell'utero cattivo che fa del feto-Artaud una sorta di totem congelato.

È così che un'opera assume al contempo la natura difensiva del proprio contenuto dal parassitismo della genealogia dei doppi, dei vampiri, dei maghi e dalla correlata emorragia libidica (la sensazione di svuotamento), la potenza genetica dell'utero auto-forgiato²¹, ma anche di converso la dimensione demoniaca della placenta masturbante.

È così che l'Artaud-*opera* si aliena progressivamente da sé andando ad alimentare la massa amorfa che pastura sul suo sesso prolifico. Il movimento genesico delle opere di Artaud, movimento circolare col quale vengono generate opere destinate a generarlo, ossia a individuarlo, delimitarlo, ha una funzione protettiva, para-eccitatoria, che più scorre verso le incarnazioni esterne, cioè più scivola verso la *parola* più si cheratinizza, pervertendosi così a membrana masturbante, utero malefico che contiene per divorare, e più proietta le pulsioni slegate all'esterno, più se ne priva disseccando la sorgente stessa della vita.

Il teatro pornografico è l'atto estremo di scardinamento della crosta claustrofobica delle opere, e di risoluzione della loro perversione divoratrice: pornografia rivolta contro sé stessa, ed ora questo teatro diventa una dichiarazione

¹⁹ *Ivi*: 72.

²⁰ «Per esistere basta lasciarsi andare a essere, / ma per vivere, / bisogna essere qualcuno, / per essere qualcuno, / bisogna avere un OSO, / non avere paura di mostrare l'osso, / e di perdere la carne al passaggio» (ARTAUD, 1948a: 84-85).

²¹ «Farò della vagina senza la madre un'anima oscura, totale, ottusa, assoluta» (ARTAUD, 1947b: 199).

di guerra ai persecutori²². Davvero è il tempo dell'esecuzione e della condanna.

Ci sono delle sporche gozzoviglie criminali sadiche che non scamperanno alla grigliata immediata dei depravati e vi assicuro che la si farà. / E sono sicuro che gli sta arrivando addosso²³.

... e dell'amore (tempo zero/uno)

Abbiamo richiamato, a proposito del tempo I del teatro, l'esperienza originaria del primo oggetto passionale del bambino, di qualcosa che lo involge in un duplice involucro di cure e di parole. Nei tempi dell'odio questo involucro, da Artaud denominato *teatro*, esercitava la funzione disgregatrice di una pelle omicida, analogamente alla veste avvelenata di Medea²⁴. Come per il bambino però, colei che dispensa la sofferenza scorticando il Sé potenziale dell'infante è anche colei che può rigenerarla. Così la *séance* – la pornografia teatrale incarnantesi nella *séance* – ha anche la funzione di ricercare nuovi compagni di viaggio: «Cerco cinquanta uomini come me, che siano uomini o donne decisi a non morire più, a non sparire da quell'altra parte, che poi non è mai esistita»²⁵ – è la chiusa dell'*Histoire*. Che poi Artaud abbia bisogno di Argonauti e che l'autopoiesi attraverso le opere sia fallace lo dimostra non solo il fatto che alla fine, di tanto lavoro rimane solo lo strascarsi dell'*Uomo e il suo dolore*²⁶, ma anche l'incredibile pressione che spinge Artaud fuori di sé, per agganciare il vertice del suo percorso nello sguardo del *teatro* (ossia dell'altro, una volta passato attraverso lo scorticamento), trasmutando la *-logia* teatrologica da membrana masturbatrice in placenta positivante. L'odio è la via di accesso e produzione di un resto (resto d'uomo, resto di corpo, resto di sguardo)

²² Da intendersi come pornografia simbolica, o pornografia "del simbolico", più che vera e propria perversione sadomasochista (cfr. in merito DE MASI, 2007), che costituirebbe semmai una prima possibile soluzione ristrutturante dell'inferno della follia pulsionale. Si trova qui in Artaud, sul versante però ancora puramente immaginario, qualcosa di confrontabile per opposizione ai tentativi drammaturgici di de Sade, condotti sul versante appunto sadico-erotico, in quanto soggetto perseguitato e incarcerato dall'Altro reale – nel caso concreto la suocera – e interessato a mostrare paranoicamente la crudeltà del carnefice verso la vittima innocente, difendendosi dalle accuse tramite la prova del coinvolgimento sessuale di un Dio malevolo, giudice supremo che gode nel comminare pene crudeli all'uomo (cfr. in merito LACAN, 1963: 764-791); qualcosa che in Artaud diviene invece esibizione masochistica del proprio tormento quale atto di accusa rivolta allo spettatore-persecutore sia interno (Super-io) che esterno (il pubblico) di averlo posto sulla scena del mondo senza davvero volerlo, cioè con indifferenza: la guerra, forma aggressiva dell'odio, diventa così possibilità di smuovere l'indifferenza dell'Altro sollecitandone la ripugnanza tramite il dolore autoinflitto, al fine di poter infine essere positivamente desiderato.

²³ ARTAUD, 1947a: 193.

²⁴ BOCCHIOLA, CAVAGNA, 2001.

²⁵ *Ivi*: 193

²⁶ ARTAUD, 1946: 239-240. *L'uomo e il suo dolore* è il titolo di un famoso e tardo disegno (aprile 1946), accompagnato da un commento altrettanto noto e folgorante, in cui si parla di «un uomo in cammino e che trascina dietro di sé il proprio dolore come l'antica fosforescenza dentaria della cisti delle pene cariate. / E il suo addome è la morsa stretta davanti a lui, di tutte le coliche dei suoi chiodi. / Le ha già patite tutte? / No, ma neppure la morte saprebbe fermarlo. / E passerà nei propri passi d'ombra, immagini di tutti i pesi di carne ai suoi polpacci muscolosi attaccati».

a partire dal quale trasformare l'orrida realtà in ricettacolo ricompositivo. Il che ci conduce a un antico fantasma, quello della gravidanza ricompositiva appunto, che riprende il tema placentare sotteso – internalizzato da Artaud – nel tempo I del teatro.

Se Artaud-*opera* si definisce come il crocicchio della lotta contro i due involucri di sofferenza e il teatro come lo specifico di questo combattimento, nel Tempo Zero Artaud dopo aver fatto saltare la superficie dell'Io degli astanti (l'Io come proiezione di una superficie) interroga la superficie purificata, la membrana monda di proiezioni in vista di un contenimento non distruttivo/persecutorio, capace di rilegare la pulsione folle da lui stesso suscitata.

Ciò che accadde tuttavia nella realtà è che gli astanti rimandarono ad Artaud, per riflessione e specularmente, quelle correnti di pulsione di morte che lui stesso aveva suscitato, quelle stesse che *hic et nunc* disintegrarono il fragile involucro dell'opera di Artaud-*opera*. «Quando fui davanti al pubblico, prima di cominciare, mi è sembrato che non fosse il caso, che fosse inutile dire certe cose dinanzi a un pubblico che non voleva sentirle e morderle fino in fondo»²⁷. Allora Artaud poté solo ballettare le sue poesie, fece cadere i quaderni dell'*Histoire*, non riuscì a portare la sua storia vissuta agli astanti e dovette fuggire urlando un'oscura minaccia:

Ho fatto su i miei bagagli e me ne sono andato,
lanciando nel pubblico l'ultima strofa di un poema:
tutti gli esercizi dello yoga,
non valgono le desquamazioni
della figa di una suorina morta
quando la serve che lo porta
piscia scostando il piscio
per oltrepassare la sifilide²⁸.

Dal Tempo Zero del teatro, o della placenta ricompositiva, Artaud precipitò logicamente nel Tempo Uno, al di qua del *transfert di forze*, un tempo ancora a-teatrale corrispondente al *topos* giovanile della sospensione, nella quale, se da una parte lo spirito è separato dal corpo e genera molecole di vuoto, dall'altra pensiero e pulsione rifusi appunto in uno costituiscono il reale. Reale che non può essere

²⁷ ARTAUD, 1947a: 198-199.

²⁸ *Ibidem*. Questo il commento di P. Thévenin sulla serata: «Sappiamo quale straordinario evento sia stato lo spettacolo e quanto siano rimasti colpiti coloro che vi hanno assistito. Si sono visti faccia a faccia con un uomo che si esponeva totalmente e molti l'hanno trovato insostenibile. Antonin Artaud era venuto a teatro con tre quaderni contenenti un testo accuratamente composto e delle copie delle poesie che lui intendeva declamare. Forse il confronto con il pubblico fu troppo duro? Lui che davanti a qualche amico era un così straordinario lettore, solo nella più grande difficoltà riuscì a leggere le poesie che aveva portato con sé, i foglietti gli scappavano, si mischiavano e cadevano sotto il tavolo. Si aveva l'impressione che si sentisse come impedito a dire ciò che voleva dire. E dopo un'interruzione di qualche minuto, allorché ritornò sulla scena per raccontare la storia della sua vita l'impressione persistette. Non riuscì a leggere il bel testo che aveva preparato e a malapena poté, dando l'impressione di soffrire intensamente ad ogni parola che riusciva a strapparsi, recitare alcuni fatti significativi della sua esistenza. Quindi, percependo come la comunicazione con gli astanti non si fosse mai completamente stabilita, rinunciò a proseguire» (*Ivi*: 198).

trattenuto perché da subito si anima corporalmente nel primo battito, nel primo respiro (tempo I del teatro). A questo punto il cerchio è compiuto:

Mi dedicherò ormai
 esclusivamente
 al teatro
 per come lo concepisco,
 un teatro di sangue,
 un teatro che a ciascuna rappresentazione
 Avrà fatto guadagnare
corporalmente
 qualcosa
 tanto a chi recita che a chi viene a vedere,
 d'altronde
 non si recita
 si agisce²⁹.

*Queste pagine sono dedicate alla memoria di U. Artioli, alla sua amicizia preziosa e paziente.
 Andrea Bocchiola*

Bibliografia

- ANZIEU D., (1985), *L'Io pelle*, trad. it. A. Verdolin, Borla, Roma 1994.
- ARTAUD A., (1925a), *L'Ombelic des Limbes*, in *Oeuvres complètes*, vol. I*, Gallimard, Paris, 1984.
- ARTAUD A. (1925b), *Pesa-Nervi*, trad. it H.J. Maxwell e C. Rugafiori, in *Al paese dei Tarabumara* (a cura di H.J. Maxwell e C. Rugafiori), Adelphi, Milano 1989.
- ARTAUD A., (1926), *Teatro Alfred Jarry*, trad. it. di E. Capriolo in *Il Teatro e il suo Doppio* (a cura di G. R. Morfeo e G. Neri), Einaudi, Torino 1974.
- ARTAUD A., (1937), *Nuove rivelazioni dell'Essere*, trad. it H.J. Maxwell e C. Rugafiori, in ID., *Al paese dei Tarabumara* (a cura di H.J. Maxwell e C. Rugafiori), Adelphi, Milano 1989.
- ARTAUD A., (1938a), *Due note*, trad. it. di E. Capriolo in ID., *Il Teatro e il suo Doppio* (a cura di G. R. Morfeo e G. Neri), Einaudi, Torino 1974.
- ARTAUD A., (1938b), *Il teatro di Séraphin*, trad. it. di E. Capriolo in ID., *Il Teatro e il suo Doppio* (a cura di G. R. Morfeo e G. Neri), Einaudi, Torino 1974.
- ARTAUD A., (1945a), *Le Retour de la France aux principes sacrés* in ID., *Oeuvres complètes*, vol. XV, Gallimard, Paris, 1981.
- ARTAUD A., (1945b), *Lettere da Rodez*, trad. it. di H.J. Maxwell e C. Rugafiori, in ID., *Al paese dei Tarabumara* (a cura di H.J. Maxwell e C. Rugafiori), Adelphi, Milano 1989.
- ARTAUD A., (1946), *L'uomo e il suo dolore*, trad. it. di H.J. Maxwell e C. Rugafiori, in ID., *Al paese dei Tarabumara* (a cura di H.J. Maxwell e C. Rugafiori), Adelphi, Milano 1989.
- ARTAUD A., (1947a), *Histoire vécu d'Artaud-Mômo*, in ID., *Oeuvres complètes*, vol. XXVI, Gallimard, Paris 1994.

²⁹ ARTAUD, 1948a: 146-147.

- ARTAUD A., (1947b), *Frammentazioni*, trad. it. di H.J. Maxwell e C. Rugaffiori, in ID., *Al paese dei Tarabumara* (a cura di H.J. Maxwell e C. Rugaffiori), Adelphi, Milano 1989.
- ARTAUD A., (1947c), *Suppôts et supplications*, ID., *Oeuvres complètes*, vol. XIV, Gallimard, Paris 1978.
- ARTAUD A., (1947d), *Deux Lettres*, in ID., *Artaud le Môme*, *Oeuvres complètes*, vol. XII, Gallimard, Paris 1989.
- ARTAUD A., (1948a), *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, in ID., *Oeuvres complètes*, vol. XIII, Gallimard, Paris 1974.
- ARTAUD A., (1948b), *Aliéner l'acteur*, in «l'Arbalète», 1948, n. 13.
- ARTAUD A., (1955), *La Montagna dei Segni*, trad. it. di H.J. Maxwell e C. Rugaffiori, in *Al paese dei Tarabumara* (a cura di H.J. Maxwell e C. Rugaffiori), Adelphi, Milano 1989.
- ARTIOLI U., (1984), *Il ritmo e la voce*, Shakespeare & Company, Milano 1984.
- ARTIOLI U., BARTOLI F., (1978), *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.
- AULAGNIER P., (1975), *La violenza dell'interpretazione. Dal pittogramma all'enunicato* (1975), trad. it. Borla, Roma 1994.
- BOCCHIOLA A., CAVAGNA D., (2001), *Medea contro Euripide: la psicologizzazione dell'eros femminile*, in *Il vaso di Pandora. Dialoghi in psichiatria e scienze umane*, IX, 4: 11-20.
- COLLI G., (1969), *Filosofia dell'espressione*, Adelphi, Milano 1969.
- DE MASI F., *La perversione sadomasochistica. L'oggetto e le teorie*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- LACAN J., (1963), *Kant con Sade*, tr. it. G. Contri in ID., *Scritti* (a cura di G. Contri), vol. II, Einaudi, Torino 1974.
- LAPLANCHE J., (1987), *Problematiche 5. Il "baquet". Trascendenza del transfert*, trad. it. di A. Lucchetti, La Biblioteca, Bari-Roma 2001.
- ROSENBERG B., (1991), *Masochismo mortifero e masochismo guardiano della vita*, trad. it. di M. Sancandi, Alpes Italia, Roma 2022.
- THEVENIN P., (1980), *Le Ventre-Double*, in ID., *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris 1993.
- THEVENIN P., (1982), *L'Impossible théâtre*, in ID., *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris 1993.