

SEZIONE A TEMA LIBERO

Il carattere immanente del sacro: il teatro meta-fisico di Antonin Artaud.

The Immanence of the Sacred: Antonin Artaud's Meta-physical Theatre.

Luca Bianchin, Ricercatore indipendente.

ABSTRACT ITALIANO

L'articolo indaga la trasformazione del pensiero teatrale di Antonin Artaud alla luce della sua progressiva critica al logocentrismo occidentale e alla nozione di rappresentazione. Dalle esperienze del Théâtre Alfred Jarry alla scoperta del teatro balinese e infine al viaggio presso i Tarahumara, Artaud elabora un modello di "teatro meta-fisico", inteso come spazio di pura immanenza in cui l'evento scenico diventa produttore di realtà. In opposizione al teatro di parola e alla subordinazione al testo, il teatro della crudeltà si configura come rito performativo in cui gesto, suono e corpo costituiscono un linguaggio autonomo e generativo. L'esperienza messicana radicalizza questa visione, rivelando nel sacro non una trascendenza ma una forza immanente inscritta nella materia, anticipando la nozione deleuziana di Corpo senza Organi e facendo del teatro un atto cosmogonico di rigenerazione del reale.

ENGLISH ABSTRACT

The article examines Antonin Artaud's transformation of theatrical thought through his critique of Western logocentrism and representation. From the experience of the Théâtre Alfred Jarry to the discovery of Balinese theatre and the journey among the Tarahumara, Artaud conceives a "meta-physical theatre" as a plane of pure immanence where the scenic event becomes a producer of reality. Rejecting the theatre of words and the subordination to the text, the Theatre of Cruelty emerges as a performative rite in which gesture, sound, and body form an autonomous and generative language. The Mexican experience radicalizes this vision: the sacred reveals itself not as transcendence but as an immanent force inscribed in matter, anticipating Deleuze's notion of the "Body without Organs" and redefining theatre as a cosmogonic act of regeneration of the real.

Francia: oltre la rappresentazione

Nel settembre del 1926, Antonin Artaud fonda a Parigi, insieme a Robert Aron e all'amico Roger Vitrac, il Théâtre Alfred Jarry, destinato a durare fino alla primavera del 1930, quando problemi economici e contrasti con Vitrac porteranno allo scioglimento del gruppo. Artaud, che si è avvicinato al teatro da pochi anni (la prima esperienza attoriale risale al 1923), individua nella scena e negli strumenti che questa mette a disposizione l'orizzonte ove operare attivamente quella trasformazione degli inconsci borghesi che il surrealismo, del quale in questi anni ancora abbraccia gli interni programmatici, si prefissava di ottenere mediante l'impatto est-etico di un'arte pensata come shock, turbamento. Un'arte essenzialmente *unheimlich*, capace far tracimare la violenza dell'inconscio nel rassicurante, ordinario campo del familiare (1).

Il rapporto che Artaud ha con il movimento surrealista è fin da subito complesso, fatto di entusiasmi all'insegna della predazione vorace di alcune istanze percepite come ineluttabili e di critiche radicali ai limiti che relegherebbero ancora i surrealisti nell'alveo della tradizione (2). Innanzitutto i primi. Senz'altro è di matrice surrealista l'idea che

lo spettatore [...] andrà ormai a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, pensando evidentemente di non morire per questo, ma che è una cosa grave e che non ne uscirà integro. Se non fossimo persuasi di colpirlo il più gravemente possibile, ci considereremmo impari al nostro impegno più assoluto. Egli deve essere convinto che siamo capaci di farlo gridare (Artaud, 2000, p. 7).

Agisce qui evidentemente il presupposto di un'arte che sappia infrangere le barriere della razionalità borghese e del pensiero logico-discorsivo, liberando l'essere umano dalle costrizioni imposte dalla società e dalla cultura occidentale. In pieno spirito bretoniano, l'intento di Artaud è volto a dare libera espressione all'istinto, al sogno, al delirio – elementi perturbanti e spaesanti, apparenti catalizzatori di disordine, ma ben più radicalmente forze originarie, potenze vitali capaci di restituire un contatto autentico con se stessi e con la realtà. In questo senso, il surrealista Artaud concepisce il teatro come un'esperienza estetica e sensoriale che riesce a farsi evento trasformativo, capace di scuotere lo spettatore nelle zone più profonde e irrazionali della psiche; l'arte teatrale è qui assunta come uno strumento di conoscenza, capace di rigenerare le risorse spirituali del pubblico.

È già presente *in nuce* l'orizzonte teorico proprio del *théâtre de la cruauté*, che verrà presentato esplicitamente una decina di anni più tardi. Però, se la concezione panica, violenta, graffiante del teatro viene ricavata dal surrealismo, questa non può essere fatta coincidere *simpliciter* con quel carattere *crudele* della scena, cifra distintiva dell'operazione artaudiana. Infatti, il teatro della crudeltà non dovrà limitarsi (solo) ad agitare il pubblico, per determinare mediante un rivolgimento emotivo una consapevolezza critica originale, che auspicabilmente porti lo spettatore a un cambiamento pratico. Così fosse – e così è, secondo Artaud, per il surrealismo – si resterebbe ancora imprigionati all'interno di un teatro psicologico, un teatro “di coscienze”, tutto incentrato sulla contrapposizione sogno-veglia, onirico-reale, inconscio-conscio, simbolico-concreto, quindi ancora una volta duale in quanto essenzialmente rappresentativo. E da questa forma classica di teatro Artaud inizia a prendere le distanze già durante gli anni del Théâtre Alfred Jarry, impedendo a quest'ultimo di essere letto come una semplice riproposizione dell'esperienza surrealista, ma semmai come una sua originale rielaborazione che spinge nella direzione di un suo superamento.

Poiché “il teatro non è un gioco, [ma] una realtà vera” (Artaud, 2020, p. 5). Il surrealismo continua a giocare con il teatro: cieco di fronte alle immani potenzialità di quest'arte, esso seguita a farne un uso castrante, limitandosi a rap-presentare un mondo esterno alla scena; un mondo certamente colto nelle sue strutture recondite, nelle zone umbratili, negli imprevedibili interstizi psichici, ma pur sempre riprodotto, presentato al pubblico in quanto rap-presentato, *vor-gestellt*. Certamente non creato, in quanto un teatro

siffatto non è in grado di “fare di ogni spettacolo un avvenimento” (Artaud, 2020, p. 5). Invece, nell’impresa teatrale,

l’importante è questo: la formazione di una realtà, l’irruzione inedita di un mondo. Il teatro deve darci questo mondo effimero, ma vero, questo mondo tangente al reale. Sarà questo stesso mondo o faremo al meno del teatro (Artaud, 2020, p. 6).

Il teatro, quindi, non deve riprodurre una presunta realtà esterna alla scena (non deve individuare un’esteriorità, farla propria, costringerla e confinarla nell’interiorità degli spazi scenici), ma deve, semmai, *formare* una realtà: dal teatro rappresentativo si deve passare a un teatro produttivo.

Quale sarà mai – ci si chiede – il piano trascendente che la scena ha sempre assunto come epicentro prospettico nel quale convergere, al quale rivolgere i propri sforzi esecutivi, che ne ha compromesso il potere efficiente? Risponde Artaud: “Il testo in quanto realtà distinta, che esiste per se stessa, che basta a se stessa” (Artaud, 2020, p. 10) – compendiando così l’intero corso evolutivo di un’arte che ha sempre acriticamente riprodotto i presupposti elaborati da colui che per primo ha imposto il canone, il quale sentenziava: “L’efficacia della tragedia sussiste infatti anche senza rappresentazione e senza attori” (Aristotele, 2001, p. 141). Ovvero, l’essenza del teatro non risiede nell’esecuzione scenica, ma nella *lexis*, la parola studiata, meditata, livellata dall’autore, che dà il registro e la misura, e che attende il pubblico unicamente perché questo possa attestarne l’intraprendenza retorica.

Autorialità diviene sinonimo di autorità, a cui le maestranze finiscono per rivolgersi con atteggiamento reverenziale e supino, umiliando il proprio ruolo in quanto questo è ridotto a semplice mezzo: attori, scenografi, musicisti e registi diventano lo strumento con il quale la verità aprioristicamente contenuta nel testo riesce a manifestarsi, a divenire concreta. Ma – ancora troppo platonicamente – concretezza sensibile è già corruzione dell’ideale, e per uno strano paradosso la scena diventa simultaneamente il ruolo dell’espressione del contenuto veritativo presente nell’opera e il motivo del suo immediato travisamento. Per tale ragione, e in modo decisamente perverso, il teatro va *letto* anziché *esperito*.

Tra scena e testo si crea così un rapporto simbolico: la prima ha bisogno del secondo per dire qualcosa e, viceversa, il secondo ha bisogno della prima per essere detto. Un reciproco cercarsi, quello di scena e testo, all’insegna della *mimesis*, tale per cui l’atto rappresentativo finisce per riprodurre una realtà che esiste di per se stessa, sempre indicizzato verso un piano di cui è mera imitazione. Il teatro logocentrico occidentale soffre così il peso di una costitutiva mancanza, essendo sempre in difetto rispetto a ciò che dall’esterno gli conferisce senso: la scena è incapace di esprimersi liberamente, ma, così castrata, vittima di un testo che la condiziona e la limita, non può assecondare le possibilità che le sono proprie.

Vanno quindi trovati dei rimedi.

Innanzitutto, il teatro non può essere ricorsivo. Artaud si scaglia contro un teatro che ripete, identico a se stesso, sempre se stesso, e nient’altro. Lo spettacolo che a partire da un copione predefinito viene replicato più volte (innumerevoli, in taluni casi) non può essere il tipo di azione drammaturgica che egli cerca. Va perciò abbandonata l’idea di un eterno

ritorno dell'uguale, poiché "abbiamo bisogno che lo spettacolo a cui assistiamo sia unico e che ci dia l'impressione di essere impreveduto e irripetibile" (Artaud, 2020, p. 8).

Questa imprevedibilità deve condurre a un teatro che riesca a perdere il suo carattere prevedibile, dunque ordinato e disciplinato. Tali infatti sono i segni di un'arte falsa e disonesta, che pensa di dire il vero solo a prezzo di inaccettabili falsificazioni: la negazione della scena e delle sue nude potenzialità. Dunque, privo di un reale principio che lo governi dall'esterno, lo spettacolo deve essere essenzialmente anarchico: "Nel teatro che vogliamo fare, il caso sarà il nostro dio" (Artaud, 2020, p. 9).

In ultima analisi, quindi, le esperienze teoriche e pratiche condotte in seno a quel grande esperimento laboratoriale che è il Théâtre Alfred Jarry portano Artaud alla definitiva consapevolezza che il teatro deve sbarazzarsi di tutte quelle trascendenze che interverrebbero dall'esterno per definirne i caratteri, le forme e le modalità espressive. L'intuizione che comincia a venire alla luce in questi anni - e a diventare, per l'attore-regista, un obiettivo da raggiungere con tutte le forze (invero deboli) e le risorse (assai scarse) che aveva a disposizione - è che nella scena, durante l'evento-avvenimento reso possibile dallo spettacolo, viene a costituirsi un piano di pura immanenza, capace di auto-determinarsi e di auto-significarsi, senza abbisognare di condizioni normative eterogenee al puro svolgimento dell'azione teatrale. È, infatti, nell'esecuzione di quest'ultima che accade alle componenti coinvolte (attori, oggetti, suoni, ecc.) di contribuire all'instaurazione di un puro divenire: un ininterrotto flusso di elementi che, perso il valore simbolico che altrimenti avrebbero avuto nel teatro classico, divengono segni il cui indirizzo e i cui rimandi sono interni al divenire stesso che si perpetua nella scena (3).

Bali: dalla Metafisica trascendente alla meta-fisica immanente

A partire dall'esperienza del Teatro Alfred Jarry, Artaud cerca di comprendere quale modalità espressiva fosse più adatta per realizzare concretamente il progetto di un teatro anti metafisico, ovvero di un teatro non rappresentazionale, che risolvesse le sue condizioni di esistenza nel puro campo di immanenze che si vengono a determinare durante l'atto esecutivo.

Siamo nel 1931 e Artaud assiste a Parigi ad uno spettacolo di teatro balinese, ospitato al padiglione olandese dell'Esposizione Coloniale. L'impatto che ha su di lui è determinante. Benché alcuni siano soliti sostenere che l'esperienza abbia avuto sul regista francese un effetto capovolgente, prestando attenzione agli esiti a cui questo conduce mettendoli in relazione al percorso che egli aveva avviato in precedenza sembrerebbe più opportuno ammettere che ciò che gli si offre alla vista rappresenta la soluzione a un enigma che aveva già formulato da sé, ma che non era riuscito a sciogliere: *come* attuare quella rivoluzione nel campo scenico, fatto di pure immanenze non simboliche, senza ricadere nell'ausilio del Testo o, ben più radicalmente, del linguaggio stesso?

Nell'incontro con un'arte le cui forme estetiche riflettono un paradigma culturale radicalmente differente, Artaud vede *lo stesso* di quanto egli andava elaborando da qualche anno. L'idea, inaudita e potente, che scaturisce dallo "spettacolo del teatro balinese, fatto di danza, di canto, di pantomima" (Artaud, 2020, p. 170) è che nella messa in discussione della natura rappresentativa, dunque dicotomica, ovvero Metafisica (4) di

un teatro che si regge sulla verticalità trascendente di un'esteriorità tolta la quale esso perderebbe la sua auraticità, v'è molto di più del semplice ripensamento metodologico, tecnico, anche fosse etico e politico, di un'arte come tante altre, come tutte le altre, ma si disvela la possibilità di fare del teatro e degli eventi-avvenimenti di cui si compone un *produttore* effettivo di mondo. In quel "piano di creazione autonoma e pura" (Artaud, 2020, p. 170) che è il teatro balinese, si è in grado di "esprimere obiettivamente verità segrete, di mettere in luce con gesti attivi quella parte di verità sepolta sotto le forme nei loro incontri col Divenire" (Artaud, 2020, pp. 186-187).

Questo prodigioso meccanismo creativo è permesso innanzitutto dal fatto che il teatro balinese è un teatro non logico, ovvero non determinato dal *logos*, dalla parola razionalmente ordinata. Piuttosto, è un teatro nel quale "si avverte [...] una situazione anteriore al linguaggio" (Artaud, 2020, p. 178), reso possibile, per esempio, dall'uso costante della *phoné*, della vocalizzazione pura intesa "come spostamento d'aria provocato dalla sua enunciazione" (Artaud, 2020, p. 10). A questa seducente gutturalizzazione della voce, si aggiunge l'elemento della danza, del canto, della pantomima, che contribuiscono a fare dello spettacolo un susseguirsi continuo di gesti, di movimenti, di azioni. Quello balinese è un teatro *fisico*.

La matrice che rende possibile questa fisicità è il corpo dell'attore, che diventa così il luogo prediletto nel quale operare quella rivoluzione che Artaud andava concependo. Viene quindi meno il primato del testo verbale, del testo scritto, della parola auratico-autoriale, del *logos* Metafisico. Tale sovversione avviene a favore di una fenomenologia del corpo in atto, dove la parola scritta – e la sua struttura logica e discorsiva – depone il suo ruolo da sempre egemonico per lasciare che sia il corpo stesso dell'attore ad ergersi quale autentico *medium* linguistico: è attraverso la sua fisicità che l'evento teatrale si dispiega e acquista significato, per mezzo di una immediata e cruda materialità.

Ma non è questa, in fondo, una mera inversione di codici? Non si passa forse da un linguaggio di tipo verbale a uno di tipo fisico-gestuale, senza che però la natura essenzialmente linguistica del teatro venga in questo modo intaccata? Tale critica suggerirebbe che quello artaudiano sia pur sempre, in ultima istanza, di un teatro linguistico – seppur fondato e articolato su un alfabeto differente. Ma chi guarda in questa direzione con tutta evidenza sbaglia, perché non riesce a cogliere l'impiego effettivo che Artaud fa del corpo attoriale. Quest'ultimo non si limita a fungere da veicolo per un significato pre-costituito. A differenza del testo, che precede e governa la rappresentazione da una posizione di esteriorità, il corpo è già da sempre interno alla scena; la sua azione, quindi, non è guidata da un orizzonte valoriale che scaturisce dalla volontà autoriale – imperativo normativo esteriore –, ma si genera *in praesentia*, modificando il corso dell'evento scenico in maniera *immanente* e sempre *in fieri*. E questo perché la sua logica non è quella della trascrizione, ma dell'emergenza e della trasformazione permanente: è una logica dell'espressione pura.

Guardando al teatro balinese, Artaud coglie proprio questa qualità: "Gli attori [...] paiono geroglifici animati" (Artaud, 2020, p. 171), come "autentici geroglifici" (Artaud, 2020, p. 157). In questa celebre immagine, il corpo si fa grafema vivente, un segno fisico la cui significazione non rimanda a un contenuto psicologico nascosto, ma risiede

nell'immediatezza del suo semplice essere-qualcosa-che-si-muove. Esso viene spogliato di qualsiasi funzione meramente rappresentativa per oggettivarsi come un vero e proprio dispositivo operativo. Il confronto tra questi due paradigmi teatrali si configura, dunque, non come una semplice alternativa tra codici, ma come un conflitto tra due diverse visioni metafisiche. Da un lato, si erge la Metafisica del testo – o, per impiegare la terminologia artaudiana, una “metafisica [...] psicologica” (Artaud, 2020, p. 189) – fondata sulla mediazione (tra trascendenza e immanenza), l'interpretazione (intesa quale sforzo ermeneutico dell'attore sul copione volto a fargli intercettare le reali intenzioni espressive dell'autore) e la priorità del *logos* (che porta a sacrificare ogni altro elemento scenico per ottemperare al compito di manifestare la Verità insita nel testo). Dall'altro, si afferma una metafisica del corpo (inteso quale passaggio da una *entelechia* ad un'altra *entelechia*), del segno grafico e del gesto, che aspira a un'esperienza diretta, pre-riflessiva e integralmente sensibile dell'esistenza: a rigore, una meta-fisica, dunque, che porta all'insorgenza di gangli di significazione a partire dal puro piano di immanenza che si viene a generare dall'uso sapiente dei corpi (5).

Così facendo, Artaud porta il suo teatro ad essere simbolico in un senso eminentemente originario. Se il rapporto tradizionale tra testo drammaturgico e rappresentazione scenica è di natura simbolica, nel senso convenzionale del termine, ovvero di due entità distinte e autonome che si richiamano l'un l'altra attraverso un legame di significazione mediata, il simbolo nella sua forma primigenia – che nasce dalla ricomposizione di due metà di un intero spezzato, in cui ciascuna metà assolve alla sua funzione simbolica in virtù della sua intrinseca natura indicale – rinvia a un altro che, in realtà, è la sua controparte necessaria e costitutiva. Il simbolo, quindi, in questa prospettiva, non rimanda a un significato estraneo a sé, ma alla totalità di cui esso stesso è una componente integrante. Allo stesso modo, la relazione tra il corpo attoriale e la scena nel teatro artaudiano può essere definita simbolica solo se si intende questo simbolo come un *segno*, dunque come qualcosa di immanente. In questa configurazione, il gesto, la postura, il grido dell'attore funzionano come unità segniche che rimandano circolarmente e immediatamente alla scena stessa che li ospita. E questo perché l'attore è ontologicamente interno alla dimensione scenica; la sua gestualità si riverbera su quella stessa scena che, in un rapporto di co-costituzione simultanea, lo genera e viene da lui continuamente rigenerata. Il segno corporeo, in tal senso, indica se stesso nella misura in cui indica la totalità scenica di cui è parte inestricabile, realizzando una forma pura di significazione immanente dove significante e significato coincidono nell'*hic et nunc* “imprevisto e irripetibile” dell'evento performativo.

Ora, se, come si è precedentemente argomentato, il teatro artaudiano si configura come un teatro eminentemente creatore e produttivo, e se tale processo generativo si realizza in una dimensione di pura immanenza scenica, priva di interferenze esterne, risulta spontaneo concludere che il teatro della crudeltà sia un teatro dell'improvvisazione. Ci si chiede: l'unicità dell'evento teatrale, così ardentemente auspicata da Artaud in antitesi alla meccanica ripetitività del teatro occidentale, viene forse conseguita attraverso la riproposizione di un atto che, per sua natura, è ogni volta intrinsecamente diverso? La risposta, sorprendentemente, è negativa. L'ideale artaudiano non si realizza nell'estemporaneità o nella spontaneità libera, bensì in una disciplina ferrea e in una

codificazione iper-consapevole del gesto. A questo proposito, è illuminante la sua stessa osservazione sul teatro balinese, da lui assunto ancora una volta come modello:

L'uso da parte degli attori di una precisa quantità di gesti sicuri, di mimiche ben sperimentate e applicate al momento giusto [...], i meccanici stralunamenti d'occhi, le smorfie delle labbra, le ben dosate contorsioni muscolari [...] impediscono qualsiasi ricorso all'improvvisazione spontanei. (Artaud, 2020, pp. 171-172).

Come si evince dalla citazione, nel teatro balinese non vi è alcuno spazio per l'improvvisazione. Al contrario, esso obbedisce con rigore assoluto a una partitura gestuale e sonora codificata da secoli. Gli attori riproducono scrupolosamente, in una trasmissione che si perde nella notte dei tempi, gli stessi gesti, le stesse movenze, la medesima struttura drammaturgica. Se qui pare celarsi un paradosso, esso è invero estremamente fecondo. L'unicità e la forza metafisica dell'evento non nascono da una sua presunta natura contingente (l'improvvisazione), ma dalla precisione ieratica e dall'intensità con cui un sistema di segni fisici immutabili viene ogni volta ri-attualizzato. La "creazione" di cui parla Artaud non è l'invenzione *ex-nihilo* del gesto, ma la sua manifestazione nell'integralità significativa che produce. L'effetto di immediatezza e di presenza assoluta non è frutto del caso, bensì il prodotto supremo di una tecnica consumata e di un'adesione totale a una forma pura. In questo senso, il teatro della crudeltà non è e non può essere un teatro dell'improvvisazione, ma un teatro *del rito*, in cui la ripetizione carica di intenzionalità meta-fisica diventa la condizione stessa della sua unicità e potenza trasformativa (6).

È esattamente questo carattere che permette al teatro della crudeltà di configurare uno spazio di creazione *autonomo* e *puro*. L'autonomia, in primo luogo, si dà rispetto al testo verbale. Il modello teatrale dominante in Occidente, che Artaud contesta, è strutturalmente eteronomo, fondandosi su un principio di sussidiarietà rispetto a un'istanza preesistente e, dunque, superiore. Nel nuovo paradigma prospettato da Artaud e reso evidente dal teatro balinese, invece, il testo si eclissa, perde la sua funzione di referente ultimo del senso, per lasciare il posto, in una sorta di *kenosis* della parola, all'evento scenico nella sua immediatezza e autosufficienza. Ed è proprio da questa emancipazione che scaturisce il suo carattere di "purezza", la quale non va ovviamente declinata in senso moralistico, ma strutturale e – verrebbe da dire – fenomenologico. Si tratta di una purezza genetica e funzionale: il teatro è "puro" nella misura in cui è un organismo *autotelico*, un sistema chiuso i cui principi costitutivi e la cui ragion d'essere risiedono esclusivamente all'interno dei suoi stessi confini. Come precisa Artaud, è un teatro "dove tutto, concezione come realizzazione, vale ed esiste esclusivamente nella misura in cui si oggettiva sulla scena" (Artaud, 2020, p. 170). Da questa definizione emerge uno degli aspetti più rilevanti del progetto artaudiano. "Concezione" e "realizzazione" non sono più due momenti separati (l'ideazione dell'autore e l'esecuzione dell'attore), ma implodono e finiscono per coincidere nell'atto performativo. Il pensiero con cui opera il teatro non è un'idea che precede la scena e che poi viene tradotta in essa; esso è un pensiero in atto, che nasce e muore con la sua stessa oggettivazione materiale durante lo spettacolo.

Le conclusioni cui queste riflessioni pervengono sono messe in luce da Artaud:

Questo aspetto di teatro puro, questa fisica del gesto assoluto che è esso stesso idea e che costringe i concetti spirituali a passare, per essere percepiti, attraverso i dedali e gli intrecci fibrosi della materia, ci suggerisce indubbiamente una nuova idea di ciò che appartiene per natura al regno delle forme e della materia manifestata. (Artaud, 2020, p. 178).

Artaud delinea qui i contorni di ciò che potrebbe essere definito un idealismo capovolto o, meglio ancora, un *materialismo espressivo*, dove la gerarchia platonica tra forma ideale e materia sensibile viene radicalmente sovvertita. L'aspetto di teatro puro a cui si allude è l'esito di quel processo di purificazione dal testo verbale precedentemente analizzato; esso non dà luogo a un vuoto, bensì a una "fisica del gesto assoluto", ovvero a un gesto che non è più subordinato a un significato che lo trascende, ma è esso stesso produttore di un'idea immanente. In questa nuova configurazione, il gesto non rappresenta un concetto, ma è *esso stesso* quel concetto nella sua forma fenomenica immediata. La fisicità diventa la modalità d'essere primaria dello spirito. Inoltre, la significazione non procede più dal concetto (astratto) alla sua materializzazione (concreta), ma si genera esclusivamente all'interno del regno del materiale. I "concetti spirituali" non preesistono al loro passaggio obbligato attraverso la carne, il suono, il movimento, ma acquistano esistenza solo in virtù di questo stesso passaggio. È proprio questa forzatura, questo obbligo imposto allo spirito di farsi corpo, che genera "una nuova idea di ciò che appartiene per natura al regno delle forme e della materia manifestata". Artaud non propone semplicemente una rivalutazione della materialità scenica; egli ne opera una riconfigurazione *ontologica*. La forma non è uno *eidos* che precede la sostanza, ma è la figurazione momentanea, l'epifania di forze immanenti alla materia stessa. Il teatro, in quanto macchina-dispositivo che organizza quest'ultima, diventa così il luogo privilegiato per sperimentare una nuova alleanza tra pensiero e materiale sensibile, dove lo Spirito si dà attraverso la carne:

Prescindendo dal prodigioso rigore dello spettacolo, ciò che mi sembra per noi più sorprendente e più stupefacente è l'aspetto rivelatore della materia, che pare improvvisamente disperdersi in segni per insegnarci l'identità metafisica fra concreto e astratto, e insegnarcela in gesti fatti per durare. L'aspetto realista esiste anche da noi, ma qui è elevato alla ennesima potenza e ha una sua definitiva stilizzazione (Artaud, 2020, p. 176).

Messico: la sacralità del Corpo senza Organi

Nel 1936, per quasi un anno, Artaud viaggia in Messico. È un'esperienza straordinaria, che rappresenta per il regista l'occasione di radicalizzare sul piano teorico le intuizioni avute in precedenza e, soprattutto, di osservarne – non senza un certo scandalo – la già avvenuta realizzazione sul piano effettivo del mondo. Infatti, se il teatro balinese aveva offerto ad Artaud il modello di un linguaggio meta-fisico, quindi autonomo e puro, l'esperienza della cultura Tarahumara lo porta a confermare che questo piano linguistico-segnico non è relativo a un orizzonte meramente estetico-teatrale, ma ben più radicalmente investe la struttura stessa del reale. Inoltrandosi nelle profonde gole della Sierra Madre Occidental, Artaud assiste con stravolta costernazione a una civiltà che nelle

sue componenti religiose, sociali e artistiche sembra riflettere, in quanto le anticipa di migliaia di anni, le sue più profonde convinzioni estetiche. Anzi, ben più radicalmente, grazie ai Tarahumara Artaud comprende che la posta in gioco è più gravosa della “semplice” natura del teatro, poiché le intuizioni avute fino a quel momento, le sue “visioni” sul teatro della crudeltà, hanno un raggio d’azione maggiore rispetto ai limiti della scena, e finiscono per investire veramente “i dedali e gli intrecci fibrosi della materia”. Sorge quindi in Artaud la consapevolezza che l’operazione da compiere non è solo di ordine metafisico – ovvero una nuova teoria del significato e della rappresentazione – ma è, in essenza, una rivoluzione *ontologica*: la posta in gioco non è più solo la natura del teatro, ma la natura della realtà stessa, che il teatro è chiamato a incarnare e a rivelare.

Si permetta una lunga citazione:

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

Certo non mancano luoghi della terra dove la Natura, mossa da una sorta d’intelligente capriccio, abbia scolpito forme umane. Ma qui, il caso è diverso: perché è su tutta *l’estensione geografica d’una razza* che la Natura ha voluto parlare.

E lo strano è che chi vi transita, colpito come da una paralisi inconscia, chiude i propri sensi per ignorare tutto. Se la Natura, per uno strano capriccio, improvvisamente mostra un corpo d’uomo torturato su una roccia, si può subito pensare che sia solo un capriccio e che questo capriccio non significhi niente. Ma quando, per giorni e giorni a cavallo, il medesimo incanto intelligente si ripete *e la Natura ostinatamente manifesta la medesima idea*; quando le medesime forme patetiche ritornano; quando teste di noti dèi appaiono sulle rocce, e un tema di morte si sprigiona di cui è l’uomo a fare ostinatamente le spese; [...] quando un intero paese svolge sulla pietra una filosofia parallela a quella degli uomini; quando si sa che i primi uomini si servirono di un linguaggio di segni e si ritrova quella lingua enormemente ingrandita sulle rocce, certo non si può più pensare che si tratti di un capriccio e che questo capriccio non significhi niente.

Se la maggior parte della razza tarahumara è autoctona, e se, come pretende, è caduta dal cielo nella Sierra, si può dire che è caduta in una *Natura già preparata*. E questa Natura ha voluto pensare da uomo. Come ha *evoluto* uomini, così ha *evoluto* rocce (Artaud, 2009, pp. 69-70).

Il paesaggio *fisico* descritto da Artaud è un vero e proprio *linguaggio*. Il paese dei Tarahumara non è uno scenario passivo, ma un campo attivo di significazione, “pieno di segni, di forme, d’effigi naturali”. Ciò che colpisce Artaud è la sistematicità con cui l’intero ambiente geografico sembra articolare un pensiero coerente, una filosofia parallela a quella degli uomini. La Natura, qui, finisce per rivelarsi come un’intelligenza ostinata e ordinata che “ha voluto pensare da uomo”: persino le rocce – soprattutto le rocce, e le configurazioni plastiche che assumono di volta in volta – finiscono per rivelare il capriccio delle forme, la caparbia con la quale vengono svelate le strutture archetipiche profonde. Nella terra dei Tarahumara, viaggiando, ti può capitare di imbatterti in scarpate, in rilievi montuosi, in configurazioni rocciose, e prestando un po’ di attenzione, è possibile notare che queste si richiamano vicendevolmente in un intreccio di trama nascosta che viene via via intercettato dall’occhio, il quale va progressivamente affinandosi e conformandosi, accordandosi alla logica segreta del paesaggio. Non più rocce, quindi, ma “un corpo d’uomo torturato”, e poi “teste di noti dèi”, “un tema di morte”, la “forma squartata dell’uomo”...

Cos’è tutto ciò se non un simbolismo puro, immanente, dove il segno è, nel suo stesso darsi materiale, l’espressione immediata di una forza che è insieme umana e cosmica, intrinsecamente legata al sostrato fisico che ne permette la manifestazione?

I Tarahumara incarnano, per Artaud, una “razza-principio” che ha sempre abitato questo piano di immanenza. La loro concezione del mondo realizza concretamente quella “nuova idea di ciò che appartiene per natura al regno delle forme e della materia manifestata” che Artaud aveva già visto compiersi nel teatro balinese. Il fatto che questa cultura non abbia nel suo vocabolario la parola per dire “dio” non è l’indice di un’assenza di sacralità, ma il deciso rifiuto della trascendenza quale principio ordinatore del reale. E questo perché il sacro non si dà a partire da un piano differente, ma è *totalmente interiorizzato nel circuito simbolico della natura*, un circuito chiuso e auto-significante. (7)

Da ciò sorge la domanda cruciale: come può il teatro, l’arte che fa della presenza fisica e della mediazione il suo tratto distintivo, rendere conto di una simile realtà immanente? L’osservazione dei graffiti e delle incisioni rupestri della Sierra messicana porta Artaud a una decisiva radicalizzazione delle sue posizioni teoriche. Infatti, bisogna passare dal corpo del danzatore balinese – pur già ieratico e segnico – al “Corpo senza Organi” dell’incisione stessa.

Il “Corpo senza Organi” (CsO) – concetto che Gilles Deleuze e Félix Guattari svilupperanno proprio a partire da Artaud – non è un corpo disincarnato, ma un corpo liberato dall’organizzazione organica. Dice Artaud: “Non sopporto l’anatomia umana e soprattutto non sopporto le scissioni dell’anatomia” (Artaud, 2003, p. 44). L’organismo, con i suoi organi finalizzati a funzioni specifiche, è per Artaud un prodotto del giudizio di Dio (8), una struttura teologica e teleologicamente ordinata, che sottomette il corpo a una logica di servitù e di senso esteriore. Il CsO, al contrario, è

il *campo d'immanenza* del desiderio, il *piano di consistenza* proprio del desiderio (là dove il desiderio si definisce come processo di produzione, senza riferimenti a qualsiasi istanza esterna, mancanza che verrebbe a scavarlo, piacere che verrebbe a colmarlo) (Deleuze & Guattari, 2006, p. 243)

Dunque, è una superficie intensiva su cui le forze e i segni possono connettersi liberamente, senza essere predeterminati dalla fisiologia. A differenza del corpo organico, del corpo Metafisico, trasudante di senso e tracotante di quell'orgoglio tipico della creatura che sa d'essere stata fatta a immagine e somiglianza del suo creatore, alla quale però accade di volersi elevare alla trascendenza creatrice e inizia a individuare nelle sue carni un ostacolo ancestrale e inaggirabile, finendo così per mortificarle, per negarle, per sacrificarle alla dimensione spirituale; a un corpo siffatto, ovvero "alle macchine-organi, il corpo senza organi oppone una superficie scivolosa, opaca e tesa. Ai flussi legati, connessi e interrotti esso oppone il suo flusso amorfo indifferenziato. Alle parole fonetiche oppone soffi e grida che sono altrettanti blocchi inarticolati" (Deleuze & Guattari, 1975, p. 11).

Solo un corpo siffatto, ridotto a pura potenzialità formale, può diventare il *medium* per accedere a quella "realtà più reale della realtà" (Artaud, 2020, p. 19) che già il Théâtre Alfred Jarry aveva individuato come scopo precipuo dell'azione teatrale. Nelle selvagge terre messicane Artaud comprende chiaramente qual è quella realtà che andava ostinatamente cercando: il Mito. Non la favola, naturalmente, la narrazione rappresentativa di gesta eroiche e divine, ma la dimensione archetipica e pre-individuale delle forze (i *manas*) che precedono e generano le manifestazioni concrete. Il Mito è quindi la pre-condizione formale della realtà.

Alla luce di questo orizzonte teorico, il compito del teatro diventa quello di operare un'identificazione magica con queste forme, di rievocare il Mito non rappresentandolo, ma incarnandolo nell'evento scenico e così facendolo essere. Questa operazione trasforma radicalmente la funzione del teatro, riconnettendolo alla sua origine più antica: da spettacolo ritorna ad essere rito sacro, da finzione rappresentativa riscopre la sua capacità di produrre ontologie. Se il sacro, come rivelato dall'universo tarahumarico, non è una dimensione trascendente ma l'intelligenza immanente che pulsa nella materia stessa, allora il teatro deve farsi veicolo di questa intelligenza, permettendole di manifestarsi direttamente nella dimensione sensibile che, sola, ne permette la rivelazione.

In questo contesto, il mito cessa di essere un racconto del passato per divenire (nuovamente) un eterno presente in atto – una pura attualità. La sua rievocazione diventa così ogni volta una reiterazione creatrice che, attraverso il rigore crudele della performance, riconnette il presente all'origine archetipica del reale. Come il teatro balinese, anche quello artaudiano non si limita a raccontare il mito, ma lo reinventa e lo riattualizza ogni volta, affermandosi come quella macchina metafisica in grado di ri-sperimentare il *kosmos* delle forze formative prima che si cristallizzino nelle forme consuete della realtà ordinaria. Il teatro della crudeltà è, in ultima analisi, il tentativo di restituire all'arte la sua funzione cosmogonica originaria: non riprodurre il mondo, ma partecipare attivamente alla sua incessante rigenerazione.

In questo senso, il CsO è lo strumento che consente questo miracolo rigenerativo. Corpo de-costruito attraverso una pratica disciplinata e crudele – una sorta di ascesi materialista

– che smonta gli automatismi psicofisici, esso è in grado di modellarsi plasticamente ogni volta diversamente secondo le necessità formali dell’archetipo da manifestare. L’attore-sciamano diviene così il piano su cui la forza archetipica del dio, dell’eroe, del mito si incarna e agisce nella scena, la quale si riconfigura come il recinto sacro nel quale “qualcosa accade” (9). Il teatro, in tal modo, non rappresenta più la realtà. Diventa esso stesso un atto di concrezione mitica, un luogo in cui la realtà si rigenera a partire dalle sue stesse condizioni formali immanenti.

È così realizzata l’utopia finale di Artaud, del regista-Artaud: quella di farsi

una sorta di ordinatore magico, un maestro di cerimonie sacre. E la materia su cui lavora, i temi che fa palpitare non appartengono a lui ma agli dèi. Vengono, si direbbe, dai nessi primitivi della Natura, che uno Spirito doppio ha visitato.

Ciò che egli va agitando è il MANIFESTATO.

È una sorta di Fisica prima, dalla quale lo Spirito non si è mai disgiunto. (Artaud, 2020, p. 176).

Note

- (1) Sull’implicazione di un’arte *unheimlich* in rapporto alla sensibilità borghese si veda ovviamente S. Freud (2023).
- (2) Sui rapporti (complicati) tra Artaud e il surrealismo si rimanda all’esaustiva ricostruzione proposta da Cariello (2012).
- (3) Sul carattere differenziale del teatro artaudiano restano imprescindibili le analisi di Deleuze (2022), in particolare pp. 191-193.
- (4) Viene qui scritto “Metafisica” con l’iniziale maiuscola quando si intende il modo platonizzante di intendere il reale così come viene presentato da Nietzsche e assimilato dalla cultura di inizio Novecento: divisione, dicotomia, separazione tra l’immanenza di un orizzonte sensibile e la trascendenza di orizzonte sovransensibile che conferisce al primo il suo valore. In questo modo è possibile differenziarla dalla “metafisica” dell’immanenza assoluta di Artaud, che egli vuole veder in azione nel campo scenico.
- (5) La funzione del corpo nel teatro di Artaud è stata indagata da Florinda Cambria in numerosi contributi (Cambria, 2021, 2007, 2001). La tesi di fondo sostenuta dall’autrice è che l’originalità del pensiero di Artaud viene alla luce solo abbandonando le prospettive ermeneutiche aperte da Derrida, da un lato, e da Deleuze e Guattari, dall’altro, entrambe “colpevoli” di sovrascrivere al testo di Artaud le loro personali intenzioni teoriche (Cambria, 2021, pp. 12-18). La chiave di volta della sua originale interpretazione consiste nella valorizzazione definitiva del corpo “artaudiano” come elemento irriducibile a qualsiasi istanza culturale, sociale e finanche politica che pretenda di definirlo, di domarlo, di configurarlo in un’anatomia controllabile e perciò domabile, addomesticabile. (Cambria, 2001, pp. 236-242).
- (6) Sui rapporti tra il teatro di Artaud e il sacro si veda Borie (1994) e Cambria (2001, pp. 115-162).
- (7) In termini diversi, ma affini alla costituzione di una Natura già “disegnata” dalle forme, ha riflettuto Derrida nella sua interpretazione del “soggettile” nella produzione grafico-pittorica di Artaud (Derrida, 2014).
- (8) Il riferimento è ovviamente alle produzioni radiofoniche di Artaud, intitolate “Per farla finita con il giudizio di Dio” (Artaud, 2019).
- (9) Non colpisce l’affinità che si crea tra le intuizioni messicane di Artaud e gli studi di Eliade sul sacro: “Nel momento in cui il sacro si manifesta attraverso una qualsiasi ierofania, non soltanto viene interrotta l’omogeneità dello spazio, ma avviene contemporaneamente la rivelazione di una realtà assoluta, in opposizione alla non-realtà dell’immensa distesa che la circonda. La manifestazione del sacro fonda ontologicamente il Mondo” (Eliade, 2013, p. 8).

Bibliografia

- Aristotele (2001). *Poetica*. BUR.
- Artaud, A. (2003). *CsO: Il Corpo senz'Organi*. Mimesis.
- Artaud, A. (2009). *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*. Adelphi.
- Artaud, A. (2019). *Per farla finita col giudizio di Dio*. Mimesis.
- Artaud, A. (2020). *Il teatro e il suo doppio*. Einaudi.
- Borie, M. (1994). *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*. Nuova Alpha.
- Cambria, F. (2001). *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*. Jaca Book.
- Cambria, F. (2021). *Antonin Artaud: il corpo esploso*. Jaca Book.
- Cariello, A. (2012). *Artaud, Breton e il surrealismo. Un dossier*. Book Sprint.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1975). *L'anti-Edipo*. Einaudi.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2006). *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*. Castelvechi.
- Deleuze, G. (2022). *Differenza a ripetizione*. Raffaello Cortina Editore.
- Derrida, J. (2014). *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*. Abscondita.
- Eliade, M. (2013). *Il Sacro e il Profano*. Bollati Boringhieri.
- Freud, S. (2003). *Lo spaesante*. Mimesis.