

## DRAMMA E MATERIA. SUL «MATERIALISMO ASSOLUTO» DI ANTONIN ARTAUD Florinda Cambria

7 febbraio 1936: dopo un viaggio durato quasi trenta giorni, Antonin Artaud giunge a Città del Messico. Qui, tra il 26 e il 29 dello stesso mese, di fronte agli studenti dell'Università Nazionale, terrà un ciclo di tre conferenze, intitolate: *Surrealismo e Rivoluzione*, *L'uomo contro il Destino* e *Il Teatro e gli dei*. I testi di queste tre conferenze, insieme agli articoli pubblicati nel periodo di permanenza in Messico su giornali e riviste locali, usciranno in raccolta organica con il titolo di *Messaggi rivoluzionari*. A questi materiali è affidata l'esposizione forse più chiara, certo la più sistematica, del pensiero politico di Antonin Artaud.

Preceduto dalla fama di «poeta surrealista», di fronte agli studenti convenuti per ascoltare una delle voci di avanguardia provenienti dal Vecchio Mondo, Artaud spiazza i suoi uditori prendendo le distanze tanto dalla vicenda culturale e politica del Surrealismo, quanto dall'impostazione rivoluzionaria di marxisti e leninisti<sup>1</sup>. Le due questioni, del resto, sono tra loro strettamente intrecciate, dato che proprio in relazione al modo di intendere il progetto rivoluzionario si consumò, nel 1926, la definitiva rottura tra Artaud e il movimento del Surrealismo francese.

Il problema della rivoluzione, noi vogliamo porlo in modo totale, e per portare a compimento un'idea della rivoluzione totale, pensiamo che il marxismo non sia sufficiente.

La rivoluzione di Marx ha posto in modo tecnico il problema della rivoluzione sociale. Quanto a noi, noi pensiamo che la rivoluzione sociale non sia che un aspetto separato della rivoluzione totale, e che considerare la rivoluzione esclusivamente sotto l'aspetto sociale equivale ad impedire che sia condotta a buon fine.

Il problema non ci sembra quello della sostituzione di una classe con un'altra, per arrivare in ultima istanza alla soppressione delle classi; ma è quello di cercare nei modi di vivere dell'uomo le ragioni di un'eterna perversione.

Quando mi si parla di mangiare subito, rispondo che bisogna cercare immediatamente i mezzi perché tutti possano mangiare subito. Ma quando mi si dice: Diamo da mangiare a tutti subito, e dopo le arti, le scienze, il pensiero potranno svilupparsi, rispondo di no, perché il problema non è stato ben posto.

Per me, non c'è rivoluzione senza rivoluzione nella cultura, cioè nel nostro modo universale, il modo nostro, di noi tutti, gli uomini, di comprendere la vita e di porre il problema della vita. [...]

La cultura è mangiare, è anche sapere come si mangia [...]. Separare l'attività del corpo da quella dell'intelligenza è impostare male il pro-

---

<sup>1</sup> «Non sono venuto qui a portare un messaggio surrealista; sono venuto a dire che il surrealismo era passato di moda, in Francia: e molte cose sono passate di moda, in Francia, e si continua ancora ad imitarle fuori della Francia, come se rappresentassero il pensiero di quel paese» (A. Artaud, *Il Teatro e gli dei*, in *Messaggi rivoluzionari*, trad. it., a cura e con un saggio di M. Gallucci, Monteleone, Vibo Valentia 1994, p. 76).

blema della vita. Il concetto materialista del mondo separa in realtà le due funzioni. I marxisti pensano che bisogna nutrire il corpo per permettere allo spirito di funzionare liberamente. Per me è un atteggiamento pigro, una falsa nozione del benessere umano. [...]

Il marxismo non può spiegare la coscienza e si rifiuta di riconoscere il mondo della coscienza, perché crede che sarebbe riconoscere la realtà assoluta dello spirito. Da parte mia, io dico che di conseguenza adotta un atteggiamento spiritualista. Il suo timore di studiare la coscienza come un mondo in sé fa sì che, per parlare dei fenomeni della coscienza, continui ad applicare il vecchio linguaggio spiritualista che stabilisce ancora una distinzione tra materia e spirito. Davanti allo spirito il materialista si trova disarmato. Io voglio che si entri armi alla mano nel regno della coscienza, perché ho dello spirito un'idea materiale, benché abbia una filosofia antimaterialista della vita. Credo che la vita esista. Non credo che la vita sia nata dalla materia, ma credo che la materia nasca dalla vita. [...]

È perciò che dico: non c'è rivoluzione senza rivoluzione nella cultura, cioè senza una rivoluzione della coscienza moderna di fronte all'uomo, alla natura, alla vita.<sup>2</sup>

Ciò che ad Artaud preme, parlando con i giovani messicani (molti dei quali probabilmente accesi da fervore rivoluzionario, anche sulla scia dei fatti della rivoluzione zapatista), è di riuscire a delineare il senso di una azione politico-rivoluzionaria efficace. Ed è proprio sul piano dell'efficacia che, a suo avviso, l'impostazione marxista rivela la propria fragilità. Il problema infatti non è semplicemente di agire sui e nei fatti, ma anche e soprattutto di comprendere di che son fatti i «fatti» (storici, sociali, economici ecc.) e quale sia la dinamica che li costituisce come tali. In questo senso, l'inefficacia che Artaud rimprovera al progetto rivoluzionario marxista e leninista è connessa anzitutto alla prospettiva generale in cui tale progetto si inserisce: la prospettiva del materialismo storico-dialettico e, in particolare, la nozione di materia che essa presuppone.

Si tratta, per Artaud, di una nozione parziale e superstiziosa che, contrapponendo materia e spirito<sup>3</sup>, incarna inconsapevolmente tutte le dicotomie su cui si fonda proprio quella economia della vita che la rivoluzione vorrebbe sovvertire. Un materialismo che si attesti sul piano dei fatti rivela inoltre una profonda complicità con l'empirismo ingenuo delle scienze moderne e con tali scienze condivide il rischio di sfociare in un malcelato spiritualismo<sup>4</sup>: tutto ciò che sfugge alla logica del fatto resta incompreso e viene relegato nell'ambito di una ambigua immaterialità, ossia di una supposta irrealtà che vige tuttavia estrinseca e insondata come orlo delle realtà date.

Ad una idea parziale di materia corrisponde una idea parziale di rivoluzione. Ad essa Artaud contrappone l'istanza di un materialismo che assuma su di sé la «vertigine in cui ribolle l'immaterialità della vita»<sup>5</sup> e che inauguri così la

---

<sup>2</sup> A. Artaud, *Sono venuto in Messico per fuggire la civiltà europea*, ivi, pp. 159-163 *passim*.

<sup>3</sup> «[...] la contraddizione imbecille delle scuole tra lo spirito e la materia, tra la materia e lo spirito» (A. Artaud, *Surrealismo e rivoluzione*, ivi, p. 60).

<sup>4</sup> «Il materialismo odierno è in realtà un atteggiamento spiritualista [...]» (A. Artaud, *L'anarchia sociale dell'arte*, ivi, p. 156).

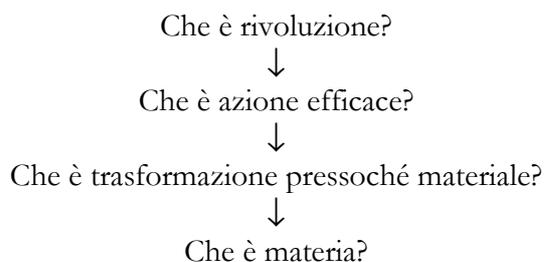
<sup>5</sup> A. Artaud, *Surrealismo e Rivoluzione*, cit., p. 65.

possibilità di una rivoluzione totale di cui, abbiamo letto, la rivoluzione sociale non sarebbe che un aspetto separato. Una rivoluzione totale, prosegue Artaud, comporta non solo una redistribuzione dei mezzi di produzione e dei frutti del lavoro comune, ma anche una trasformazione radicale della «coscienza moderna di fronte all'uomo, alla natura, alla vita». Altrimenti detto: una rivoluzione è totale quando è una «rivoluzione nella cultura». Ma cosa bisogna intendere con la parola «cultura»?

Oggi, in Europa, la cultura, come l'istruzione, come l'educazione, è un lusso che si compera. È la prova migliore del fatto che il senso delle parole si perde e non c'è niente come la confusione nelle parole per rivelare uno stato di decadenza che ormai s'è generalizzato in Europa. Ecco perché, prima di discutere di cultura, devo precisare il senso di questa parola. [...] Noi parliamo di uomini coltivati, e parliamo di terre coltivate, ed esprimiamo in tal modo un'azione, una trasformazione pressoché materiale dell'uomo e della terra. [...] La parola cultura significa che la terra, l'*humus* profondo dell'uomo, è stata *dissodata*. [...]

L'Europa ha creduto che la cultura fosse contenuta nei libri, ed ogni nazione europea ha i suoi libri, cioè la sua filosofia. In questi ultimi anni è nata una moltitudine di sistemi, ciascuno dei quali corrisponde all'apparizione di un nuovo libro, e non solamente ciascuna nazione, ma anche ciascun partito politico possiede il suo. E al contrario di ciò che avveniva nelle grandi epoche in cui i filosofi comandavano la vita e davano origine alla politica, ciascun nuovo sistema politico si crea i filosofi che tentano pietosamente di giustificarne la demagogia.<sup>6</sup>

Cultura = coltura = «azione, trasformazione pressoché materiale dell'uomo e della terra». Su questa definizione di cultura si fonda il senso della rivoluzione totale invocata da Artaud, secondo un percorso a ritroso che potremmo riassumere nelle seguenti domande:



Una rivoluzione politica potrà essere *efficace* solo se sarà in grado di produrre effetti di portata «totale», ossia se sarà in grado di produrre una effettiva trasformazione dell'uomo e della terra. Tale trasformazione, in quanto accade nei modi della «coltura» (o della cultura), è una trasformazione *pressoché materiale*. È dunque all'interno di una interrogazione articolata, di ordine eminentemente politico, che emerge la domanda relativa a cosa sia «materia». Artaud non è interessato ad elaborare una nuova teoria della materia. Il suo interesse è invece di ordine pratico: gli preme comprendere quali siano le condizioni che deter-

---

<sup>6</sup> A. Artaud, *Basi universali della cultura*, ivi, pp. 110-111.

minano l'efficacia di una azione, comprendere cosa fa un'azione quando è efficace; gli preme comprendere qual è *la materia dell'azione efficace* (e non semplicemente qual è la materia su cui l'azione efficace si esercita: limitarsi a questo lato della questione significherebbe cadere in un materialismo debole, in odor di spiritualismo).

Il tema della azione efficace, la domanda intorno alla natura di tale efficacia già si erano posti al centro della riflessione artaudiana negli anni Venti, durante il periodo di collaborazione con i surrealisti, e nei primi anni Trenta, quando videro la luce gli scritti che sarebbero poi stati raccolti sotto il titolo de *Il teatro e il suo doppio* (1931-1935). Quegli scritti vennero rivisti da Artaud e consegnati per la stampa proprio pochi giorni prima dell'imbarco per il Messico<sup>7</sup>; coincidenza che si fa ancor più significativa se si considera che, come scrisse lui stesso in una lettera ad un amico, lo scopo di quel viaggio era di realizzare «il vero dramma», dramma che forse non si sarebbe più dovuto svolgere solo «sulle scene»<sup>8</sup>.

È nel teatro che Artaud individuò anzitutto il luogo della azione efficace, ma tale luogo si andò progressivamente autonomizzando dal «teatro sulle scene» determinandosi non tanto come luogo della «messa in scena», quanto come luogo della «messa in opera» della realtà. È in questa direzione che, già negli scritti del *Teatro e il suo doppio*, Artaud parlò di Teatro della Crudeltà. Sulla specificità del teatro crudele, sui modi della sua operatività Artaud tornò a più riprese, anche dopo il viaggio in Messico, anche dopo il ricovero pluriennale in ospedali psichiatrici, tentando di frequentarne operativamente il senso. Da questo punto di vista, il viaggio in Messico non costituisce una cesura tra quello che si usa chiamare il «primo Artaud» e il cosiddetto «ultimo Artaud»; costituisce invece l'occasione per mettere a punto il senso del «vero dramma», disponendolo nella prospettiva di quel «materialismo assoluto» che, in uno dei suoi ultimi scritti, Artaud indicherà come la cifra più propria del fare crudele.

Tra i moventi elaborati nel *Teatro e il suo doppio* e le destinazioni frequentate negli ultimi scritti, si incunea l'esperienza messicana: non una svolta, ma una consapevole insistenza su snodi già emersi al cuore dei suoi cammini di provenienza.

## Provenienze

La dinamica della azione efficace si caratterizza, negli scritti del *Teatro e il suo doppio*, come dinamica del «dramma essenziale». Ma cosa dobbiamo intendere propriamente per «dramma»?

Se infatti si pone la questione delle origini e della ragion d'essere (o della necessità primordiale) del teatro, troviamo da un lato e sul piano metafisico, la materializzazione, o piuttosto l'esteriorizzazione di una sorta di dramma essenziale che contiene, in forma insieme molteplice e unitaria, i principî essenziali di ogni dramma, già *orientati e divisi*, non tanto da perdere il loro carattere di principî, ma quanto basta per contenere

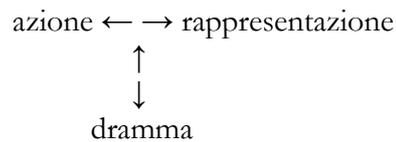
<sup>7</sup> Tuttavia, nonostante le ripetute sollecitazioni dell'autore, *Il teatro e il suo doppio* uscì solo nel 1938, quando Artaud era già da qualche mese ricoverato in manicomio. Vi resterà per nove anni.

<sup>8</sup> Cfr. la lettera scritta da Artaud il 17 giugno del 1936 a Jean-Louis Barrault, tradotta da Gallucci nella *Protasi*, in A. Artaud, *Messaggi rivoluzionari*, cit., p. 47.

in modo sostanziale e attivo, cioè pieno di risonanze, infinite prospettive di conflitto, [...] la sotterranea minaccia di un caos decisivo quanto pericoloso.<sup>9</sup>

Dramma < dal gr. *drama* = azione, rappresentazione. In questa doppia natura del dramma, nel suo essere *simultaneamente* immediatezza e mediazione consiste l'efficacia dell'azione, ossia della «crudeltà» se, come Artaud affermò, «tutto ciò che agisce è crudeltà»<sup>10</sup>. Il dramma essenziale si esplicita nel paradosso di «un caos orientato e diviso»: in esso si danno «infinite prospettive di conflitto» che vigono come «sotterranea minaccia di un caos decisivo quanto pericoloso», ma che tuttavia accadono sempre secondo un criterio di orientamento e divisione. Caos e ordine, nel dramma essenziale, sono l'uno la condizione di possibilità dell'altro.

Letteralmente «dramma» è, ad un tempo, azione agita e rappresentazione distanziata. Questa duplicità, che nel teatro trova la propria manifestazione più evidente, è interna e peculiare ad *ogni* azione: l'azione in quanto tale è abitata da una duplicità fondamentale. Essa si declina e si articola in piani molteplici, il primo dei quali è appunto quello della azione/rappresentazione. Potremmo raffigurarci questo primo livello così:



Vi è dunque una azione di 1° grado (immediatamente agita) e vi è una azione di 2° grado (ri-presentata). Tuttavia, più a fondo, dobbiamo dire che, se ogni azione *in quanto tale* è dramma, allora quella che abbiamo chiamato «azione di 1° grado» non è che una azione impropria: essa non è propriamente azione; è il presupposto (il supposto prima) della rappresentazione. Propriamente infatti l'azione sta solo nel dramma, nell'accadere di una rappresentazione che *suppone* una azione. Potremmo dire: dramma è l'accadere di una azione «impropria» (seconda) la quale, accadendo, suppone una azione «propria» (prima); ma ciò che è *proprio* dell'azione in quanto dramma non è né l'azione di 1° né quella di 2° grado, bensì la dinamica che le divarica e le polarizza. Rispetto a tale dinamica, sia l'azione di 1° sia quella di 2° grado sono «improprie».

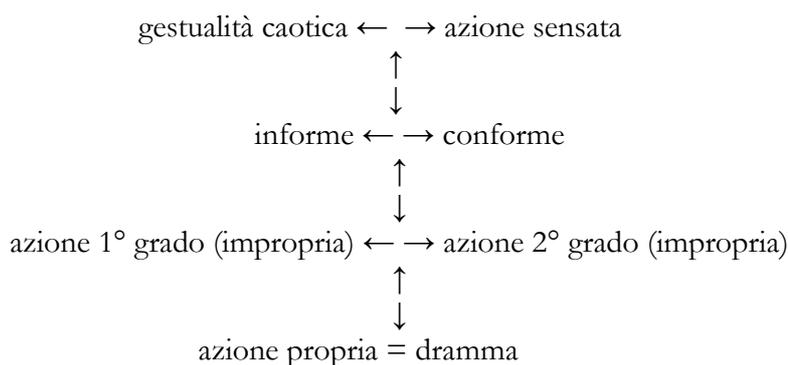
Ora possiamo forse meglio comprendere cosa Artaud intenda quando afferma che dramma essenziale è l'accadere di un caos sempre già orientato e diviso, ossia sempre già disposto in un ordine. Ciò che nella azione drammatica (teatrale) si manifesta è una rappresentazione, una ripetizione orientata (divisa, distanziata, prospettica) del caos in cui l'azione consiste prima di essere rappresentata come tale. Solo che questo *prima* non c'è mai, non si manifesta mai: è un «prima» pre-supposto dalla e nella rappresentazione che accade. Quindi, in senso stretto, anche quel «prima» è «secondo»: secondo rispetto al presentarsi della ripetizione che lo presuppone. Il segreto della efficacia del dramma sta tutto nella simultaneità della polarizzazione. Infatti, rispetto a che qualcosa può

<sup>9</sup> A. Artaud, *Il teatro alchimistico*, in *Il teatro e il suo doppio*, trad. it., a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Prefazione di J. Derrida, Einaudi, Torino 1968, p. 167.

<sup>10</sup> A. Artaud, *Il teatro e la crudeltà*, ivi, p. 200.

essere «caos», se non si dà anche un «ordine»? E viceversa, rispetto a che un ordine può esser tale, se non si dà anche il «caos»? La produttività del dramma consiste in questa reciproca costituzione.

Proviamo a comprendere tale coesistenzialità spostandoci dal piano dell'agire teatrale (azione/rappresentazione) a quello dell'agire «reale». Potremmo partire da una definizione generalissima di azione come *gesto dotato di senso*, dove per «senso» si intenda anzitutto la direzione, l'orientamento che *conforma* gesti (< *gerere* = portare), di per sé caotici (o non sensati), ad un fine determinato. Azione (< *ad-gerere* = portare verso) = gesto messo in forma. Nella prospettiva dell'agire «reale» la dinamica drammatica presenterebbe dunque la seguente articolazione:



Prima dell'orientamento che lo caratterizza come azione, il puro gesto è caotico, casuale, informe. Ciò che si presenta nell'azione è il «medesimo» gesto informe, solo che, «questa volta», esso si ripresenta nella conformità ad uno scopo e perciò si presenta distanziato, differente rispetto a quel medesimo caotico che era prima di presentarsi in azione sensata. Se però guardiamo più a fondo nella dinamica del dramma, vediamo che quel gesto informe, che nella azione si ri-presenta come conforme, non sussiste come tale se non in quanto presupposto dalla azione stessa. Altrimenti detto: il puro gesto che nella azione si ri-presenta non si presenta mai nella sua «purezza», nella sua pura caoticità; esso viene posto come gesto informe solo per differenza dal gesto conforme che accade. E viceversa: l'azione sensata si presenta come tale per differenza da quel gesto informe che essa presuppone e che solo ora, accadendo nella sua variante conforme, viene posto come pura e informe gestualità originaria. Come accadeva per caos e ordine, così anche per gesto e azione vale la regola della reciprocità: ciascuno vige come prospettiva dell'altro, come suo specifico orientamento, sicché la loro distanza è anche e ad un tempo il luogo della loro reciproca tensione, ciò che orienta e conforma intrinsecamente il loro reciproco rinvio.

Da questo punto di vista, l'azione «reale» ha natura eminentemente «teatrale»: anche in essa ciò che accade è il ripresentarsi di una reciproca improprietà. La produttività della azione propria, che non sta né in un polo né nell'altro, consiste nel dar luogo a tale polarizzazione: effetti conformi a presupposti informi. Ciò che accade «in realtà» è sempre conforme e orientato, ma il senso proprio di tale conformità è il suo interno orientamento verso l'informe (il quale, appunto, è riconosciuto come ciò che si ripresenta). Rispetto a *questa* conformità il polo posposto e quello presupposto sono entrambi astrazioni: poli

*tratti fuori* dal taglio che divarica e orienta il caos verso l'ordine e l'ordine verso nuovo caos.

L'azione di 1° grado (il puro gesto, l'informe) non c'è mai propriamente; c'è sempre impropriamente, come presupposto della sua ripresentazione (o rappresentazione) sensata. L'azione di 2° grado, (il gesto che si attua come gesto conforme) si dà sempre come la *attuazione* posposta di una gestualità presupposta. Se dunque azione è gesto dotato di senso, dramma è la dinamica di polarizzazione duale, reciproca e simultanea interna ad ogni azione efficace, che dà effetti, che produce fatti come attuazione di gesti. Parimenti, se i fatti sono gesti in atto e se tali fatti sono ciò che chiamiamo «realtà», allora la reciprocità di gesto e atto, il taglio nel quale insieme operano e consistono l'atto che si manifesta e il gesto che non si manifesta, non appartengono al piano della semplice realtà di fatto, ma ad un piano «più che reale» nel quale è all'opera la reciprocità conforme. Tale piano è occupato dal vuoto che *sta tra* i due poli, dove non c'è ordine né caos, ma solo la tensione al trasfigurarsi del caos in ordine e viceversa, della forma nell'informe e viceversa, del reale nell'irreale e viceversa.

Alla luce di quanto detto della azione efficace, possiamo meglio intendere la lapidaria affermazione di Artaud, secondo la quale «tutto ciò che agisce è crudeltà». Crudeltà è l'esercizio più che reale del tenere insieme dinamicamente l'ordine dei fatti che sempre si manifesta e il caos gestuale che non si manifesta mai come un fatto, pur essendone il presupposto ineliminabile. Azione crudele e azione efficace sono perciò il medesimo e si specificano come quel fare che è conforme all'*esser tra*, al reciproco capovolgimento dei due poli: gesto inorientabile di ogni orientamento e di ogni senso. Gesto transeunte, tuttavia, perché si compie nel luogo dell'impermanenza e nel senso di una impermanenza: si compie come inarrestabile passaggio attraverso l'informe delle forme e il conforme dell'informe. La disponibilità a permanere attivamente in tale gestualità transeunte e sfuggente è ciò che Artaud chiamò Crudeltà: esercizio impossibile a compiersi sul semplice piano di realtà, necessario e fondativo su quel piano più che reale in cui non ci sono fatti, ma dove è in opera il farsi dei fatti, la loro dinamica di costituzione.

Cominciamo così a vedere più a fondo nelle critiche che Artaud rivolge al materialismo comunemente inteso. In questione è infatti proprio la dinamica costitutiva di ciò che chiamiamo materia o condizioni materiali della realtà. Porre tale questione significa spostarsi dal piano di realtà al piano di «più-che-realtà» senza cadere in facili e malcelati spiritualismi. Si tratta dunque di una vera e propria torsione, una acrobazia del pensiero che estenda e approfondisca la nozione stessa di materia così tanto da poter in essa riassorbire anche ciò che sfugge alla sua materialità di fatto, ossia, come chiariremo in seguito, la materia del movimento che la fa emergere come tale.

Esattamente in questi termini, anche se con linguaggio forse meno tecnico e con una consapevolezza non così radicale come negli scritti messicani, Artaud declinò negli anni Venti la sua personale interpretazione della «surrealtà», entrando in conflitto con la ortodossia bretoniana per ragioni assai simili a quelle che, nello stesso periodo, gli impedirono di aderire al Partito Comunista Francese. Un testo del 1925 intitolato *Position de la chair* fornisce indicazioni assai chiare in tal senso. Vi si legge:

Immagino un sistema al quale tutto intero l'uomo partecipi, l'uomo con la sua carne fisica (*chair physique*) e le altezze, la proiezione intellettuale del suo spirito. [...] Ma bisogna procedere con passo lento sulla strada delle pietre morte, soprattutto per chi ha perso la *conoscenza delle parole*. È una scienza indescrivibile e che esplode attraverso spinte lente. E chi la possiede non la conosce. [...] Ma occorre che io indaghi questo senso della carne che deve darmi una metafisica dell'Essere e la conoscenza definitiva della Vita.<sup>11</sup>

La «scienza indescrivibile» che Artaud intende perseguire dovrà spingersi su un piano nel quale siano attivamente coinvolti sia la carne fisica sia la vita spirituale dell'uomo; un piano complessivo e articolato, dal quale siano escluse dicotomie posticce e che attinga una vera e propria «metafisica dell'Essere». In questo senso, anzi, si tratta di un piano letteralmente «metafisico» perché si colloca in effetti al di là della tradizionale nozione di natura (*physis*) fondata sulla distinzione di principio tra materia e forma. Come intendere dunque, al di fuori della eredità aristotelica, il senso di questa nuova scienza che Artaud presentò come il portato più originale della esperienza surrealista?

Si può cogliere un piano in un mondo non precisamente senza forme (perché non si tratta di un venir meno della materia e della sua distruzione in seno a una realtà fatta interamente di spirito, ma di un mezzo per l'essere per elevarsi al di sopra di se stesso, senza abbandonarsi ai fantasmi di un ingannevole idealismo [...]). Poiché ciò che lo separa dalla metafisica pura è questa specie di densità vibrante, che si attacca, in esso, al volo del pensiero. Per il surrealismo considerato nel suo senso primitivo (al quale io mi ero riferito) l'astrazione stessa ha un corpo.<sup>12</sup>

Ciò a cui questa nuova, impura metafisica si attaglia non è il mondo dello spirito o delle essenze; è invece un mondo *non precisamente senza forme* e perciò non precisamente immateriale. Si tratta infatti di indagare proprio il senso di questa carne fisica nella sua materialità irriducibile; e tuttavia, dove c'è materia, dove c'è carne fisica, c'è sempre materia formata, c'è sempre realtà conforme: c'è sempre, nella prospettiva del dramma essenziale, il polo fattuale del gesto messo in forma e astratto dal caos dinamico della sua emergenza. Ma, scrive Artaud, è l'astrazione stessa ad avere un corpo, una corporeità che, come «densità vibrante», si «attacca al volo del pensiero». Che cosa dunque produce la vibrazione? Cosa accende quel volo? Cosa determina l'orientamento di questa carne e di questo volo?

Quel senso che scorre nelle vene di questa carne mistica [*viande mystique*], di cui ogni sussulto è un modo di mondo, e un altro genere di parto, si perde e si divora da sé nella bruciatura di un nulla erroneo. Ah! essere il padre adottivo di questo sospetto, il moltiplicatore di questo parto e di questo mondo nelle sue deduzioni, nelle sue conseguenze di

<sup>11</sup> A. Artaud, *Position de la chair*, in *Œuvres Complètes*, a cura di P. Thévenin, Gallimard, Paris 1956-1994, vol. I\*\*, pp. 50-51.

<sup>12</sup> A. Artaud, *Point final*, ivi, p. 68.

fiore. Ma tutta questa carne non è che cominciamento e assenza, assenza, assenza...<sup>13</sup>

Se la carne fisica è il mondo di fatto (la materia alla quale ogni materialismo ingenuo fa riferimento), il suo senso risiede in qualcosa che la trascende e la incorpora, qualcosa di non puramente materiale e non puramente immateriale: *carne mistica* è l'espressione che usa Artaud, sfruttando esemplarmente una possibilità linguistica del francese, che distingue nettamente tra *chair* e *viande*. *Viande* è infatti la carne informe che è stata macellata, carne da mangiare, nella quale non è più riconoscibile corpo alcuno. Se *chair physique* è carne organizzata in una forma, carne conforme alla sua realtà fattuale (gestualità attuata), la *viande mystique* è invece una cornosità indeterminata, difforme, irriconoscibile ed estranea rispetto alla conformità della *chair*, con la quale è però stretta da una sconcertante parentela. *Chair* e *viande* sono il medesimo, sono l'una nell'altra e l'una per l'altra, ma non coincidono. Se infatti la *chair physique* è il mondo così come esso si manifesta sul piano di realtà, astratto dalla dinamica del suo manifestarsi, la *viande mystique* è la carnosa disponibilità da cui ogni realtà conforme, ogni mondo determinato eviene: in essa, scrive infatti Artaud, ogni sussulto è un modo di mondo. Anche la *viande* tuttavia è, in quanto tale, un'astrazione: astrazione dalla dinamica di reciproca conformazione, per la quale al manifestarsi di ogni realtà di fatto corrisponde, come suo presupposto possibilitante, una generica disponibilità al manifestarsi, al mettersi in forma, all'orientarsi di un senso. Tale presupposto possibilitante non si manifesta mai altro che come un «sospetto», una ipotesi retroflessa, una origine solo supposta e tuttavia implicita al darsi di realtà e mondi attuali. La *viande mystique*, scrive infatti Artaud, «si divora da sé nella bruciatura di un nulla erroneo»: essa trapassa e si trasferisce nelle sue tracce, si dà in assenza e come assenza, si annulla come *viande* per determinarsi come *chair*. La erroneità di tale determinazione, del resto, è tale solo rispetto alla indistinzione mistica, la quale è, a sua volta, erronea e inconsistente rispetto alla carne fisica che accade.

Il nulla erroneo nel quale la *viande* di volta in volta si manifesta in assenza è però anche cominciamento, un cominciamento sempre reiniziante nel reciproco riversarsi e materiarsi delle forme in un nulla di forma, in un vuoto che è, lui, la materia non manifestata di ogni manifestazione. Per dir meglio, quella assenza è la materia del reiterarsi di mondi, del riprodursi di corpi in forma proprio perché tesi, nella loro attuazione gestuale, al dissolvimento di ogni forma, al capovolgimento di ogni atto in gesto e di ogni gesto in un nuovo parto di mondo.

Se è a questa «scienza indescrivibile» che Artaud guardava sin dagli anni Venti come ad un sapere nel quale ne andava della comprensione della vita, i suoi successivi percorsi saranno coerentemente tesi ad approfondire tale comprensione, nel tentativo di declinare quella indescrivibilità nei modi di un esercizio possibile. E la scelta del Messico come luogo nel quale mettere alla prova la praticabilità di tale esercizio non è casuale. In Messico Artaud riteneva infatti di poter rintracciare un sapere prezioso, dimenticato o inattinto dalla cultura europea; un sapere che egli non esitò a definire come eminentemente politico<sup>14</sup>

<sup>13</sup> A. Artaud, *Correspondance de la momie*, ivi, p. 58.

<sup>14</sup> «Sono venuto in Messico in cerca di uomini politici, non di artisti» (A. Artaud, *Ciò che sono venuto a fare in Messico*, in *Messaggi rivoluzionari*, cit., p. 133).

e al quale fece appello per chiarire il senso di una rivoluzione totale, in grado di investire il modo stesso in cui il fare dell'uomo, letteralmente, prende luogo. Torniamo dunque alle conferenze di Città del Messico, in cerca ora di quel sapere che, secondo Artaud, costituiva il senso più profondo del «vero dramma», il segreto della sua efficacia, la possibilità di una sua consapevole messa in opera nella città degli uomini.

### Insistenze

Di contro alla cultura dell'Europa, che si regge su testi scritti, e fa credere che la cultura è persa se i testi vengono distrutti, affermo che c'è un'altra cultura, sulla quale hanno vissuto altri tempi, e questa cultura perduta si fonda su un'idea materialista dello spirito. [...] C'è in questa cultura un'idea dello spazio, e io dico che la vera cultura non la si può apprendere che nello spazio, e che è una cultura orientata, come il teatro è orientato.

[...] La cultura è un movimento dello spirito che va dal vuoto alle forme, e dalle forme rientra nel vuoto, nel vuoto come nella morte. Essere colto è bruciare forme, bruciare forme per raggiungere la vita. È imparare a tenersi diritti nel movimento incessante delle forme che successivamente si distruggono.

Gli antichi Messicani non conoscevano altro atteggiamento che questo andirivieni dalla morte alla vita. [...]

È come la croce a sei braccia, che diffonde sulle mura di alcuni templi del Messico un'occulta geometria. La croce del Messico è sempre cerchiata, è al centro di un muro, viene da un'idea magica.

Per fare la croce, l'antico Messicano si mette al centro di una specie di vuoto, e la croce spunta attorno a lui.

Questa croce non serve a cifrare lo spazio, come pensano gli studiosi di oggi, è una croce che serve a rivelare come la vita entri nello spazio, e come, dal di fuori dello spazio, ritrovare il fondo della vita.

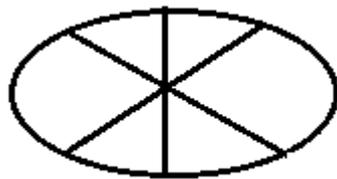
Sempre il vuoto, sempre il punto, attorno al quale s'addensa la materia.<sup>15</sup>

Alle radici delle più antiche civiltà del Messico Artaud individua una sapienza che, mentre riecheggia il senso profondo del dramma essenziale, ne fornisce anche una esemplificazione simbolica, nella quale la dinamica della azione si specifica come dinamica dell'azione che *fa spazio*. Se cultura è imparare a mantenere una postura eretta nel movimento incessante delle forme che successivamente si distruggono, tale postura si specifica come permanenza più che reale nel punto vuoto da cui ogni realtà scaturisce. In questo senso, essa è una postura eminentemente crudele (passaggio attraverso l'informe di ogni forma, ossia passaggio attraverso la morte). Postura crudele che, più precisamente, non è una postura, ma un passaggio, uno slancio, una vuota apertura che prende luogo, un gesto che si estende in azione, una azione che si spazializza. La dinamica del dramma essenziale, potremmo dire, si specifica come dinamica dell'estendersi dell'azione o dell'accadere della estensione come polo complementare di un inestensibile: punto vuoto e impermanente perché ha natura gestuale; esso non permane come gesto perché, accadendo, si orienta e si con-

<sup>15</sup> A. Artaud, *Il teatro e gli dei*, ivi, pp. 80-83 *passim*.

forma in una azione; esso è vuoto perché, in quanto gesto, è l'apertura di qualsiasi forma.

La dinamica della azione che fa spazio è probabilmente il cuore di quel sapere che Artaud sperava di trovare ancora attivo nelle popolazioni messicane. Tale sapere è esemplarmente sintetizzato nella immagine di una croce molto particolare, che ricorre non solo nei codici relativi alle cosmologie delle civiltà precorteziane, ma anche sulle mura di alcuni templi del Messico e, cosa ancor più significativa, nella pianta di alcune grandi città maya e azteche. Tale croce, scrive Artaud, non è una semplice cifratura dello spazio sulla base dei quattro punti cardinali; essa è qualcosa di assai più complesso e rinvia piuttosto al modo in cui la vita entra nello spazio. Soffermiamoci dunque sulla conformazione di tale croce, la cui prima particolarità è che essa ha non quattro, ma sei braccia. Così:



La croce del Messico sorge dal vuoto, rappresenta un'idea dello spazio che si dispiega a partire dal vuoto, le sei braccia della croce completa si incrociano nello stesso punto, e questo punto centrale rappresenta il vuoto.<sup>16</sup>

Come confermano studi anche recenti, nelle antiche concezioni messicane del cosmo i punti cardinali non erano quattro, ma cinque. Il quinto punto si collocava al centro dello spazio orientato ed era costituito «dalla superficie della Terra, dove l'uomo pone la pianta dei suoi piedi e attraverso cui transita la sua vita»<sup>17</sup>. La linea verticale che interseca longitudinalmente le due oblique passa esattamente per questo quinto punto cardinale. Essa rappresenta quindi, in proiezione, la linea dello zenit, linea perpendicolare alla superficie terrestre, intersecante il punto che, nelle piante delle antiche città azteche, era occupato dal Templo Mayor: centro della città e ombelico del mondo<sup>18</sup>. Tale punto ha la consistenza di un nulla, di un vuoto attivo, da cui promana e su cui si retroflette l'estensione della città intera: tutto lo spazio della città è inaugurato da e conformato a quel centro vuoto che, come tale, emerge solo in relazione alla conformazione della città stessa, al suo orientamento nello spazio, al suo funzionale disporsi rispetto ai quattro punti cardinali.

Se la croce del Messico rappresenta simbolicamente il disporsi dell'azione nello spazio, il suo estendersi in forme determinate (cioè orientate) e sempre correlative ad una incidenza centrale, nella quale ogni forma e ogni orientamento vengono meno, allora il centro, il punto vuoto, il quinto punto cardinale è un punto fittizio, che solo simbolicamente si può conservare, ma che, sul piano

<sup>16</sup> A. Artaud, *Sono venuto in Messico per fuggire la civiltà europea*, ivi, p. 165.

<sup>17</sup> L. Velázquez González, *Filosofia e medicina nel Messico antico*, Erga edizioni, Genova 1998, p. 56.

<sup>18</sup> Cfr. E. Matos Moctezuma, *Los Aztecas*, Jaca Book, Milano 2000, pp. 115-117.

di realtà, sempre si sottrae in quanto punto della esplosione (= ex-tensione) di ogni possibile orientamento.

In questo senso, la croce del Messico richiama simbolicamente la dinamica del dramma essenziale: il quinto punto cardinale, potremmo dire, segna il punto di quella assenza che, come abbiamo visto, era il senso della *viande mystique*. Ma non solo. Se infatti la croce messicana ripropone e rilancia il senso fondamentale della dinamica drammatica, se specifica il senso dell'azione efficace come azione che fa spazio, essa getta anche una nuova luce sull'altro tema centrale delle conferenze messicane di Artaud: quello della rivoluzione totale come rivoluzione nella cultura, cioè come trans-forma-azione «pressoché materiale dell'uomo e della terra». La croce a sei braccia – ribadiamolo – non è una semplice cifratura dello spazio, ma indica il modo in cui «la vita entra nello spazio». Essa mostra la verticalità zenitale del taglio che incide, scrive, ara, coltiva la terra e l'uomo nella dinamica del dramma; in tal modo essa suggerisce, ad un tempo, una geo-grafia, una antropo-grafia e una drammo-grafia.

Anzitutto, una geo-grafia dell'essere in azione: azione che fa spazio, che segna il punto evanescente in cui qualcosa accade e si estende in effetti orientati (si dispiega «nelle sue conseguenze di fiore», scriveva Artaud negli anni Venti). Geo-grafia come posizione di un irriducibile «esser qui», sul punto del gesto che mi dà luogo, ed esser per ciò stesso già là, dove il mio aver luogo si estende in orientamenti conformi, disperde l'inorientabile suo «esser qui» e, disperdendolo, lo pre-suppone come il centro (vuoto) da cui promana ogni mio «là», ogni volta nuovamente determinato e orientato in un inorientabile «qui». Geo-grafia, dunque, come incisione che segna centri e periferie, nella reciprocità del loro rinviarsi e nella impermanenza del loro attuarsi.

Una antropo-grafia, inoltre, in quanto mappatura dell'uomo in azione, che continuamente riconforma il proprio fare al duplice e simultaneo movimento della croce a sei braccia: movimento di estensione lungo le quattro linee di una operatività conforme, e movimento di intensione nel punto assente e informe (= gestuale) da cui l'operatività origina.

Una drammo-grafia, infine, perché nell'intersecarsi delle tre linee che costituiscono la croce del Messico viene mostrato proprio ciò che, nella raffigurazione bipolare del dramma essenziale, rischiava di restare inattinto: il punto nullo, l'apertura divaricante, l'accadere della incidenza a quella bipolarità correlativa. Si tratta infatti di quello spazio vuoto, quell'esser-tra, che consente l'aprirsi del dramma essenziale e che tuttavia non precede la polarizzazione, ma accade sempre e solo in essa e per essa. Tenersi diritti nell'incessante movimento delle forme che successivamente si distruggono e si riorientano è esercizio crudele dello star sul punto del vuoto che abita ogni pieno; star su quel punto puramente gestuale (e impossibilitato a conservarsi come tale) che, attuandosi, getta nel caos dell'informe le forme da cui proviene e, simultaneamente, conforma tale caos a inediti orientamenti.

Trans-forma-azione è infatti anzitutto azione attraverso le forme, passaggio attraverso il luogo (che sempre si dà in assenza) nel quale, morendo a se stessa, l'azione reitera il dramma della propria efficacia. Tale azione attraverso le forme, imponendo una permanenza nel punto dell'impermanenza (o della pura gestualità) ha, come avevamo anticipato, una natura *pressoché* materiale. Essa infatti si compie sempre all'interno di forme determinate (ciò che abbiamo indicato come *chair physique*), ma non si riduce alle forme determinate che attra-

versa; si compie piuttosto come mobilitazione dell'informe di ogni forma, dell'immateriale di ogni materia, del non manifestato di ogni manifestazione (ciò che avevamo indicato come *viande mystique*).

Il sapere profondamente politico che Artaud sperava di trovare ancora attivo presso gli studenti e i giovani rivoluzionari messicani riguarda proprio l'ordine di problemi sin qui delineato; ordine che, in ultima istanza, riconduce la questione dell'azione politica a quella, più generale, del fare umano come ininterrotto cammino di autorigenazione in posture determinate e transeunti. In questo senso, una rivoluzione totale avrebbe dovuto anzitutto assumere su di sé il senso di quella drammo-grafia che la croce del Messico, e l'insistenza con la quale ad essa Artaud fa riferimento, ponevano al centro della questione politica. Ma, per far ciò, una rivoluzione totale richiedeva anzitutto di confrontarsi con le manifestazioni effettuali del dramma essenziale, a cominciare dai modi geo-grafici e antropo-grafici del suo accadere. Si trattava, in altri termini, di procedere ad una incarnazione consapevole ed efficace, sul piano di realtà, di quella dinamica che, nel suo compiuto dispiegarsi, solo il piano della più-che-realtà consentiva di cogliere. Far questo significava applicare il principio di crudeltà, la dinamica carne fisica/carne mistica alla più refrattaria tra le «realtà di fatto»: quella dei corpi in opera determinati che il materialismo europeo aveva posto a fondamento della rivoluzione marxista.

Ecco la lezione che il Messico moderno può darci. Si appropria delle forme della civiltà meccanicistica dell'Europa e le adatta al proprio spirito. Che importa se questo spirito è proprio il distruttore di quelle forme!<sup>19</sup>

Non sarà, tuttavia, nelle aule universitarie e nei circoli di intellettuali di Città del Messico che Artaud troverà ciò di cui andava in cerca: un sapere al quale sarebbe stata affidata la simultanea devastazione delle forme intransitive della cultura europea e la loro riconformazione in nuovi modi del fare, in una nuova consapevole «coltivazione» dell'uomo e della terra. Sarà invece presso gli indiani Tarahumara (nei cui villaggi si recherà, in un vero e proprio viaggio iniziatico, nell'agosto del 1936<sup>20</sup>) che gli sarà possibile riconoscere, ancora attive, le tracce di quella consapevolezza che i Messicani europeizzati sembravano ormai avere perduto. Così, ad esempio, si legge in un testo scritto subito dopo la permanenza presso i Tarahumara:

Se i Tarahumara non sanno lavorare i metalli, se sono ancora alle picche e alle frecce, se arano con tronchi d'albero tagliati, se dormono sulla terra vestiti, hanno però la più elevata idea del movimento filosofico della Natura. [...] Ogni villaggio tarahumara è preceduto da una croce, circondato di croci ai quattro punti cardinali della montagna. Non è la croce di Cristo, la croce cattolica, è la croce dell'Uomo squartato nello spazio, l'Uomo con le braccia aperte, invisibile, inchiodato ai quattro

---

<sup>19</sup> A. Artaud, *Ciò che sono venuto a fare in Messico*, cit., p. 137.

<sup>20</sup> Per una introduzione all'orizzonte di ricerca entro il quale Artaud progettò il viaggio presso gli indiani Tarahumara, rinvio al mio *Artaud in Messico. Note da un viaggio al di là delle Colonne d'Ercole*, in AA.VV., *Terra e storia. Itinerari del pensiero contemporaneo*, a cura di C. Sini, Cisalpino, Milano 2000 (pp. 251-264).

punti cardinali. Con ciò i Tarahumara manifestano un'idea geometrica attiva del mondo, a cui la forma stessa dell'Uomo è legata. [...] La pietra che ogni Tarahumara passando deve posare, sotto pena di morte, ai piedi della croce, non è una superstizione, ma una presa di coscienza. Questo vuol dire: Segna il punto. Renditi conto.<sup>21</sup>

I Tarahumara assurgono così ad emblema di una drammo-grafia inscritta in ciascuna delle loro azioni come nella disposizione e nella conformazione dei loro villaggi; una drammo-grafia, aggiunge Artaud, «a cui la forma stessa dell'uomo è legata». E se tale iscrizione è sempre attiva nella dinamica del fare efficace, ciò che è esemplare nei Tarahumara, agli occhi di Artaud, è la consapevolezza che essi dimostrano nel «segnare il punto»<sup>22</sup>.

Riprodurre tale esercizio di consapevolezza incarnata all'interno della cultura europea significherebbe, per Artaud, far cominciare la rivoluzione totale proprio dal luogo che la rivoluzione marxista sembrava avere assunto apertamente come un fatto: la materia dei corpi in azione, la materia e la conformazione dei corpi di fatto come corpi culturali, coltivati dall'orientamento sempre di nuovo reiterato della trasformazione dell'uomo e della terra implicita in ogni drammo-grafia. In tal senso, se il problema di una rivoluzione totale è problema di ordine bio-politico, ciò significa che totale potrà essere solo una rivoluzione a carattere *politico-anatomico*, che si compia nella forma di una nuova *cultura geo-somatica dell'azione*.

Esattamente da tale coltivazione crudele, che inchiodi la carne stessa dell'uomo alla croce della sua ex-tensione drammatica, ripartirà il lavoro di Artaud dopo gli anni dell'internamento. Ad essi dovremo ora rivolgere la nostra attenzione, seguendo gli sviluppi estremi di quel materialismo di nuovo genere che, già nel periodo messicano, Artaud aveva indicato come il cuore stesso di qualsivoglia progetto politico cui si affidasse il compito di una radicale e inedita riscrittura dell'azione che «fa spazio» e così orienta un mondo.

### Destinazioni

Incarnare il dramma essenziale, star sul punto nel quale il gesto si attua come azione orientata e perciò, letteralmente, fa spazio: questo, in sintesi, l'esercizio attraverso il quale dovrà passare, secondo Artaud, una rivoluzione totale. Altrimenti detto, una rivoluzione totale, che produca effetti sul modo di «arare» la materia del reale, non potrà che muovere dalla effettiva coltivazione di corpi in azione crudele: corpi cioè che, essendo sempre già fatti, siano anche e simultaneamente sempre in procinto di farsi disfacendosi.

Riprendendo i termini che Artaud adottò negli scritti degli anni Venti sopra citati, potremmo dire che corpi in azione crudele sono *tutti* i corpi. Tutti i corpi, infatti, in quanto manifestazione dinamica della co-incidenza di *chair* e *viande*, sono già sempre interni ad un cammino di continuo riorientamento, di continuo disfacimento della loro consistenza di fatto. Tale cammino altro non è che la dinamica per la quale qualcosa consiste sempre e solo come residuo di

<sup>21</sup> A. Artaud, *Una Razza-Principio*, trad. it. in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H. J. Maxwell e C. Rugafiori, Adelphi, Milano 1966, p. 91.

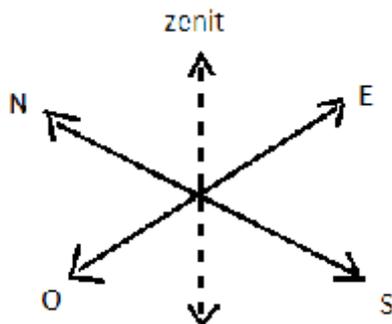
<sup>22</sup> Questo, tra l'altro, consente ad Artaud di affermare, poco oltre il brano citato: «I Tarahumara diventano filosofi assolutamente, come un bambino cresce e si fa uomo; sono filosofi dalla nascita».

una disponibilità che si orienta in forme determinate. In questa prospettiva, la materia del reale (irriducibile alla cosalità empirica del materialismo tradizionalmente inteso) non è né la pura disponibilità caotica (che non si dà mai, che propriamente non c'è perché non è nulla di reale: essa si dà solo sul piano di più-che-realtà, come pre-supposto della realtà che accade); non è neppure la consistenza residuale di un orientamento già avvenuto (ciò che sempre si dà in quanto *fatto*, non in senso originario, ma, letteralmente, nel senso di qualcosa che è *stato fatto*). Materia del reale può essere soltanto, alla luce di quanto detto del dramma essenziale, l'inafferrabile e tuttavia consistente interrelazione dinamica di questi due poli, i quali non sussistono come tali, ma solo come la estensione geosomatica della azione crudele di corpi all'opera.

È in questo senso che, in Messico, Artaud assunse la croce a sei braccia come emblema della dinamica fondamentale attraverso cui «la vita entra nello spazio». Ed è nel medesimo senso e per la medesima ragione che, come si è sopra anticipato, la rivoluzione totale auspicata da Artaud sin dai suoi scritti giovanili, si delinea, nel suo lavoro più maturo, come una rivoluzione di ordine non semplicemente politico, ma politico-anatomico.

Si tratta dunque certamente di una rivoluzione,  
e tutti invocano una rivoluzione necessaria,  
ma non so se molte persone hanno pensato che tale rivoluzione non  
sarà mai vera, finché non sarà fisicamente e materialmente completa,  
finché non si rivolgerà all'uomo,  
al corpo stesso dell'uomo  
e non si deciderà infine a chiedergli di *cambiarsi*.<sup>23</sup>

La croce del Messico, abbiamo visto, è la raffigurazione sintetica della dinamica di estensione dello spazio geosomatico: essa mostra contemporaneamente l'accadere intensivo di un taglio (la linea zenitale che cade sul punto vuoto, l'incipit del primo passo, il punto in cui l'uomo poggia il piede sulla terra), e il disperdersi estensivo di quel medesimo taglio in orientamenti determinati e a carattere duale (le due linee orientate in modo tale che ciascun punto cardinale risulti il reciproco pre-posto o post-posto dell'altro).



<sup>23</sup> A. Artaud, *Le théâtre et la science*, in A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, Paris 1970, p. 265.

Così interpretata, la croce del Messico riproduce esattamente la dinamica di polarizzazione del dramma essenziale, restituendo a ciascuno dei poli il suo carattere di doppia reversibilità. Propriamente, infatti, ciascuna linea, nella reciproca intersezione, si rivela orientata in modo duplice: nessuno dei quattro punti cardinali sussiste di per sé, ma solo per retroflessione o anteflessione del suo reciproco. E questo vale anche e soprattutto per la linea zenitale, il cui punto di intersezione è, si è visto, un punto nullo, pur essendo il punto di massima intensità (dello zenit, appunto) dell'intera dinamica. Esso, propriamente, non è un punto spaziale; è l'apertura dello spazio orientato e ha perciò natura *pressoché* spaziale, il che significa (per riprendere l'espressione usata da Artaud) *pressoché* materiale: non propriamente spaziale perché è il vuoto da cui lo spazio (in quanto estensione di una intensità) promana; non propriamente inesteso perché la sua localizzazione è il presupposto della e *nella* estensione orientata.

La linea zenitale rivela così la natura, potremmo dire, «tomica» della croce del Messico e della dinamica in essa sintetizzata: tomica (< *temneiv* = tagliare) e bidirezionata. Il dramma essenziale si articola infatti (lo si era visto) in una doppia e reciproca tensione: verso l'ordine e verso il caos, verso il formato e verso l'informe legati da reciproca conformità dinamica. Tale reciprocità, nella croce del Messico, si applica anche alla linea del taglio, della apertura che divarica i due poli del dramma: il taglio stesso è orientato in modo duplice, verso l'alto (*anà*) e verso il basso (*katà*), dove «alto» e «basso» sono tali solo all'interno del gioco di anteposizione e posposizione che intreccia le sei braccia della croce completa. La croce del Messico è perciò sempre *anà-tomica* e *katà-tomica* ad un tempo; essa riproduce il movimento della duplice impermanenza per la quale ogni orientamento, ogni forma è il correlato di un caotico e di un informe, e viceversa<sup>24</sup>. In quanto croce della doppia estensione (geo-somatica) della azione crudele, inoltre, essa implica una sorta di morfologia dinamica dei corpi all'opera nella azione crudele, morfologia che Artaud, in uno scritto del 1947 (intitolato, ancora una volta, *Il teatro della crudeltà*), esprime così:

Il corpo umano è una pila elettrica,  
[...] è fatto  
per assorbire  
tramite i suoi spostamenti voltaici  
le disponibilità erranti  
dell'infinito del vuoto,  
dei buchi di vuoto  
sempre più smisurati  
di una possibilità organica mai colmata.<sup>25</sup>

Corpo in opera, corpo en-ergico, corpo al lavoro: Artaud vi si richiama con la metafora di un corpo-pila elettrica. La sua operatività consiste anzitutto nella capacità di assumere su di sé le «disponibilità erranti dell'infinito del vuoto». Tali disponibilità, assorbite dal corpo energico, determinano, di volta in

<sup>24</sup> Per un approfondimento sulla relazione fra *anà-tomia* e *katà-tomia* nella morfologia del corpo in azione, mi permetto di rinviare al mio *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, ETS, Pisa 2007.

<sup>25</sup> A. Artaud, *Il teatro della crudeltà*, in *Per farla finita col giudizio di dio*, trad. it., a cura di M. Dotti, Stampa alternativa, Viterbo 2001, p. 59.

volta, la sua conformazione; conformazione dinamica in quanto attinge ad una possibilità di organizzazione (o di strutturazione funzionale) che non è mai colmata: essa è anzi continuamente rinnovata proprio da quel vuoto a cui continuamente torna e da cui continuamente attinge. Il corpo energetico è così un corpo sempre organizzato: è, propriamente, *chair physique*, carne fisica, sempre conforme alla attuazione del gesto che in essa si sottrae, appunto, attuandosi.

Tuttavia, il corpo energetico è anche sempre ri-organizzantesi (la sua, abbiamo detto, è una morfologia dinamica, la possibilità organica cui esso attinge non è mai colmata). In tal senso, la sua anatomia è sempre anche una catatomia, un taglio che capovolge l'orientamento precedente. Come però possiamo intendere questo secondo aspetto del corpo energetico? Si tratta forse, ancora una volta, di ciò che Artaud aveva chiamato *viande mystique*? E se così fosse, come dovremmo intendere la sua relazione con la carne fisica? Come essa abita nel corpo energetico, se vi abita? Tale carne mistica, posta come «possibilità organica mai colmata», non rischia infine di rinviare ad una malcelata spiritualità, che sussista come condizione di possibilità trascendente rispetto al corpo energetico? Vediamo quali vie Artaud propone per sciogliere questa serie di problemi.

Non esiste mondo  
né dominio invisibile occulto,  
nessun mondo di spiriti, niente spiriti,  
c'è semplicemente uno stato nascosto e remoto,  
un passaggio o partenza invisibile del corpo umano  
in cui lo stato organico e anatomico esterno  
è il solo stato valido e riconoscibile di ogni corpo.  
Questa partenza o passaggio invisibile del corpo umano  
è uno stato dove non si resta, non si può restare,  
ed è il vuoto e il nulla.  
[...] Non è uno stato, insomma,  
ma un corpo,  
è un grado del corpo,  
una eliminatoria di ogni corpo [...].<sup>26</sup>

La possibilità organica mai colmata a cui sempre attinge il corpo energetico può essere dunque intesa come «una eliminatoria di ogni corpo» che però è già «un grado del corpo». Il corpo energetico, in quanto corpo caratterizzato da una morfologia dinamica, è passaggio attraverso la eliminatoria di ogni corpo, quindi anche di se stesso come corpo individuato in una forma determinata. Tale eliminatoria non è incorporea; essa è già un grado del corpo: il grado zero della sua pura possibilità. In quanto pura possibilità, tuttavia, essa non si dà mai come tale e, anzi, coincide con una pura impossibilità. Artaud parla infatti di «questa partenza invisibile del corpo umano» come di un passaggio: uno stato nel quale nessun corpo può restare, ogni corpo essendo, nella sua attualità individuata, sempre en-ergico, cioè conforme ad un orientamento determinato. Tale determinazione, tuttavia, si produce sempre e solo per differenza da una indeterminazione, alla quale dinamicamente ogni corpo in opera ritorna e da

<sup>26</sup> A. Artaud, *Martedì 18 novembre 1947*, trad. it., in *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Mimesis, Milano 2003, pp. 32-33 *passim*.

cui reiteratamente si differenzia nella oscillazione drammatica del suo attuarsi come compimento di gesti mancati. La morfologia dinamica del corpo energico è dunque una vera e propria «danza dell'anatomia»<sup>27</sup>, danza che fa di ogni anatomia l'attuazione (o il residuo) di reiterate catatomie, di reiterati transiti attraverso una informe gestualità: pre-supposto posto in assenza da ciascuna delle forme attuali che i corpi in opera assumono.

La danza della anatomia è ciò che distrugge il corpo energico, ma è anche e al tempo stesso ciò che lo mantiene tale: un corpo al lavoro (o in lavorazione) che rinasce variato in ciascuna delle sue attuazioni conformi. Il corpo energico è un corpo sempre variante, mai identico e sempre individuale; ciò è consentito dal fatto che qualcosa sempre gli si ripresenta, identicamente, come nuova e mai esaurita possibilità di variazione. Tale possibilità però – Artaud lo ribadisce con forza – non è nulla di incorporeo o di immateriale; essa è, piuttosto, corporeità mai individuale (mai organizzata) e perciò sempre identica (nel suo permanere come indefinitamente organizzabile).

Si tratta dunque di una corporeità impossibile sul semplice piano di realtà, rispetto al quale essa risulta «astratta»: mai un dato di fatto, ma sempre un da farsi che si sottrae nel fatto. La astrattezza di tale corporeità è il correlato di un'altra astrazione: quella dei corpi di fatto rispetto alla dinamica più che reale del loro drammatico costituirsi. I due poli del dramma essenziale, si era infatti visto, vigono in una relazione reciprocamente astrattiva, laddove tale reciprocità è la *conditio sine qua non* di qualsivoglia concrezione.

E astratto,  
 infine,  
 tu lo sarai,  
 oh uomo,  
 uomo,  
 tu lo sarai,  
 uomo,  
 fino al corpo,  
 fino al punto in cui  
 il corpo  
 si fa avanti,  
 nel quale si annuncia come corpo,  
 al di là del concreto del corpo,  
 detto concreto  
 dall'intelligenza  
 o dalla scienza.<sup>28</sup>

In Messico Artaud dichiarava che solo nella prospettiva di un nuovo materialismo avrebbe potuto compiersi una rivoluzione che fosse in grado di agire davvero sulla coltura geosomatica dell'uomo. Si fa ora sempre più chiaro che tale materialismo è un materialismo non solo del concreto, ma anche dell'astratto. È qui in questione, infatti, la matericità dell'astrazione stessa, la dinamica materiale del prodursi dell'astrazione come corrispettivo interno al

<sup>27</sup> Espressione, questa, usata dallo stesso Artaud nel citato *Teatro della crudeltà* (cfr. A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 59).

<sup>28</sup> A. Artaud, *Suppôts et Supplications*, in *Œuvres Complètes*, cit., vol. XIV\*\*, p. 51.

costituirsì di corpi determinati. Una astrazione, anzi, che coincide con il «punto in cui il corpo si fa avanti, nel quale si annuncia come corpo, al di là del concreto del corpo», che poi, prosegue Artaud, è detto tale solo dall'intelligenza scientifica, attestatasi (anche questo lo si era visto negli scritti messicani) sulla contrapposizione cartesiana tra concreto e astratto, tra *res extensa* e *res cogitans*.

Il materialismo radicale che, sviluppando le posizioni espresse in Messico un decennio prima, Artaud progressivamente elabora nei suoi ultimi anni di vita, è un materialismo dei corpi al lavoro, che non assume tali corpi come dati o fatti, ma li riconduce a quella che potremmo definire una biologia dinamica, una biologia del «modo in cui la vita entra nello spazio». In tale prospettiva, la questione dei corpi viventi si articola su due piani, concreti solo nella relazione che li fa complementari: da un lato i corpi energici, sempre organizzati, individuali e mai identici (ossia sempre varianti); dall'altro, la possibilità organica di variazione che supporta i corpi energici, possibilità mai colmata e perciò sempre identica, mai organizzata, mai individuata. A questo secondo genere di corporeità Artaud si riferisce, in uno dei suoi ultimi scritti, con l'espressione *corpo senza organi*<sup>29</sup>.

Se il corpo energico è un corpo organizzato in anatomie determinate e sempre varianti, la possibilità mai colmata di tale variazione non può essere a sua volta qualcosa di già organizzato: la sua non è una corporeità già orientata, ma, appunto, una corporeità senza organi. Essa è la astrazione di ogni corpo determinato che si ripresenta in ogni corpo determinato. Il corpo senza organi infatti non può essere pensato come *un* corpo, essendo proprio ciò rispetto a cui i corpi energici si individuano e si organizzano. Piuttosto, esso è da considerarsi come massa corporea ultraindividuale, che non è composta dalla somma dei corpi individuali, ma abita ciascun corpo individuale facendone un corpo multiplo (ossia un corpo organizzato in una molteplice variazione). Non si tratta quindi, propriamente, di una corporeità astratta o trascendente rispetto ai corpi energici, ma di una corporeità, potremmo dire, che si caratterizza come l'oltranza immanente in ciascun corpo anatomico: corporeità che è oltre i corpi individuali in quanto è corpo ad oltranza.

La croce del Messico mostrava come la dinamica della estensione geomorfologica fosse una dinamica al tempo stesso anatomica e catatomica. La continua riorganizzazione anatomica dei corpi energici è resa possibile da reiterate catatomie, da reiterati passaggi attraverso la distruzione di ogni forma determinata. Ciò che Artaud chiama «passaggio o partenza invisibile del corpo umano», eliminatore di ogni corpo che è già un grado del corpo, deve quindi essere una corporeità capace di sopportare la croce anatomico-catatomica e, perciò, di supportare la dinamica di emergenza dei corpi individuali. Ora, come dovremo pensare tale supporto, che si dà sottraendosi e che solo in questo duplice movimento permane come possibilitante impermanenza dei corpi individuali? Esso non è una cosa o uno strato sottostante; è, piuttosto, una dinamica che con-

---

<sup>29</sup> Tale espressione (divenuta nota nella libera interpretazione fornita da Deleuze e Guattari) compare nelle battute conclusive di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, testo composto e registrato da Artaud nel 1947 per una progettata trasmissione radiofonica, che non poté aver luogo a causa di un intervento di censura. Le battute in questione sono le seguenti: «Quando gli [all'uomo] avrete fatto un corpo senza organi, / l'avrete liberato da tutti i suoi automatismi / e restituito alla sua vera libertà. / Allora gli reinsegnerete a danzare alla rovescia / come nel delirio del *bal musette* / e questo rovescio sarà il suo vero diritto» (*Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 53).

siste negli effetti rappresi del suo sottrarsi. Artaud ne parla nei termini di una *motilità* fondamentale, condizione necessaria perché qualcosa consista come corpo.

[...] Tutto è nella *motilità*  
 ma, come per il resto, l'umanità non ne ha afferrato che un simulacro.  
 [...]
   
 Cos'è la *motilità*?  
 È il poter rendere se stessi corpo  
 in funzione di una volontà [...]
   
 derivata dalla rotazione  
 verticale  
 di un corpo da sempre formato,  
 e che in uno stato al di là della coscienza  
 si indurisce e si appesantisce continuamente  
 per l'opacità del suo spessore e della sua massa.<sup>30</sup>

La motilità, scrive Artaud, è la possibilità di prodursi come corpo. Ciò non significa che essa sia pura intensità o intenzione; al contrario, essa, alla luce del percorso sin qui svolto, non può che essere pensata come sempre già estesa, presa nella dinamica incrociata della ex-tensione geosomatica. Non vi è infatti estensione se non come esplosione di un gesto che si attua; tale esplosione orientata è motilità ed è già materia, materia colta nel punto nullo di una gestualità che si spazializza; materia come movimento del materiarsi conforme, e non solo come materializzazione già conformata. Motilità è ciò che *dà luogo*, che fa spazio al corpo in opera, ma è anche ciò che si sottrae in ogni sua stasi conforme e si ripresenta in ogni sua catatomica (o gestuale) deformazione. In questo senso, inoltre, la motilità è «un corpo da sempre formato» cioè sempre conforme ad esplosioni già accadute, secondo una dinamica di «rotazione verticale» che, nuovamente, ci riconduce al sapere celato nella croce del Messico.

Come si è visto, il punto vuoto dal quale si dipanano le linee orientate secondo i quattro punti cardinali è il punto di incidenza della verticalità zenitale: la croce a sei braccia è una croce tridimensionale, che, in una sorta di proiezione ortogonale, si configura come un asterisco. Propriamente, dunque, essa rappresenta una rotazione verticale: non solo una verticale attorno a cui ruotano i quattro punti cardinali, ma una verticalità ruotante poiché è lo stesso zenit che si proietta e si ripropone in ciascuno dei punti cardinali. La croce indica infatti un duplice movimento, per il quale, se è il vuoto stesso ad orientarsi, ogni orientamento, a sua volta, tende catatomicamente al vuoto da cui proviene. L'intensità del vuoto centrale (esattamente come nella dinamica del dramma) si manifesta solo come scarto tra estensioni polarizzate e orientate. Ciascuna di esse tuttavia ha in sé l'intensità del vuoto inorientato come possibilità e alternativa del proprio pieno determinato. Il vuoto del quinto punto cardinale, in altri termini, è presente (o immanente) in tutti i punti cardinali, come loro limite ed oltranza ad un tempo.

Questa correlazione irriducibile, interna alla dinamica della estensione geosomatica, è la medesima che lega i corpi organici (energetici, cioè varianti) al

<sup>30</sup> A. Artaud, *Note per una «Lettera ai Balinesi»*, trad. it., in *CsO: il corpo senz'organi*, cit., pp. 51-52 *passim*.

corpo senza organi (invariante). Da questo punto di vista, lo stesso corpo senza organi è già sempre un corpo organico, ma lo è in quanto motilità continuamente rappresa nella sua massa. Parimenti, la motilità stessa è già estensione, è già massa corporea perché continuamente *prende luogo* tendendosi oltre.

No, le cose non sono nate da uno spirito infinitesimale giunto dal nulla  
allo spessore  
e alla densità dell'essere.  
Sono nate da un corpo esistente che ha ricavato già compiuti,  
dal nulla stesso,  
con il soffio,  
dei corpi, degli oggetti e delle cose che ha modellato con la mano.  
Ecco il materialismo assoluto.<sup>31</sup>

Assoluto potrà dirsi solo un materialismo che, sciolto da qualsivoglia spiritualismo, sia anche in grado di render conto del prodursi della materia come dinamismo fondamentale. Il materialismo assoluto, che già in Messico Artaud riconduceva ad una precisa concezione del «modo in cui la vita entra nello spazio», si profila così come una assolutizzazione della dinamica drammatica. È infatti nell'accadere spazializzante dell'azione, nel suo duplice movimento di pre- e post- posizione, che si radica il senso di quel «far con la mano» significativamente richiamato da Artaud come dimensione sorgiva della materia, compresa, ben inteso, la materia della mano stessa.

Per indicare il senso di tale materialismo, Artaud ricorre, in un passaggio successivo al brano che abbiamo appena letto, alla parola *tropulsione*<sup>32</sup>. Si tratta di un neologismo che riassume esemplarmente le istanze fondamentali che abbiamo visto intrecciarsi nella sua riflessione intorno alla natura della azione. Sull'eco di tali istanze, che di seguito richiamiamo in modo sintetico, potremo infine tornare circolarmente ai moventi dai quali eravamo partiti.

1) Anzitutto, *tropulsione* è *pulsione* verso un *tropos*, cioè verso un ordine. Una *pulsione* non è ancora una azione; è, piuttosto, un impulso alla azione. In tal senso, essa ha natura gestuale: la natura di un gesto che si orienta verso un ordine. In quanto motilità, la materia assoluta è dunque anzitutto il passaggio dal gesto alla azione orientata, esattamente nei termini in cui questo si mostrava nella dinamica del dramma essenziale.

2) La dinamica di orientamento del gesto in azione è però anche un rivolgimento e un ritorno (*tropé*). L'orientamento dell'azione è sempre un ritorno, una ripetizione: azione non è altro che gesto ripetuto, e perciò riconosciuto come l'informe presupposto nel conforme posposto.

3) In quanto messa in forma del gesto, la ripetizione agita ha natura metaforica. *Tropulsione* è dunque *pulsione* verso un *tropo*: una metafora, una traslazione che prende luogo, che viene in uso, che si fa costume (*tropos* = abitudine, costume = *ethos*). In tal senso, il materialismo assoluto si ripropone come istanza eminentemente rivoluzionaria, rintracciando il luogo precipuo di una rivoluzione possibile nella matericità dei corpi in opera, in quanto corpi «tropulsivi», interamente attraversati dallo slancio gestuale (irriducibile alla loro individualità separata), che ne fa corpi dalla morfologia dinamica, corpi incarnanti l'*ethos* del-

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>32</sup> Cfr. *ibid.*, p. 70.

la traslazione, disposti al rivolgimento catatomico delle loro statiche conformazioni.

Una rivoluzione totale, sosteneva Artaud di fronte agli studenti di Città del Messico, potrà realizzarsi soltanto come «trasformazione pressoché materiale dell'uomo e della terra», una trasformazione che, lo si è ripetuto più volte, riguarda i modi in cui la vita entra nello spazio, tracciando confini, centri e periferie in un gigantesco «teatro della crudeltà» fatto di instabili anatomie e mobili geografie. In ciascuna di esse prendono forma corpi in opera, nei quali la massa indistinta e ultraindividuale delle gestualità possibili si disperde e si organizza secondo pesi, valori e durate variabili. Ognuna di tali conformazioni parziali si instaura obliando la polarità drammatica nella quale è presa, assegnandosi provenienze e destinazioni a loro volta conformi e relative. Sciolta da tale relatività resta però la assolutezza tropulsiva di una «danza terribile»<sup>33</sup>, che ridisegna la terra sul punto di ogni passo, assegnando ogni configurazione geosomatica ad un capovolgimento e a una traslazione. Forse per questo, al rientro dal Messico, Artaud scriverà lapidario: «La Rivoluzione che non abbiamo saputo fare il Mondo la farà contro di noi»<sup>34</sup>.

---

<sup>33</sup> «La terra si dipinge e si descrive / sotto l'azione di una danza terribile / alla quale non si sono ancora fatti dare / epidemicamente tutti i suoi frutti» (A. Artaud, *Il teatro della crudeltà*, trad. it., in *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 71).

<sup>34</sup> A. Artaud, *Le Nuove Rivelazioni dell'Essere*, trad. it., in *Al paese dei Tarabumara e altri scritti*, cit., p. 112.