

Seminario delle arti dinamiche

CORPI MUSICI: LA CONOSCENZA CHE DANZA

Note dalla quinta, sesta, settima sessione (23 maggio, 7 e 20 giugno 2020 - recuperi)

Florinda Cambria

Abbiamo ripreso i lavori ricordando che la danza a cui è dedicato il nostro Seminario funziona, precisamente, come un filo teso tra due polarità. Da un lato il silenzioso e pulsante estendersi di una materia-movimento, una spazializzazione a-dimensionale e indeterminata, che è gestazione di ogni possibile dimensione e determinazione; dall'altro lato il fluire loquace dei racconti che, orientando e scandendo nelle parole la loro oscura provenienza, ne obliano la silenziosa materialità e le assegnano il tempo cronico della memoria storica. Abbiamo chiamato «conoscenza che danza» ciò che accade *tra* questi due poli. E ci siamo chiesti se i corpi musici che praticano tale danza siano necessariamente votati al tragico destino di Marsia. In un certo senso, è questa la domanda che ci ha guidati nell'incontro con René Daumal e che abbiamo poi rivolto anche al nostro secondo testimone, Antonin Artaud, convocato nelle ultime tre sessioni del Seminario.

Daumal ci ha indicato la via del «lavoro su di sé». Esso consiste principalmente nel «ricordarsi di sé». Ricordarsi di sé vuol dire percorrere a ritroso il cammino che va dal silenzio alla parola, riattivando nelle parole il loro silenzio sorgivo, la gestualità obliosa e impersonale che è la materia-movimento da cui esse sono animate. Tale processo attinge un genere di memoria che va alle spalle del tempo storico (il tempo dei mortali: finito, lineare, unidimensionale), una memoria di cui l'oblio stesso è elemento costitutivo. L'io che lavora su di sé, infatti, compie un doppio movimento: dimentica l'io-io, allenta la morsa della propria determinazione singolare, finita, storica e, simultaneamente, ricorda che ogni io è anche Sé, il Sé-Ātman che pulsa nell'antro più piccolo e recondito del cuore, nel luogo più profondo del ri-cordo, dove ogni ricordo si avverte come auto-affezione mnesica del mondo in me. E viceversa.

Questa disciplina della memoria ha natura eminentemente conoscitiva, una conoscenza intima e diretta che, nella poetica indù, è descritta come un assaporamento del *rasa*. Tale conoscenza ricompone Mnemosyne con le figlie Clio, Urania e Tersicore. Proprio di una danza infatti si tratta, se – come scrive Daumal – ricordarsi di sé è «sentirsi tra le forze inferiori e le forze superiori, oggi dilaniato tra le due, ma con la possibilità di divenire un trasformatore delle une nelle altre». Le danze insegnate da Gurdjieff presso l'Istituto per lo Sviluppo Armonico dell'Uomo furono praticate da Daumal come via per attingere questa forma di conoscenza, una conoscenza che è «divenire e trasformare»: divenire la linea di commessura che compone l'io e il mondo, dove ogni sussulto è una trasformazione dell'io e del mondo. La via daumaliana ci ha così mostrato un modo della conoscenza che danza (è del «come» – ricordate? – che andiamo in cerca sin dall'inizio del nostro Seminario), nel quale si annuncia la possibilità di rovesciare il martirio di Marsia in qualcosa di simile a ciò che, fin dalla giovinezza, Daumal intese con la parola 'rivoluzione'.

Il pensiero sospeso tra impulso ed espressione

Su più di un punto, soprattutto in merito al senso dell'azione «poetica» e al suo rivoluzionario potenziale trasformativo, si riscontrano affinità tra René Daumal e Antonin Artaud (1896-1948), sebbene le vie seguite dai due ricercatori saranno infine destinate a separarsi per motivi solo in apparenza accidentali. Della loro «convergenza temporanea» (per usare una felice espressione di Alain e Odette Virmaux¹) qualcosa ricorderemo più avanti, ma prima richiamiamo qui alcuni testi giovanili ai quali, durante il Seminario, abbiamo affidato l'autopresentazione di Antonin Artaud (ovvero: abbiamo cominciato a raccontar la storia del nostro incontro con il suo lavoro).

Nel 1920, all'età di ventiquattro anni, Antonin Artaud lascia Marsiglia, sua città natale, e si trasferisce a Parigi dietro consiglio medico, per proseguire le cure dei «disturbi nervosi» di cui soffre già da alcuni anni, presso la clinica di Villejuif. Il direttore della clinica, dottor Toulouse, gli propone di collaborare alla sua rivista «Demain», sulla quale infatti Artaud pubblicherà alcuni articoli e poesie. Comincia così la sua attività culturale parigina, che si arricchirà, nel corso degli anni Venti, di numerose collaborazioni editoriali e pubblicazioni. Mentre la sua produzione letteraria diviene sempre più nota negli ambienti intellettuali parigi-

¹ A. Virmaux, O. Virmaux, *Une convergence temporaire avec Artaud*, in AA.VV., *René Daumal*, «Les Dossier H», L'Age d'Homme, 1993, pp. 222-229.

ni, Artaud inizia la sua carriera professionale come attore teatrale. Presto viene scritturato anche per alcuni ruoli cinematografici. Questi pochi cenni bastino a introdurci al decennio 1920-1930, a cui risalgono appunto i testi giovanili da cui abbiamo preso le mosse nel Seminario.

Del 1923-1924 è lo scambio epistolare con Jacques Rivière, allora direttore della «Nouvelle Revue Française», nato dal rifiuto che questi oppose alla pubblicazione di alcune poesie inviategli da Antoni Artaud. A suscitare l'interesse di Rivière non sono le poesie di Artaud (che egli giudica letterariamente ingenua, tarate da «goffaggini» e «stranezze sconcertanti»), ma le lettere d'accompagnamento nelle quali il poeta descrive il processo da cui esse emergono. In tale processo risiede per Artaud il «potere di azione» di una poesia, potere al quale egli attribuisce una vera e propria efficacia terapeutica nei confronti di quella che avverte come la propria malattia. Essa consiste in una sorta di scollamento del dicibile dal detto, un sottrarsi del pensiero alla sua attuazione verbale, una tensione dolorosa verso l'espressione che resta tuttavia «sospesa» e irrealizzata, condannando il pensiero al vuoto, la parola al silenzio, l'anima alla scompostezza e alla frammentazione. Sarà proprio Rivière a proporre di pubblicare le lettere scambiate con Artaud, ritenendo che il poeta difettoso fosse però straordinariamente efficace nel descrivere i propri stati mentali, ovvero le ragioni profonde della sua difettosità letteraria: il che, secondo Rivière, lasciava ben sperare – col dovuto esercizio – circa futuri miglioramenti stilistici.

Il primo passo che leggiamo è tratto da una lettera del 29 gennaio 1924, nella quale Antonin Artaud, a otto mesi di distanza dal diniego alla richiesta di pubblicare le sue poesie, si rivolge così al suo interlocutore:

«Egregio signore,

[...] non cerco di giustificarmi ai suoi occhi, m'importa poco di aver l'aria d'esistere di fronte a chiunque. Per guarirmi del giudizio degli altri ho tutta la distanza che mi separa da me. Non veda in questo alcuna insolenza, la prego, ma il riconoscimento fedelissimo, l'esposizione penosa di un doloroso stato di pensiero. [...]

Questo sparpagliamento delle mie poesie, questi vizi di forma, questo cedimento costante del mio pensiero, sono da attribuire non a una mancanza d'esercizio, di possesso dello strumento che maneggiavo, di *sviluppo intellettuale*, ma a uno sprofondamento centrale dell'anima, a una specie di erosione, essenziale e insieme fugace, del pensiero, [...] alla separazione anormale degli elementi del pensiero (l'impulso a pensare, a ciascuna delle stratificazioni terminali del pensiero, passando attraverso tutti gli stati, tutte le biforcazioni del pensiero e della forma).

Dunque c'è un qualcosa che distrugge il mio pensiero; un qualcosa che mi impedisce di essere ciò che potrei essere, ma che mi lascia, se posso dire, in sospeso. Un qualcosa di furtivo che mi toglie le parole *che ho trovato*, che fa diminuire la mia tensione mentale, che distrugge man mano nella sua sostanza la massa del mio pensiero, che mi toglie perfino il ricordo dei giri di frase con cui ci si esprime e che traducono con esattezza le modulazioni più inseparabili, più localizzate, più esistenti del pensiero»².

E alcuni mesi dopo, il 6 giugno 1924:

«[...] Ed ecco tutto il problema: avere dentro di sé la realtà inseparabile e la chiarezza materiale di un sentimento, averla fino al punto in cui diventa impossibile che non si esprima, avere una ricchezza di parole, di modi d'esprimersi imparati e che potrebbero entrare in ballo, servire al gioco; e nel momento in cui l'anima si accinge ad organizzare la sua ricchezza, le sue scoperte, questa rivelazione, in quell'attimo inconscio dove la cosa sta per emanare, una volontà superiore e cattiva attacca l'anima come vetriolo, attacca la massa parola-e-immagine, attacca la massa del sentimento, e lascia me ansimante, come sulla soglia della vita.

E di quella volontà, adesso, supponga che io risenta fisicamente il passaggio, che mi scuota con un'elettricità imprevista e improvvisa, un'elettricità ripetuta. [...] E mi dica se una qualsiasi opera letteraria è compatibile con simili stati. [...] Non si deve avere troppa fretta nel giudicare gli uomini, bisogna fare loro credito fino all'assurdo, fino alla feccia»³.

² A. Artaud, *Corrispondenza con Jacques Rivière*, trad. it. in Id., *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Adelphi, Milano 1966, pp. 9-11.

³ Ivi, pp. 24-25.

È interessante notare che la «sospensione» del pensiero, descritta da Artaud come una mancanza e una impossibilità di piena aderenza alla espressione, riguarda specificamente il suo lavoro di poeta, il suo approccio alla produzione letteraria. L'incontro con il teatro, ovvero con ciò che egli intenderà sempre come «poesia in azione», gli indicherà però la possibilità di essere poeta in un senso nuovo, non più ascrivibile alla tradizione letteraria. Proprio al lavoro teatrale (di una teatralità ripensata nelle sue radici antropogeniche) egli affiderà infatti la realizzazione di quella grande opera terapeutica, poetica e politica ad un tempo, a cui dedicherà il resto della vita. Perseguirà così il progetto enunciato a chiare lettere in una raccolta di testi risalenti al 1925-1927 e intitolata *Il Pesa-Nervi*:

«Cari amici,

quello che avete preso per la mia opera era solo lo scarto di me stesso, raschiature dell'anima non accolte dall'uomo normale [...]. Sono imbecille, per soppressione del pensiero, per malformazione del pensiero, sono vacante per stupefazione della mia lingua.

Mal-formazione, mal-agglomerazione di un certo numero di corpuscoli vitrei di cui fai un uso così inconsiderato. Un uso che non conosci, al quale non hai mai assistito.

Tutti i termini che scelgo per pensare sono per me TERMINI nel senso proprio della parola, vere terminazioni [...]. Sono davvero paralizzato dai miei termini, da un susseguirsi di terminazioni. E per quanto in quei momenti il mio pensiero sia ALTROVE, posso solo farlo passare per quei termini, per quanto contraddittori, paralleli, equivoci possano essere, pena in quei momenti il cessare di pensare.

Se soltanto si potesse assaporare il proprio nulla, ci si potesse riposare nel proprio nulla, e questo nulla non fosse una sorta d'essere, ma non fosse proprio del tutto la morte.

È durissimo non esistere più, non essere più in qualcosa. [...]

Mi trovo al punto di non essere più a contatto con la vita, ma con tutti gli appetiti dentro di me e la titillazione insistente dell'essere. Mi resta una sola occupazione: rifarmi»⁴.

Tra il 1924 e il 1926 Artaud collabora con il gruppo dei Surrealisti, ma (ne abbiamo già parlato all'inizio del Seminario⁵) la collaborazione si interrompe malamente, per una profonda divergenza fra Artaud e Breton che, manifestando posizioni politiche incompatibili, riguardava sia l'idea di rivoluzione, sia quella di realtà materiale e spirituale a cui la «rivoluzione surrealista» si sarebbe dovuta applicare. Una delle accuse mosse ad Artaud dai bretoniani riguardava però la funzione che via via, in modo sempre più esplicito, egli andò attribuendo al teatro, una funzione «magica» che i surrealisti bollarono come spiritualista e controrivoluzionaria.

Per comprendere il senso della ricerca che, mediante l'esperienza teatrale, Artaud stava svolgendo, impegnandosi in quella «sola occupazione» cui fa cenno nel *Pesa-Nervi*, abbiamo richiamato il lavoro che egli dedicò al poeta rinascimentale Paolo Uccello. Lo abbiamo fatto seguendo le orme dello studio condotto da Umberto Artioli e Francesco Bartoli nel libro del 1978 intitolato *Teatro e corpo glorioso*⁶: la prima monografia italiana dedicata ad Antonin Artaud, alla quale senz'altro rinvio chi desideri farsi una prima idea d'insieme del lavoro di quest'uomo. Artioli, fra l'altro, ha il merito di avere fornito uno sfondo interpretativo unitario a tale lavoro, mostrando come esso, nelle sue diverse fasi di sviluppo, dalla giovinezza fino alla piena maturità, abbia fatto riferimento costante, anche se a volte implicito, alla tradizione alchemica, il cui lessico e le cui istanze fondamentali sono rinvenibili nella produzione artaudiana risalente proprio al biennio della partecipazione al Surrealismo.

Abbiamo ricordato i titoli e i temi dei tre testi dedicati a Paolo Uccello: *Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour*; *Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour, suivi de Une prose pour l'homme au crâne en citron*; *Uccello, le poil*. Ad essi, in una continuità cronologica significativa, va aggiunto il primo scritto teorico dedicato da Artaud al teatro nel 1924, *L'évolution du décor*, testo accompagnato da due bozzetti di scena per il «dramma mentale» *La Place de l'Amour*. Durante il Seminario non ci siamo soffermati a lungo su tali testi, sia perché, per chi lo desiderasse, il libro di Artioli (nella prima sezione dedicata alla «fase giovanile») ne fornisce un esame dettagliato, sia perché già in un libro di molti anni fa⁷ ho cercato a mio modo di penetrarne gli anfratti. Per il cammino del Seminario, alla ricerca del «come» della conoscenza che danza, mi è parso

⁴ Id., *Il Pesa-Nervi*, ivi, pp. 39-41 *passim*.

⁵ Per un promemoria rinvio alle *Note dalla seconda sessione*, p. 6.

⁶ U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978.

⁷ Mi riferisco a *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Jaca Book, Milano 2001 (sui temi qui accennati, cfr. in particolare il capitolo terzo: *Antonin Artaud: uomo di teatro e alchimista*, pp. 73-113).

sufficiente segnalare solo alcuni punti essenziali che emergono da quegli scritti. Li richiamo qui sinteticamente:

- Paolo Uccello, maestro della prospettiva (durante la quinta sessione del Seminario abbiamo osservato due suoi capolavori: *Caccia notturna* e *Battaglia di San Romano*⁸), è per Artaud l'emblema di una ricerca spinta fino all'impossibile: quella di un «linguaggio in cui all'opposizione di soggetto e di oggetto subentra l'evidenza oscura d'un mormorio diffuso all'infinito»⁹.
- La proliferazione delle linee e dei fuochi che affollano la pittura di Paolo Uccello diventano per Artaud l'emblema e l'esercizio dello sfiancamento di ogni prospettiva, alla ricerca di una coincidenza, di una aderenza ultima tra l'operare del pittore che forgia i suoi oggetti e l'emergere di tali oggetti come differenza interna a quell'operare medesimo.
- Antonin Artaud rivive nel personaggio di Paolo Uccello il proprio travaglio, si identifica nel pittore e nella sua battaglia per attingere il segreto delle forme, il segreto per superare l'astrazione, il distacco, la sospensione che separano il processo o l'azione formativa dalla sua attuazione in polarità inerti, in forme costituite nel distacco dalla pulsazione metamorfica della loro emergenza.
- La «sospensione» del pensiero, la frammentazione e l'impotenza derivanti dalla difficoltà di tenere assieme processo espressivo ed espressione, azione e rappresentazione, flusso e condensazione del senso, che Artaud aveva descritto come la propria malattia nella *Corrispondenza con Jacques Rivière*, si ritrovano in Paolo Uccello, nel suo «dramma mentale»: dramma della sospensione, della inaderenza, dell'astrattezza inerte.
- «[...] Ho cercato di compiere su me stesso, a mano a mano che scrivevo, un lavoro mentale analogo a quello che impongo ai miei personaggi. [...] O piuttosto: ho tentato la fusione con il mito di Paolo Uccello. Io prendo luogo nel mito. Sono veramente Paolo gli Uccelli»¹⁰. Antonin Artaud è Paolo Uccello (al plurale), e il dramma della prospettiva è il dramma dell'artefice, ovvero dell'attore, di colui che agisce e fa. Egli ha vissuto e compreso la natura duale dell'esperienza (in quanto dinamica fluente e indivisa e, simultaneamente, frammentazione prospettica coagulata nelle forme). Ciò di cui è in cerca è una via per rigenerare l'esperienza, per rifarla, ricucendone le polarità, conciliandone gli estremi in una composizione che trasformi entrambe. La prospettiva deve diventare linea di commessura, filo teso fra l'atto e il fatto, tra l'impulso e la forma, tra l'agente e l'agito: prospettiva perfetta non perché contenga in sé tutte le altre, ma perché, ricadendo su se stessa, essa tende a svanire come tale. (Riprendendo i termini indù ai quali ci ha introdotti René Daumal, potremmo dire: la rigenerazione di cui Artaud è in cerca è una poesia che tenga assieme *sphoṭa* e *dhvani*.)
- «Tu, Uccello, insegna a non essere altro che una linea e lo stadio elevato di un segreto»¹¹. «Alla distanza di un pelo, tu oscilli su un temibile abisso, dal quale tuttavia sei separato per sempre»¹². Paolo Uccello si spinge alla distanza di un pelo dal punto di evanescenza in cui le forme si fanno processo e viceversa. Ma egli non attinge la conciliazione dei contrari. Resta infatti «separato per sempre», incapace di incarnare *la place de l'Amour*, di diventarlo nella materialità insuperabile del proprio corpo singolare e di quello di Selvaggia, la donna amata che egli, tutto assorbito dal proprio dramma mentale, dimentica e lascia morire di fame in un angolo del suo studiolo.
- Paolo Uccello è così l'emblema di un'opera incompiuta, di un anelito irrealizzato, di una rigenerazione mancata per incapacità di portare nel crogiolo delle linee e delle forme, in cui lo spirito si attua, si sfalda e si rigenera, la materia di cui lo spirito è fatto. La dualità di materia e movimento, attuazione e processo, resta irrisolta.
- Il mito di Paolo Uccello e del suo dramma mentale può essere letto da parte a parte in chiave alchemica, come puntualmente segnala Umberto Artioli: «[...] La dedizione all'opera, la ricerca assillante della prospettiva è in realtà dedizione all'*opus*, sottomissione all'imperativo alchemico della conciliazione dei contrari. Fondere il corpo e lo spirito, rituffare la Creazione

⁸ Figg. 5.1 e 5.2 pubblicate nel sito on line.

⁹ U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, cit., p. 27.

¹⁰ A. Artaud, *Paul les Oiseaux ou la Place de l'Amour, suivi de Une prose pour l'homme au crâne en citron*, in Id., *Œuvres Complètes*, I**, Gallimard, Paris 1956-1994, p. 12. D'ora in avanti le *Œuvres Complètes* saranno citate con la sigla OC seguita dal numero del volume.

¹¹ A. Artaud, *Uccello, le poil*, in OC I*, p. 142.

¹² Ivi, p. 141.

nell'incandescenza prima, nella vertigine da cui tutto uscirà rigenerato: ecco il motivo che, al momento della lettura delle *Vite immaginarie* colpisce Artaud e mette in moto la macchina teatrale da cui usciranno le prime due redazioni sul tema del grande pittore»¹³. Nelle *Vite immaginarie* di Marcel Schwob, che ispirarono il lavoro di Artaud su Paolo Uccello, il pittore è infatti descritto proprio come un alchimista chino sul fornello, intento a fondere e combinare le forme per ottenerne la trasmutazione, per ricondurle all'oro, ovvero alla materia madre – o materia spirituale – da cui tutte le forme emergono. Il fallimento di Paolo Uccello può allora essere descritto come quello dell'alchimista che non ha saputo diventare crogiolo, che non ha saputo fondere nel fornello la sua stessa carne, il suo corpo singolare, per rifarlo.

- Un'ultima notazione può essere utile, in riferimento al tema generale del nostro Seminario: nel «trimundio» della tradizione ermetica e alchemica, ciò che nell'universo compone e intreccia la dimensione spirituale (mobilità vivificatrice e incandescente) con quella corporea (massa rappresa e fredda) è l'*anima*: «polarità intermedia, nodo di intersezione delle valenze opposte». L'anima svolge dunque la stessa funzione che noi abbiamo attribuito alla danza: compone e distingue, come filo o linea che dell'uno fa due e del due uno, nello stesso tempo e nello stesso senso. La trasmutazione rigeneratrice a cui l'alchimista è dedito è una danza; ma l'opera sarà conseguita solo quando tale danza accadrà simultaneamente negli elementi su cui l'alchimista opera e nell'alchimista stesso, che dei medesimi elementi è fatto. In questo senso possiamo intendere ora la lapidaria affermazione di Artaud: «Mi resta una sola occupazione: rifarmi».

Rifarmi – vorrei aggiungere – fin nella carne, quella «*viande mystique*» (come pure si esprimerà Artaud) che è matrice una e fibrillante della materia e dello spirito, alchemica anima con-crescente di ogni loro polarizzazione¹⁴.

Nel 1926 Artaud fonda, insieme a Robert Aron e Roger Vitrac, il Teatro Alfred Jarry (lo stesso Jarry – si noti – della patafisica che ispirò il Grand Jeu). A quella impresa teatrale Artaud affida la realizzazione della sua idea di «rivoluzione surrealista». Ma è proprio la nascita del Teatro Alfred Jarry l'occasione che determina l'espulsione di Artaud dal gruppo surrealista, formalizzata nel pamphlet del 1927 intitolato *Au grand jour* e firmato da Aragon, Breton, Eluard, Péret, Unik, a cui Artaud rispose con *À la grande nuit ou Le bluff surréaliste*. Da questo testo leggiamo alcune righe che indicano con estrema chiarezza cosa Artaud intendesse per surrealismo:

«Si tratta di quello slittamento del centro spirituale del mondo, di quel *décalage* delle apparenze, di quella trasfigurazione del possibile che il surrealismo doveva contribuire a provocare. Ogni materia ha inizio da un disordine spirituale. Rimettersi alle cose, alle loro trasformazioni [...] è un punto di vista da bruti osceni, da profittatori della realtà. [...] Il surrealismo per me non è mai stato altro che un nuovo genere di magia»¹⁵.

Tra mille difficoltà sia economiche sia di riconoscimento pubblico, il Teatro Alfred Jarry pubblica manifesti e dichiarazioni programmatiche per ciascuna delle sue stagioni, realizza quattro spettacoli (uno di essi ebbe un finanziamento indiretto dell'ambasciata di Svezia, il che motivò una spedizione di disturbo da parte dei surrealisti, fra i quali pare vi fosse anche qualche membro del Grand Jeu e forse lo stesso Daumal), ma l'impresa si conclude nel 1930 con un bilancio fallimentare¹⁶. Tale conclusione non inficia però la chiarezza delle istanze da cui quel progetto muoveva, nelle quali si riassumeva il lavoro compiuto da Artaud nel corso di un decennio e che egli avrebbe sviluppato in forma e sensi nuovi – e in sostanziale solitudine – a partire dal 1931. Ecco alcuni passi chiarificatori, tratti dai manifesti e i programmi risalenti agli anni 1926-1928:

¹³ U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, cit., p. 20.

¹⁴ Il riferimento al tema della «*viande mystique*» e della «*chair*» si trova in alcuni testi artaudiani composti tra il 1925 e il 1926: *Position de la chair, Manifeste en langage clair, Correspondance de la momie*. Chi fosse interessato, può in merito consultare il mio articolo *Dramma e materia. Sul «materialismo assoluto» di Antonin Artaud*, apparso sulla rivista on line «Nóema», n. 3 (2012) e consultabile a questo indirizzo: <https://riviste.unimi.it/index.php/noema/article/view/2521/2761> (in particolare, pp. 7-9).

¹⁵ A. Artaud, *A la grande nuit ou Le bluff surréaliste*, in OC I**, pp. 62-63.

¹⁶ Artaud ne dà conto in un opuscolo intitolato *Il Teatro Alfred Jarry e l'ostilità pubblica*, la cui lettura è molto istruttiva perché mostra analiticamente la dimensione pratica con la quale sempre si deve confrontare una impresa culturale priva di supporti istituzionali. La traduzione italiana di questo opuscolo si trova in A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, a cura di G.R. Morfeo e G. Neri, prefazione di J. Derrida, Einaudi 1968, pp. 23-55.

«Se facciamo un teatro non è per rappresentare lavori, ma per riuscire a fare in modo che quanto c'è di oscuro nello spirito, di occultato, di irriivelato, si manifesti in una specie di proiezione materiale, reale. [...] La regia propriamente detta e le evoluzioni degli attori dovranno essere considerate solo come i segni visibili di un linguaggio invisibile e segreto. [...] È chiaro a quale terribile compito ci accingiamo; non ad altro miriamo se non a risalire alle sorgenti umane o inumane del teatro e a risuscitarlo totalmente. [...] Concepiamo il teatro come una vera operazione di magia. [...] Al di là, dunque, della maggiore o minore riuscita dei nostri spettacoli, quelli che verranno a noi capiranno di essere partecipi di un tentativo mistico [...].

Per me vi sono molti modi d'intendere la Rivoluzione e, fra questi, il modo Comunista mi sembra di gran lunga il peggiore, il più ristretto. Una rivoluzione di poltroni. Non m'importa proprio niente, lo dico chiaro e forte, che il potere passi dalle mani della borghesia in quelle del proletariato. Non sta in questo per me la Rivoluzione. Essa non consiste in una semplice trasmissione di poteri»¹⁷.

«Il Teatro Jarry non bara con la vita, non la scimmietta, non la illustra, tende a continuarla, ad essere una specie di *operazione magica*, suscettibile di qualsiasi sviluppo. [...] Siamo uomini, cerchiamo di vibrare e di far vibrare, vibrare in coro. Se non crediamo più al teatro come svago, diversivo, porcile, stupidità, crediamo a questa specie di estenuazione, di piano più elevato su cui il teatro trascina sia la vita sia il pensiero. [...] Vi sarà ciò che chiamiamo l'opera impersonale, ma soggettiva, l'opera manifesto, scritta in collaborazione, in cui ciascuno abbandona il suo punto di vista strettamente personale per mettersi al diapason della propria epoca [...].

Un'opera che sarà una sintesi di tutti i desideri e di tutte le torture, che sarà come il crogiolo di una rivolta, che, teatralmente, salderà il massimo dell'espressione col massimo dell'audacia, [...]

in cui si vedrà che cosa può essere una regia che rifugge dagli artifici per ritrovare con oggetti e segni diretti una realtà più reale della realtà»¹⁸.

Una operazione di magia trasmutatrice; un tentativo mistico di riunificazione; una estenuazione della realtà che spinga la vita e il pensiero su un piano più elevato, nel quale la trasformazione singolare e quella collettiva convergano «per mettersi al diapason della propria epoca»; una rivoluzione che non sia semplice passaggio di poteri, ma che, risalendo alle sorgenti umane o inumane dell'azione rappresentativa e formatrice (ciò che Artaud chiama «teatro», ovvero poesia in atto), manifesti «in una specie di proiezione materiale», visibile e concreta, l'irriivelato dello spirito, il processo della sua materializzazione, mettendo in presenza ciò che, nell'espressione, d'abitudine svanisce o resta inespresso: «una realtà più reale della realtà», ritrovata mediante ossimorici «segni diretti». Questo genere di magia, che travalica la datità del reale per risalire alla sorgente operativa da cui esso emerge e trasmutarne la *dynamis* interna: questo è ciò che Antonin Artaud intende, ad un tempo, come cura della sospensione e della polarizzazione inerte di materia e processo, come poesia realizzata, come rivoluzione totale. Magia è per Artaud «trasfigurazione del possibile» nell'attuale, riconduzione del reale al grado zero (*kha*) della sua costituzione, riattivazione delle forze che premono all'interno delle forme, per riplasmarle in sé e fuori di sé.

Alle spalle, e anzi nell'orizzonte aperto dall'intreccio di parole come 'magia' e 'mistica', che ricorrono nei testi artaudiani sul teatro degli anni Venti, si delinea un programma di lavoro e un immaginario dai caratteri manifestamente alchemici, se l'alchimia è l'*arte della trasmutazione* che opera nel micro e nel macro cosmo. Per intendere le direzioni che il lavoro di Artaud prenderà a partire dal 1931 (anno di mirabili congiunture e di svolte, in cui egli incontrò il teatro balinese e Daumal incontrò la danza di Uday Shankar), abbiamo dedicato l'ultima parte della quinta sessione a una – certo insufficiente e appena orientativa – digressione nello sterminato universo della pratica e della sapienza alchemiche.

Digressione alchemica

Il riferimento bibliografico che abbiamo scelto come guida per questa digressione è un saggio della medievista Michela Pereira, intitolato (in modo assai eloquente, per il nostro Seminario) *Mater Alchimia. Trasformazione della materia e cura del mondo*. Il saggio si trova in apertura del volume *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*, edito da Mondadori nel 2006. Il volume propone, in traduzione italiana, una vasta raccolta

¹⁷ A. Artaud, *Manifesto per un teatro abortito*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 13-15 *passim*.

¹⁸ Id., *Teatro Alfred Jarry. Stagione 1928*, ivi, pp. 17-19 *passim*.

di testi dell'alchimia occidentale, dai più antichi scritti in lingua greca e risalenti al III sec. d.C. fino a quelli del XVIII sec., «fermandosi alle soglie della nascita della chimica moderna, che sancì la separazione definitiva fra la ricerca scientifica sulla materia e la tensione verso il suo perfezionamento, nel cui intreccio consiste il vero e proprio nucleo dell'alchimia»¹⁹. Il grande affresco che ne deriva presenta (circoscritto al mondo occidentale, ossia prescindendo dalla pure florida tradizione alchemica cinese e indiana) il cammino di una sapienza che, muovendo dall'epoca ellenistica e dal Medio Oriente bizantino, a cui risalgono le prime testimonianze scritte (eredi di una trasmissione orale dalle radici inattingibili: lo stesso termine 'alchimia' è di etimologia incerta), si intreccia con il Neoplatonismo nei primi secoli dell'era cristiana, si nutre poi dell'apporto di testi arabo-islamici «nei quali l'alchimia si presenta per la prima volta in stretta connessione con la filosofia, con la cosmologia, con la scienza della natura»²⁰, per confluire, grazie alle traduzioni latine dall'arabo, nell'universo culturale del tardo Medioevo, venendo poi a un confronto cruciale con la Scolastica e intrecciandosi infine, nel pieno Rinascimento, con la medicina di Paracelso.

Il sapere e – anzitutto – le pratiche alchemiche hanno nutrito sotterraneamente, come «un fiume carsico» (così scrive Pereira, usando la stessa espressione cui ha fatto ricorso Sini nel Seminario di filosofia in merito a quello che ha chiamato «materialismo eretico»), la civiltà occidentale, esercitando e tramandando l'arte trasmutatoria nella quale convergono in unità la scienza e il perfezionamento della materia. Con l'avvento dell'età moderna la via alchemica, basata sulla identità di conoscenza e trasformazione (come per gli Indù ricordati da Daumal: «conoscere è divenire e trasformare»), di processo e attuazione, di spirito e materia, viene sconfitta – per dire in breve – dal dualismo galileiano e cartesiano (erede diretto, secondo Pereira, dell'aristotelismo in chiave scolastica). La via dell'unità, della materia-movimento, della coincidenza dinamica tra gli opposti sprofonda nell'oblio. La modernità – sottolinea Pereira rifacendosi alle tesi di Francis Yates (di cui abbiamo parlato anche nel Seminario di filosofia, in merito alla sua interpretazione di Giordano Bruno) – ha un preciso anno di nascita: il 1614, quando Isaac Casaubon dimostra che il *Corpus Hermeticum*, l'insieme degli scritti sapienziali attribuiti a Ermete Trismegisto e alla più remota civiltà egizia, culla dell'Occidente all'incrocio con il lontano Oriente, è invero un prodotto dei primi secoli dell'era cristiana. Giordano Bruno era bruciato in Campo dei Fiori quattordici anni prima: non ne ebbe notizia.

Il più noto fra i testi ermetici è certamente quello inciso sulla *Tabula smaragdina*, tradotto dall'arabo in latino nel 1250 e apparso in stampa per la prima volta nel *De Alchemia* di Johannes Patricius del 1541.

«È vero senza menzogna, è certo e verissimo. Ciò che è in basso è come ciò che è in alto e ciò che è in alto è come ciò che è in basso: per realizzare i miracoli della cosa unica. E come tutte le cose provengono da uno, per la mediazione di uno, così tutte le cose nacquero da questa cosa unica mediante adattamento. Il sole è suo padre, la luna è sua madre, il vento l'ha portata nel suo ventre, la terra è la sua nutrice. Il padre di tutto, il compimento di tutto il mondo è qui. La sua forza è integra se verrà convertita in terra. Separerai la terra dal fuoco, il sottile dal denso, delicatamente, con grande ingegno. Sale dalla terra al cielo e di nuovo scende in terra, e riceve così la forza delle cose superiori e inferiori. In questo modo avrai la gloria di tutto il mondo. Fuggirà da te ogni oscurità. In ciò consiste la forza forte di tutte le forze, perché vincerà ogni cosa sottile, penetrerà ogni cosa solida. Così il mondo è stato creato. Da ciò deriveranno mirabili adattamenti, il cui metodo è qui. Perciò sono stato chiamato Ermete Tre Volte Grandissimo, colui che possiede le tre parti della filosofia del mondo intero. Ciò che ho detto dell'operazione del sole è completo».

Assunta da tutta la tradizione ermetico-alchemica come testo fondamentale, la *Tabula smaragdina* sembra svelare il segreto ermetico dell'infinito bruniano, il senso da lui attribuito alla rivoluzione copernicana: la reversibilità dell'alto e del basso, della terra e del cielo; una reversibilità che accade *qui*, nel punto, nell'azione in cui separazione e unificazione sono il medesimo accadere, il medesimo compimento. Scrive Michela Pereira:

«L'alto e il basso, che compaiono nel primo aforisma della *Tabula*, non sono né separati né confusi, ma armoniosamente correlati, perché prodotti dal movimento ritmico di sdoppiamento dell'unica

¹⁹ M. Pereira, *Nota all'edizione*, in AA.VV., *Alchimia. I testi della tradizione occidentale*, a cura e con un saggio introduttivo di Michela Pereira, Mondadori, Milano 2006, p. CXXXI. Il volume è reperibile in rete al seguente indirizzo: https://iniziazioneantica.altervista.org/moderni/pereira/michela_pereira.htm, come indicato nella *Nota bibliografica dopo la quinta sessione*, pubblicata nel sito on line di Mechrí.

²⁰ *Ibidem*.

materia originaria, realizzato dal calore attraverso fasi successive di rarefazione e condensazione. L'alchimista, governando nei suoi fornelli il fuoco, [...] può così ottenere in laboratorio la materia-energia della creazione su scala adeguata alla dimensione umana: essa si manifesta come acqua divina, materia prima informe, radice della forma di ogni cosa, inizio di una rinnovata creazione, che produce sdoppiandosi nei due principi: mercuriale e sulfureo. [...] Esattamente allo stesso processo danno origine i materiali passivi, o corpi (*mercurius*, la parte fluida derivante dalla dissoluzione delle sostanze di partenza), e quelli attivi, o spiriti (*sulphur*, la parte volatile che si innalza nel corso del processo), impiegati nel laboratorio alchemico tradizionale»²¹.

Dalla tradizione dell'arte metallurgica fiorita nell'antico Egitto, fino allo sviluppo di tecniche di distillazione, che Zosimo di Panopoli (primo alchimista, vissuto tra il III e il IV sec., di cui ci sono arrivati scritti organici) attribuisce a Maria la Giudea (filosofa e alchimista vissuta tra il I e il II sec. – è curioso ricordare che proprio a lei si deve il nome della tecnica di riscaldamento detta «bagnomaria»), tecniche a loro volta legate ai progressi nella soffiatura del vetro, i ricettari degli alchimisti tramandano competenze, strumenti e tecniche che procedono di pari passo con l'elaborazione dottrinale. Al centro di tale elaborazione: il principio della organizzazione e trasformazione della realtà mediante processi di separazione e condensazione, ovvero *smembramento e composizione*, nel cui divenire si concretizza la «materia prima», una «materia-energia» – dice Pereira – che è «radice della forma di ogni cosa». Tale radice, evidentemente, non può essere a sua volta una cosa né una forma; essa è piuttosto la dualità polare o, meglio, la polarizzazione prodotta dalle operazioni, dal lavoro dell'alchimista medesimo. I «corpi» e gli «spiriti» sono pertanto manifestazioni della medesima madre materia. E tale madre materia non è altro da ciò che l'alchimista fa, di sé e dei metalli, nel processo lavorativo-conoscitivo che lo rende appunto «filosofo», cercatore di sapienza. Gli alchimisti, del resto, usavano chiamare loro stessi «filosofi» e «pietra filosofale» è detta la materia rinnovata, fulgente di *rubedo*, in cui trova compimento l'opera alchemica.

La corrispondenza dell'alto e del basso, di cui l'alchimista (novello Marsia) fa esperienza, non passa tuttavia attraverso una esperienza ascrivibile alla dimensione mistica e fusionale, il cui momento cruciale è la *epopteia*, la visione contemplativa che è culmine dell'esperienza conoscitiva o iniziatica (misterica, appunto). L'alchimista consegue l'unificazione non mediante l'abbandono a una illuminazione ricevuta passivamente, ma mediante il lavoro tecnico e strumentale che svolge nel proprio laboratorio. Egli è artefice della unificazione perché padroneggia il processo della trasformazione, è – potremmo dire, con Pereira – emblema dell'*homo faber*; è un artigiano della trasmutazione che intende «il proprio lavoro come sostitutivo, e non come restitutivo, di quello dell'origine», «attribuendosi tendenzialmente – seppure non esplicitamente – il ruolo divino»²².

Un altro punto centrale distingue il lavoro alchemico dall'esperienza mistica. Nell'alchimia, abbiamo detto, il conseguimento della unificazione, la coincidenza dei contrari non accadono per rifusione della parte nel tutto. Accadono mediante separazione e come separazione («Separerai la terra dal fuoco, il sottile dal denso...»): dissoluzione e condensazione, sottile e denso sono la diade che emerge e si compone all'interno del medesimo processo-materia. Il compimento dell'opera alchemica, l'*Opus Magnum*, consiste nella identificazione con il movimento vibratorio che correla lo stato sottile a quello denso (o viceversa), e tale identificazione è l'incarnazione, nel corpo dell'alchimista, nella sua opera manuale, di «un paradosso, uno scambio ricorsivo fra materiale e spirituale»²³. Sicché, potremmo dire, se il culmine dell'esperienza mistica è la visione/fusione con l'Uno, quello dell'esperienza alchemica è la trasmutazione della carne, la resurrezione del corpo come corpo metamorfico nella perenne oscillazione tra *nigredo* e *albedo*, tra smembramento e ricostruzione: eterno rifarsi del mondo nell'eterno rifarsi del mio corpo singolare.

Nel paragrafo conclusivo (*Dire l'indicibile*) del suo saggio, Pereira svolge alcune importanti considerazioni, che richiamiamo qui a nostro modo.

La sconfitta della prospettiva alchemica nell'epoca moderna non è da intendersi come definitiva: innumerevoli sono state le trasformazioni che essa ha attraversato nei millenni e non c'è motivo di escludere che, dopo qualche secolo di latenza, i suoi principi possano riemergere in modi nuovi al cuore delle attuali pratiche conoscitive, magari contribuendo a delineare sensi inediti per le stesse conoscenze scientifiche. Del resto, come suggerisce la miniatura dell'alchimia nutrice mostrata durante il Seminario²⁴, è al seno della pur-

²¹ Id., *Mater Alchimia. Trasformazione della materia e cura del mondo*, ivi, p. XXXVII.

²² Ivi, p. XXXVIII.

²³ Ivi, p. XLIV.

²⁴ Fig. 5.3 pubblicata nel sito on line.

purea Madre Alchimia che si abbeverano i filosofi, suggendo materia rinnovata per la metamorfosi di ogni scienza. Scienza e filosofia – vorrei aggiungere – potrebbero ricomporsi in inedite pratiche conoscitive, se i loro artefici tornassero ad abbeverarsi alla loro comune materia madre, al paradosso alchemico incarnato nei loro corpi all'opera.

Certo è che in quel paradosso (lo «scambio ricorsivo tra materiale e spirituale» mediante il lavoro) risiede il nodo centrale dell'arte delle trasmutazioni, la cui forza – abbiamo visto – consiste niente meno che nella capacità di rifare i corpi, rifare il processo della loro formazione. Questo significa, in breve, il «perfezionamento» della materia: morte e resurrezione del corpo, nell'oscillante realizzazione della medesimezza dei due movimenti. Ma ciò significa anche e anzitutto instaurare un diverso rapporto dei corpi con la temporalità. È questo, per il nostro Seminario, un punto cruciale, connesso alle considerazioni di Pereira circa lo strano fatto per cui, benché nei secoli siano proliferati i testi didascalici e dottrinali o i ricettari dell'alchimia, il cuore della sua pratica operativa resta tuttavia segreto o, meglio, indicibile.

«Anche i testi più aperti e didascalici non possono dire quello che è davvero al cuore dell'alchimia, perché l'evento che cambia il rapporto del mondo corporeo con il tempo è di per se stesso indicibile, seppure esperibile – o, piuttosto, sperabile.

Il segreto è all'origine stessa della ricerca, quando a chi vi si è faticosamente incamminato con i libri per guida solo una rivelazione ne rende possibile il compimento, manifestandosi nella forma di misteriose parole o figure [...]. Aforismi enigmatici e ancor più enigmatiche immagini, il cui senso può essere colto soltanto in riferimento alla pratica operativa, che però, in quanto tale, può a sua volta essere soltanto mostrata: così il *Mutus Liber* (1677) presenta l'opera soltanto per immagini, pur chiudendosi con il motto che invita a “pregare, leggere e rileggere i libri” prima di accingersi al lavoro; mentre il *Testamento di Morieno* mostra, verso la fine dell'esposizione, una chiara cesura che lascia un virtuale spazio bianco sulla pagina, laddove il maestro fa sperimentare al discepolo quello cui tutti i libri alludono, ma che da nessuno di essi si può definitivamente apprendere. [...] Perché allora tutti scrivono? Questa domanda accomuna il sapere alchemico e quello mistico [...] col quale viene oggi spesso confuso, come se tutto ciò che è segreto e indicibile fosse per forza “alchimia”: uso metaforico di questo termine [...], che tuttavia giova evitare, per non perdere di vista la peculiarità dell'opera alchemica che, anche quando è rivolta all'interno del soggetto (come in certe pratiche dell'alchimia taoista o indiana), mira alla sua trasformazione integrale, e dove la sottrazione alla dimensione del tempo non si realizza nell'interiorità dell'anima, mediante l'unione di essa con la divinità, ma nella concreta realtà dei corpi, mediante il loro perfezionamento. [...]

Le due risposte alla domanda sul “perché si scrive” non sono dunque necessariamente identiche [...]. A qualunque epoca appartengano [nei testi degli alchimisti] la chiarezza viene attribuita alle dottrine, il carattere oscuro alle prescrizioni operative. L'ingiunzione del segreto riguarda inoltre costantemente queste ultime, mentre le dottrine sono considerate insegnabili, soprattutto a partire dal loro accostamento a quelle filosofiche»²⁵.

È solo nel contatto con la materia durante il processo operativo che è possibile apprendere, ossia sperimentare, il cambiamento del «rapporto del mondo corporeo con il tempo», ed è appunto questo ciò che non può essere detto. Ma la sua segretezza non dipende – ecco il punto per noi centrale – da una qualche insufficienza o incapacità delle parole; dipende invece dal fatto che (come abbiamo anticipato nelle sessioni precedenti a proposito del racconto e della storia) sono le parole a istituire il tempo come successione irreversibile di istanti finiti: il tempo storico esiste solo nelle parole che raccontano la storia; al di fuori di esse, la temporalità storica non è in alcun modo esperibile. Ora, se il perfezionamento della materia consiste nel rifare i corpi finiti e mortali ricongiungendoli all'infinito ed eterno processo della loro costituzione, si comprende perché la peculiarità dell'arte trasmutatoria consista nell'instaurare un nuovo rapporto col tempo, ossia con la parola, con la morte, con la finitudine. Si comprende infine perché tale rapporto sia «indicibile»: perché non appartiene al tempo della storia, al tempo del racconto lineare. Ciò non significa tuttavia che non sia esprimibile e realizzabile. Solo, la sua espressione e la sua realizzazione richiedono un diverso modo di raccontare.

Seguiamo dunque ancora Michela Pereira negli ultimi passi del suo saggio.

«Ciò che non si può dire, infatti, si può fare operativamente, e in questo fare – soprattutto nel dis-fare le sostanze dotate di forma, che costituisce la prima operazione – si manifesta la possibilità aperta

²⁵ M. Pereira, *Mater Alchimia*, cit., pp. XLVI-XLVII.

all'essere umano di andare *oltre* la natura, portando con sé la natura stessa in questo processo di oltrepassamento. [...] Un compito del genere, impossibile da manifestare a parole, può però essere significato simbolicamente: questo è quanto gli alchimisti fanno fin dal primo momento»²⁶.

«L'indicibile è fatto oggetto di mille discorsi, al cui centro rimane quello che è il vero cuore dell'opera: l'individuazione della materia prima, che non ha un nome e può averli tutti [...], e nelle cui vertiginose nomenclature finiamo per perderci. I nomi della materia, dicono, sono tanti quanti sono i colori che si vedono nell'opera: non si riferiscono però ai quattro colori, che sono stati stilizzati fin dai testi tardo-medievali nel classico schema quaternario²⁷ [...]. I mille nomi della materia sono i mille colori dei fenomeni di iridescenza, la “coda di pavone”, che caratterizzano la parte finale della dissoluzione, quella in cui un'incerta e indefinibile luminosità comincia a emergere dal tenebroso “abisso”, come dalle acque primordiali della creazione»²⁸.

La digressione alchemica ci ha così riportati al centro del nostro tema: il canto di Clio si staglia, insieme al tempo del racconto, su uno sfondo indicibile che tuttavia è oggetto di mille racconti e di tutti i discorsi. Tale sfondo è la materia prima, duttile e inafferrabile, a cui tutti i racconti e tutte le storie fan segno; perciò essa non può coincidere con alcun nome, perché (come il *Kha* vedico) può esserli tutti, perché ogni parola ne è segno. «Trasumanar significar per verba / non si poria». La sapienza alchemica ha dunque a che fare con la ricapitolazione indicibile di ogni racconto, con il punto cieco e silenzioso che sta tra i segni del tempo: quel «tra» che del tempo è la madre nera e che, sul limite della propria iridescenza, è pietra filosofale, *elixir* di eternità, acqua divina, e tutti gli altri nomi con cui gli alchimisti l'hanno significata.

Il riferimento di Pereira alla natura simbolica e non meramente segnica dei nomi e delle immagini con cui si può significare la materia prima ci permette di ricordare che – in senso generalissimo – simbolo è ciò che «tiene assieme» (*syn-ballein*) i poli di una relazione segnica, ovvero ciò che fa accadere simultaneamente i poli in reciproco rinvio (le cose e i significati) e il luogo (la divaricazione che compone, il filo che collega, il vuoto che scandisce e correla) da cui quel rinvio è reso possibile. L'attuazione e l'espressione dell'arte trasmutatoria sono pertanto affidati alla capacità di incarnare e costruire simboli, anzi di diventare simboli: simultaneamente, vuoto spazio di commessura e mobile tensione al limite di tutte le pienezze.

Prima di riprendere il cammino con Antonin Artaud, seguendo gli itinerari del suo «lavoro su di sé» nel corso degli anni Trenta, leggiamo un altro passo dal suo già citato *Pesa-Nervi*. In chiusura della digressione alchemica, confido che le sue parole possano rivelare risonanze e assonanze inattese.

«Questa sorta di passo indietro fatto dallo spirito al di qua della coscienza che lo fissa, per andare a cercare l'emozione della vita. Questa emozione posta fuori dal punto particolare in cui la cerca lo spirito, e che emerge con la sua densità ricca di forme e di fresca colata; in quest'emozione che restituisce allo spirito il suono sconvolgente della materia, tutta l'anima cola passando nel suo fuoco ardente. Ma più che dal fuoco, l'anima è incantata dalla limpidezza, dalla facilità, dal naturale e glaciale candore di questa materia troppo fresca e che soffia il caldo e il freddo.

Qualcuno sa cosa significhi l'apparizione di questa materia e di quale sotterraneo massacro il suo schiudersi sia il prezzo. Questa materia è l'unità di misura di un nulla che si ignora.

Quando mi penso, il mio pensiero si cerca nell'etere di un nuovo spazio. Sono sulla luna come altri sono sul loro balcone. Partecipo della gravitazione planetaria nelle fenditure del mio spirito»²⁹.

Daumal, Artaud: una «convergenza temporanea»

Ho già preannunciato che il 1931 è l'anno nel quale sia per René Daumal sia per Antonin Artaud si verificano eventi le cui conseguenze segneranno il resto delle rispettive esistenze. Dell'incontro di Daumal con Uday Shankar abbiamo detto a suo tempo³⁰. La performance di teatro-danza balinese, a cui Artaud assiste in occasione della Esposizione coloniale di Parigi nel mese di agosto dello stesso anno (e che presumibilmente si svolse in un'atmosfera assai compromessa dall'infelice contesto), fu per lui una vera rivelazione: la conferma

²⁶ Ivi, pp. XLVIII-XLIX.

²⁷ Pereira si riferisce qui a *nigredo* (materia messa a morte nella dissoluzione), *citrinitas* (indicata da taluni come fase intermedia dell'opera), *albedo* (materia in cui albeggia argenteo l'annuncio della rinascita), *rubedo* (materia rinnovata e vivificata dal perfezionamento).

²⁸ Ivi, pp. LIV-LV.

²⁹ A. Artaud, *Il Pesa-Nervi*, cit., pp. 62-63.

³⁰ Cfr. *Note dalla seconda sessione*, p. 7.

che fosse davvero possibile realizzare con i mezzi del teatro quelli che egli chiamò «segni efficaci» (qualche anno prima aveva scritto «segni diretti»), cioè dotati della capacità di operare come simboli, di manifestare quella «realtà più reale della realtà» sulla quale aveva scommesso sin dai tempi del Surrealismo e del Teatro Alfred Jarry.

Potremmo dire che il teatro balinese fu per Artaud ciò che la danza indiana fu per Daumal: l'apertura all'Oriente, certo, ma «Oriente» nel senso di un'alterità e di una *chance*, come la risposta precisa e pratica a una domanda a lungo coltivata. Non è da filologi o da antropologi che i due francesi guardano a quelle remote civiltà, e nemmeno da esploratori di mondi esotici, ma da eredi di una cultura – quella europea – di cui sono intrisi e a partire dalla quale intravedono, per la loro ricerca viva e per il loro lavoro nell'arte, l'anello mancante di una catena di pensieri e tentativi pregressi. Per Artaud, in particolare, si tratterà dell'intuizione di qualcosa, di un modo di costruirsi nell'azione segnica, che egli colse nei danzatori balinesi e che attribuì certo alla tradizione del «teatro orientale», ma senza incardinarlo nella specificità di questo o quell'«Oriente». Non esiterà infatti, alcuni anni più tardi, a imbarcarsi per il Messico, navigando verso occidente per trovare e imparare il segreto più profondo del suo oriente. Ma di questo diremo più avanti.

A confermare l'importanza di quell'incontro ricordiamo che proprio il saggio del 1931, intitolato *Sul teatro balinese*, dà cronologicamente avvio agli scritti che costituiranno il volume *Il teatro e il suo doppio*, al quale è ancora oggi legata la maggiore fama di Antonin Artaud come uomo di teatro (o, come pure è stato detto, di «*homme-théâtre*»³¹). Leggeremo più avanti alcuni passi dal testo dedicato al teatro balinese. Ma ora cerchiamo di precisare, al di là della coincidenza cronologica, il senso del reciproco avvicinamento di Daumal e Artaud proprio a cavallo tra gli anni Venti e Trenta, in un legame destinato presto a dissolversi per un intreccio di caso e necessità.

La prima notazione riguarda certamente il loro comune rapporto con il Surrealismo (molto più radicato e strutturato per Artaud che per Daumal, del resto), per entrambi conclusosi con la scomunica bretoniana. Daumal, più giovane di Artaud di dodici anni, in una lettera del 1926 a Gilbert Lecomte, esprime un grande entusiasmo per «il movimento rivoluzionario diretto da Antonin Artaud»³², riferendosi ai nn. 3° e 4° della «*Révolution Surréaliste*» da lui curati e di cui già abbiamo detto a suo tempo. Ed è a partire dal 1926 che anche Daumal si avvicinerà al Surrealismo, proprio mentre Artaud ne sta ormai prendendo le distanze. I contatti fra i due, spesso con la mediazione di comuni amici, si fanno più frequenti dopo il 1929, ossia dopo che anche Daumal e il Grand Jeu si smarcheranno dalla linea culturale e politica di Breton.

Un secondo punto di convergenza riguarda le comuni letture nell'ambito della sapienza indù. Sia Artaud sia Daumal, ad esempio, conoscevano e apprezzavano gli scritti di René Guénon: entrambi – nel quadro di una temperie culturale che da molti lati si affacciava a Oriente – cercavano una via di realizzazione per il loro lavoro artistico-conoscitivo basata su una «tradizione» teorica e pratica di cui avvertivano la mancanza nel perimetro della cultura europea. Tuttavia la loro ricerca di una tradizione sapienziale a cui attingere si esprimerà fin dall'inizio con modalità e intenzioni per molti versi differenti. Emblematico, in tal senso, è l'aneddoto relativo all'effetto prodotto su Daumal dall'incontro con Alexandre de Salzmann, che egli avrebbe presto riconosciuto come proprio maestro (sappiamo che, tramite lui, non solo approfondì lo studio del sanscrito e della civiltà indù, ma entrò in contatto con la pratica delle danze sacre e l'insegnamento di Gurdjieff, a cui restò fedele per il resto della vita). Di quell'incontro dà conto in modo gustoso Georgette Camille, all'epoca compagna di André Rolland de Renéville, in un'intervista del 1985:

«Ero con loro [i membri del Grand Jeu] un giorno alla fine del 1929 o all'inizio del 1930, alla Terrasse du Figon, un caffè-ristorante sul Boulevard Saint-Germain, non lontano da Rue des Saints-Pères, quando qualcuno ci ha parlato: era Alexandre de Salzmann. Si esprimeva con un accento russo e ci disse: “Voglio sapere chi siete. Terrete il braccio alzato più a lungo possibile, senza abbassarlo”. Dopo un po' Daumal è rimasto il solo con il braccio teso e Salzmann gli ha detto: “Lei mi interessa!”. Allora non sapevamo che Salzmann fosse legato a Gurdjieff. Nessuno parlava di Gurdjieff. Salzmann organizzava regolarmente degli incontri vicino a Ternes e mi aveva invitata, ma io non ci sono mai andata»³³.

È evidentemente un Maestro con la 'M' maiuscola quello che Daumal incontrò in Salzmann e, per suo tramite, in Gurdjieff; e lo incontrò perché lo stava cercando. Abbiamo svolto, nel Seminario, alcune con-

³¹ Cfr. A. Virmaux, O. Virmaux, *Artaud vivant*, Néo, Paris 1980.

³² *Ibid.*, *Une convergence temporaire avec Artaud*, in AA.VV., *René Daumal*, cit., p. 222.

³³ G. Camille, *René Daumal et le Grand Jeu*, ivi, pp. 234-235.

siderazioni in merito alla relazione maestro-discepolo e alla natura degli insegnamenti tradizionali (che, per tanti aspetti somigliano a quella «fiamma che balza da fuoco vivo» di cui Platone parlò a proposito dell'insegnamento filosofico).

Antonin Artaud non cercava un maestro: questo è un punto nodale dell'intero suo percorso di vita e pensiero, un punto nel quale risiede una delle peculiarità del suo lavoro su di sé e certo una delle ragioni per le quali gli esiti di tale lavoro furono infine tanto diversi da quelli di Daumal. Nel Seminario abbiamo constatato l'enorme differenza del suo comportamento, nel suo primo incontro con Salzmänn, rispetto a quello di Daumal. Abbiamo letto in proposito il resoconto che ne darà lo stesso Artaud, circa dodici anni dopo:

«Nel 1925, anno che sembra essere stato fatidico per il teatro e da cui sorgerà tutto un mondo, apparve [a Parigi] un uomo misterioso, che abitava camere prive di mobilio e che in seguito chiameremo “il derviscio”, perché pretendeva di aver passato molti anni della sua vita tra i dervisci del Caucaso. Alla ripresa di *Pelléas et Mélisande*, di Maeterlinck, in un dispositivo scenico di Copeau, fui sorpreso da uno straordinario sistema di illuminazione; ecco che qui la luce viveva davvero, sentiva, emanava un odore, era diventata una sorta di personaggio nuovo. E illuminare le sue scenografie e i suoi attori aveva tutta l'aria di essere l'ultima preoccupazione del “derviscio”. Una luce che non illumina, e dalla quale sembra sprigionarsi un odore forte, c'è lì dentro, pensavo, uno spirito raro.

E una certa sera, in un caffè, a cento metri dal teatro, mi trovo davanti un personaggio irascibile, dai grandi baffi, il viso ritorto come un sarmento di vigna, che rispondeva con ingiurie a qualsiasi domanda gli venisse posta. E in mezzo a queste ingiurie sembrava a tratti farsi strada una strana idea della natura e della vita. “È Salzmänn, mi dicono, l'autore dello stile d'illuminazione che ti ha fatto tanta impressione”. Allora lo dissi a Salzmänn.

“Ci credereste, mi rispose, che questi imbecilli non hanno saputo vedere che quella luce lì era sensibilità, che non c'è luce senza sensibilità?”. E per più di tre ore, camminando da place de l'Alma alla Gare Saint-Lazare, abbiamo passato insieme a parlare una terribile notte di febbraio...

Per lui non c'erano che idioti. La vita, nella testa dell'umanità attuale, non era che una nozione offuscata. E gli uomini di teatro erano i più idioti di tutti. “[...] È che non sono ancora giunti a una nozione superiore a quella dei cinque sensi: l'odorato, il gusto, il tatto, la vista e l'udito. Come se il teatro non fosse fatto per trasgredire il mondo dei sensi. La vita dei sensi, noi la viviamo quotidianamente. Se il teatro non ci serve a oltrepassarci, a che servirà!...”

E io gli parlai allora d'una lingua perduta, e che si sarebbe potuta ritrovare attraverso il teatro. La sua risposta fu che la poesia, la poesia vera, e non la poesia dei poeti, serba il segreto di questa lingua, e che certe danze sacre si avvicinano al segreto di questa poesia più di qualunque altra lingua.

Salzmänn era ingegnere, architetto e inventore. Aveva costruito sul palcoscenico del Théâtre des Champs-Élysées una specie di arco luminoso che portava non meno di sessantamila lampade. Salzmänn è morto l'anno scorso, in Svizzera, di cancro alla gola»³⁴.

In Salzmänn Artaud non vede un maestro; avverte una sensibilità affine alla propria, con la quale entra subito in un dialogo alla pari; è interessato alle sue realizzazioni, gli parla della «lingua perduta che si sarebbe potuta ritrovare attraverso il teatro», la stessa lingua della «poesia vera», ma probabilmente ha già in mente una via da perseguire per ritrovarla, sicché il riferimento alle danze gurdjieffiane non è da lui recepito come un invito, ma solo come una informazione e una conferma su qualcosa che egli ha già scoperto e condivide.

Il diverso rapporto con la figura del «maestro», nell'occasione dell'incontro con Salzmänn, è emblema anche del diverso modo con cui Daumal e Artaud si riferiscono ai rispettivi «Orienti» e quindi anche agli insegnamenti tradizionali e al loro intrinseco portato religioso. Per Daumal è necessario ritrovarsi in una tradizione e aderirvi, entrare con essa in un legame che è una compenetrazione. Solo così è possibile accedere davvero a quella identificazione che accade mediante la fiducia e l'affidamento totale al maestro e al sapere di cui egli è portatore. Apprendere un sapere tradizionale significa diventarne erede, lasciarsene assorbire mediante la disciplina ricevuta, parteciparne mediante un atteggiamento ricettivo a cui ci si addestra quotidianamente. L'accesso alla conoscenza – come abbiamo visto – passa attraverso una uscita da sé, mediante la quale il sé rifluisce in Sé.

³⁴ A. Artaud, *Il teatro del dopoguerra a Parigi*, in Id., *Messaggi rivoluzionari*, trad. it., a cura e con un saggio di M. Gallucci, Monteleone, Vibo Valentia 1994, pp. 102-103.

L'Oriente di Artaud è Bali, ma è anche il Messico o il Tibet o le Galapagos: è l'«altrove» che abita al cuore dell'Occidente, il suo «altro» complementare sprofondato nell'oblio; è il perimetro del qui o, meglio, è il qui spinto al limite. Forse – per riprendere un'espressione cara a Sini – potremmo dire: l'Oriente di Antonin Artaud è l'aura del suo Occidente. Perciò egli non cerca maestri, ma perni e trivelle per forare la coltre densa della dimenticanza e ricordare ciò che già oscuramente sa. Artaud non aderisce a una tradizione, ma attinge qua e là agli strumenti che riattivano la sua memoria, strumenti che usa per fare leva sulla propria vita e farle parlare la sua «lingua perduta». Artaud, insomma, non incontra o non può riconoscere maestri, pur avendo piena consapevolezza dell'importanza di attingere a tradizioni consolidate per poter raggiungere l'efficacia³⁵. Ed è forse anche per questa ragione che il lavoro di Artaud può apparire a volte scomposto, non regolato da una disciplina rigorosa, sempre sul crinale di una rischiosa sperimentazione: perché in effetti quella disciplina egli la cercò e la distillò da se stesso, con tutte le incognite che questa sorta di autarchia, questa solitudine tesa al parossismo avrebbe necessariamente implicato.

Penso che, sebbene in modo indiretto, il problematico legame fra tradizione e rivoluzione, e il diverso modo di collocarsi all'interno di quel legame, sia anche una delle ragioni che spiegano le differenti sfumature rilevabili tra le posizioni politiche di Artaud e di Daumal. Per entrambi questione centrale era certamente quella di una rivoluzione nella conoscenza e di una inedita prospettiva materialistica; ma, per il primo, il senso di tale rivoluzione non si sarebbe in alcun modo potuto ascrivere alla dialettica hegel-marxiana, nemmeno riveduta nella geniale prospettiva daumaliana: «la dialettica come attività ritmica in tutti i campi»³⁶. Ricordo qui una vicenda alla quale non abbiamo fatto riferimento durante il Seminario, ma che può essere chiarificatrice in merito a contingenze e necessità della convergenza *temporanea* fra Daumal e Artaud.

La vicenda gravita attorno alla figura di Jean Paulhan, nuovo direttore della «Nouvelle Revue Française» dopo la morte di Jacques Rivière avvenuta nel 1925. All'inizio degli anni Trenta Paulhan intende promuovere, tra gli scrittori d'avanguardia che avevano frequentato o affiancato il movimento surrealista, un fronte poetico anti-bretoniano (il che significava anche, in quel momento, anti-staliniano). A questo scopo propone a Daumal e Artaud di incontrarsi per trascorrere insieme un'intera giornata durante la quale «ciascuno dovrà dire ciò che sa della verità (e ciò che ai suoi occhi ne deriva)»³⁷. L'incontro si svolge il 20 maggio 1932 a Châtenay, a casa di Paulhan. Come scrive in un recente articolo Alain Santacreu, Paulhan aveva intuito che il gruppo del Grand Jeu era ormai sul punto di sciogliersi (come infatti accadrà) e

«tenta allora di far nascere, intorno a NRF [Nouvelle Revue Française], un'altra avanguardia che concili tradizione e rivoluzione. Questo tentativo sarà un fallimento. Una lettera di Paulhan a Renéville lascia intravedere alcuni motivi di dissenso: “Noi non riconosciamo nell'ordine del pensiero alcuna autorità a cui affidarci senza riserve. Quale che sia il posto occupato, nelle preoccupazioni di ciascuno di noi, dall'opera di Marx, di Guénon, di Freud, di Spinoza o della filosofia indù, noi li accettiamo solo a titolo di materiali – mantenendo la libertà di seguirli o di respingerli”. In altri termini: se Guénon o la filosofia indù sono solo materiali per la ricerca della verità, la tradizione che essi trasmettono non deve essere accettata come verità. [...] Artaud e Paulhan rimprovereranno la loro “leggerezza” a Daumal e a Renéville, e sembra che in seguito non vi siano più state altre riunioni fino alla partenza di Daumal per l'America»³⁸.

È evidentemente anche questo non più di un aneddoto, ma lascia intuire ulteriori motivi che indussero a lasciar cadere la possibilità di successive collaborazioni sia Artaud sia Daumal. La partenza di quest'ultimo per l'America, nel dicembre 1932, sancì, come sappiamo, la svolta definitiva della sua vita, nella certezza che la verità abitasse lidi troppo lontani da quelli frequentati dai letterati francesi del suo tempo. Dopo quella data i due non si rivedranno mai più.

«La domanda sulla verità posta da Paulhan nella riunione di Châtenay – sottolinea Santacreu – era anche una domanda sulla verità politica. E la “leggerezza” che Paulhan e Artaud rimproverarono in

³⁵ Ad esempio, nel testo intitolato *La messa in scena e la metafisica*, anch'esso risalente al 1931, si legge: «Una delle ragioni dell'efficacia fisica sullo spirito, della forza d'azione diretta e immaginosa di certe realizzazioni del teatro Orientale, come quelli del teatro balinese, consiste nel fatto che questo teatro si fonda su tradizioni millenarie, ha conservato intatti i segreti dell'impiego dei gesti, delle intonazioni, dell'armonia, in rapporto ai sensi e su tutti i piani possibili» (A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 164).

³⁶ Cfr. *Note dalla seconda sessione*, p. 7.

³⁷ Cfr. A. Santacreu, *Artaud/Daumal: une rencontre fatidique pour le théâtre*, in «Cahiers Artaud», n. 3, Éditions les Cahiers, 2017, p. 106.

³⁸ Ivi, pp. 106-107.

seguito a Daumal e Reneville riguardava anche le loro concessioni alle prese di posizione marxiste del surrealismo. [...] La questione politica – l’hegelo-marxismo di Daumal – contribuì alla loro incomprendimento e al fallimento del progetto»³⁹.

Sicché, possiamo forse concludere, benché muovessero da istanze assai prossime, le strade seguite da Daumal e da Artaud risulteranno infine divergenti. Il primo continuerà a intendere la rivoluzione, sul piano politico, come un processo complessivamente ancora ascrivibile al materialismo dialettico e allo storicismo occidentale; sul piano poetico, come un processo di trasformazione nella conoscenza da realizzare mediante il lavoro su di sé nelle forme trasmesse dalla tradizione orientale. Il secondo invece tenderà a ricondurre il senso e le forme della rivoluzione, sia sul piano politico sia sul piano della conoscenza, a un processo unitario, irriducibile tanto alla prospettiva hegelo-marxiana (ovvero alla vetta più alta che il pensiero storico occidentale abbia raggiunto, ma anche alla cornice ideologica della Terza Internazionale⁴⁰) quanto alla pratica degli insegnamenti tradizionali. Il punto sarà per lui – ancora una volta – comprendere *come* realizzare tale processo unitario.

Il teatro come arte poetica totale, nei termini in cui Daumal lo intese grazie allo studio dei testi sull’«estetica» e la «poetica» indù, si chiarì definitivamente ad Artaud come via per tale realizzazione dopo e attraverso l’incontro del 1931 con il teatro balinese. Ed egli accarezzò addirittura l’idea di scrivere a quattro mani con Daumal un manifesto sul teatro, come documenta la bozza di una lettera datata 31 luglio 1931 a lui indirizzata, dove si legge:

«Sei d’accordo con me nel ritenere che questo tipo di dichiarazione-manifesto, che dobbiamo scrivere di comune accordo per spiegare gli obiettivi del teatro che voglio fare, deve vertere su oggetti assolutamente concreti»⁴¹.

La lettera però non fu mai spedita. Artaud cominciò a scrivere il suo articolo sul teatro balinese mentre Daumal cominciava la traduzione del *Nāṭyaśāstra*. Anche questa coincidenza, l’ennesimo segnale di una collaborazione mancata per un soffio, diviene emblematica di un intrinseco *décalage* tra la funzione assegnata al teatro (ovvero all’arte in generale) dall’uno e dall’altro poeta. Per entrambi tale funzione è apertamente e certamente conoscitiva. Ma conoscenza (e dunque, appunto, teatro) non significano esattamente lo stesso per loro. Lo si evince in modo diretto da alcuni scritti degli anni successivi.

Del 1935 è un articolo di Daumal intitolato *Coups de Théâtre*⁴², nel quale si fa riferimento allo spettacolo *I Cenci* appena messo in scena da Artaud e da lui inteso come prima realizzazione di ciò che chiamava ormai «teatro della crudeltà» (ne parleremo più avanti). La critica dei *Cenci* è preceduta da un’ampia spiegazione di quale sia la funzione del teatro nella tradizione sacra indù:

«Gli Indù dicono che lo scopo del teatro è di far gustare – cioè conoscere nel senso più intimo – uno stato dell’essere; e, aggiungono, quando l’attore ha realizzato, con ogni vibrazione della sua sostanza, il personaggio che recita, allora egli diviene spettatore di se stesso; e lo spettatore, di converso, identificandosi con quel personaggio, diviene egli stesso attore. Conoscenza e comunione, è questo anzitutto il teatro».

Ed è evidente che per Daumal lo spettacolo di Artaud non realizza tale scopo:

«Rispetto al vero teatro, *I Cenci* è forse ancora soltanto un interrogativo appassionato, la sfida quasi folle lanciata all’apatia del pubblico da un uomo armato solo della propria idea»⁴³.

³⁹ Ivi, pp. 109-110 *passim*.

⁴⁰ Nella già citata conferenza messicana del 1937 intitolata *Surrealismo e rivoluzione* (cfr. *Note dalla seconda sessione*), Artaud affermerà apertamente: «Il punto di vista del Surrealismo e quello del marxismo erano inconciliabili. E non si tardò ad accorgersene, non appena qualcuno dei surrealisti più noti decise di affiliarsi al partito. Cioè alla succursale francese della Terza Internazionale di Mosca [...]. Per il Surrealismo, insomma, si trattava di abbassarsi fino al marxismo, ma sarebbe stato bello vedere il marxismo cercare di elevarsi fino al Surrealismo» (A. Artaud, *Surrealismo e rivoluzione*, in *Messaggi rivoluzionari*, cit., pp. 62-63).

⁴¹ A. Artaud, *Déclaration*, in OC III, p. 214.

⁴² L’articolo fu pubblicato nel 1935 nel n. 2 della rivista «Écrits du Nord», ma, come sottolinea Alain Santacreu, è rimasto di fatto sconosciuto ai più fino a quando, nel 1980, è stato riprodotto nel citato volume di Alain e Odette Virmaux, *Artaud vivant* (pp. 197-203).

⁴³ Traduco qui passi del testo di Daumal che si trovano nel citato articolo di Alain Santacreu, p. 108.

Ciò che colpisce, al di là dei rilievi strettamente teatrologici mossi allo spettacolo di Artaud (peraltro non tutti negativi), è l'affermazione lapidaria secondo la quale il vero teatro è conoscenza e comunione. Potremmo aggiungere: conoscenza, cioè comunione. Dal che si deducono alcuni punti essenziali del pensiero daumaliano: 1) il teatro realizza il suo vero compito quando riproduce il processo conoscitivo attuato nei riti religiosi, con i quali l'estetica e la poetica indù sono rimaste in contatto nei millenni; 2) il teatro e l'arte hanno dunque alle spalle la religione; 3) la conoscenza, in tal senso, è comunione, ossia reciproca fusione della parte nel tutto, dell'attore-danzatore in ciò che egli danza, dell'«attore» nello «spettatore», tra l'agente nell'agito.

In merito ai punti 1) e 2) la divergenza di Artaud rispetto alla posizione di Daumal è esplicita. Egli scrive infatti:

«Contrariamente all'idea, insegnata nelle scuole, che il teatro è sorto dalle religioni, cercheremo di mostrare, attraverso esempi, che è la religione ad essere nata dagli antichi e primitivi riti del teatro. In un teatro così concepito, l'uomo non si trovava separato dalla natura, e i cosiddetti dei erano le forze naturali sottili che l'uomo moderno può ancora captare»⁴⁴.

Ma è il punto 3) a costituire il vero snodo della questione. La concezione daumaliana della conoscenza come *comunione* (coerente con l'idea della conoscenza come «rivelazione» e visione estatica già elaborata negli anni del Grand Jeu) e del vero teatro come riattivazione di dinamiche originariamente legate al culto (si ripensi alla dimensione culturale e liturgica che – come notammo a suo tempo – è fondamentale per comprendere il senso e la natura dei *Veda*) è, a mio avviso, lo svincolo che divarica il corpo musico di Daumal, il senso da lui attribuito alla pratica della conoscenza che danza, da quello di Artaud.

Danzare per Daumal (e per l'insegnamento gudjieffiano) significa confluire in quello «stato dell'essere» che consente di ricordare l'identità di sé con Sé, superando gli automatismi e le inerzie dell'esistenza individuale, irrigidita nella parvenza della propria sussistenza separata. La metamorfosi conoscitiva perseguita mediante il lavoro su di sé si compie nell'intimo assaporamento della compenetrazione nell'unità del tutto.

Per Artaud invece la conoscenza non è comunione, ma ricostruzione ogni volta rinnovata del senso di ciò che è, ricostruzione a partire dall'azione di un corpo singolare che – diciamo per ora – esplose («nelle sue conseguenze di fiore»⁴⁵) fino a diventare tutta la realtà. Già negli anni Venti egli scriveva:

«Immagino un sistema al quale tutto intero l'uomo partecipi, l'uomo con la sua carne fisica e le altezze, la proiezione intellettuale del suo spirito. [...] È una scienza indescrivibile e che esplose attraverso spinte lente. [...] Ma occorre che io indaghi questo senso della carne che deve darmi una metafisica dell'Essere, e la conoscenza definitiva della Vita»⁴⁶.

Nella concezione artaudiana della conoscenza come *ricostruzione* risuona evidentemente l'eco della sapienza alchemica, quella «scienza indescrivibile» che consente di rifondere lo spirito nella materia e viceversa, attraverso un processo mediato da strumenti e incarnato nel corpo singolare dell'alchimista, nei passaggi delle sue trasmutazioni. Sicché la danza – ossia ciò che Artaud intenderà per teatro a partire dall'incontro con l'arte balinese – non è anzitutto comunione mediante rifusione in un tutto già costituito, ma ricostruzione del tutto mediante liquefazione, condensazione, evaporazione, sublimazione, distillazione, essiccazione, coagulazione della parte, che è tutto. Danzare e rifarsi sono la medesima operazione, alla quale, come sappiamo, Artaud si era votato fin dalla giovinezza per superare il doloroso stato di «sospensione» di cui lo spirito soffriva nel corpo e il corpo nello spirito. I testi che comporranno *Il teatro e il suo doppio* testimoniano il lavoro compiuto da Artaud per approfondire il senso e trovare concretamente i modi di quella danza, a cui egli darà il nome di «teatro della crudeltà».

La testa del teatro

Abbiamo detto che lo scritto *Sul teatro Balinese* è cronologicamente il primo fra quelli che, redatti dal 1931 al 1935, comporranno la raccolta *Il teatro e il suo doppio*. Il montaggio completo dei testi sarà pronto per la

⁴⁴ A. Artaud, OC VIII, p. 169.

⁴⁵ Id., *Correspondance de la momie*, in OC I**, p. 58.

⁴⁶ Id., *Position de la Chair*, ivi, pp. 50-51 *passim*.

stampa nel 1936: Artaud consegnerà il volume completo poco prima di imbarcarsi ad Anversa, l'11 gennaio, verso il Messico, per un viaggio di cui diremo più avanti; proprio durante la traversata atlantica ne decise il titolo definitivo e lo comunicò per lettera a Jean Paulhan, incaricato di seguire le procedure per la pubblicazione del libro. Il quale comparirà tuttavia solo nel 1938, quando per il suo autore era ormai cominciato il periodo di internamento psichiatrico che si sarebbe concluso nel 1946.

Nella sesta sessione del Seminario abbiamo cominciato leggendo alcuni passi del testo dedicato al teatro balinese; qui li riportiamo consentendoci tagli un po' meno drastici di quelli resisi necessari durante la sessione svolta in remoto.

«Lo spettacolo del teatro Balinese, fatto di danza, di canto, di pantomima – e pochissimo di teatro psicologico quale lo intendiamo noi in Occidente – riporta il teatro ad un piano di creazione autonoma e pura, in una prospettiva di allucinazione e di sgomento.

[...] I temi sono vaghi, astratti, estremamente generici. Dà loro vita soltanto il complesso moltiplicarsi degli artifici scenici che impongono al nostro spirito l'idea di una metafisica derivata da una nuova utilizzazione del gesto e della voce.

[...] Gli attori, con i loro abiti geometrici, paiono geroglifici animati. E perfino la forma degli abiti, spostando l'asse della figura umana, crea sui costumi dei guerrieri in stato di *trance* e di guerra perpetua una sorta di costume simbolico, secondo, atto a ispirare un'idea intellettuale e a collegarsi, attraverso tutte le intersezioni delle loro linee, a tutte le intersezioni della prospettiva nello spazio.

[...] Una delle ragioni della nostra gioia davanti a questo spettacolo senza sbavature sta appunto nell'uso da parte degli attori di una precisa quantità di gesti sicuri, [...] segni efficaci dai quali ricaviamo l'impressione di una energia non ancora esauritasi dopo tanti millenni.

[...] 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*.

[...] Gli attori compongono con i loro costumi autentici geroglifici, vivi e in movimento. E questi geroglifici a tre dimensioni sono a loro volta ricamati da un certo numero di gesti, di segni misteriosi che corrispondono a qualche ignota realtà oscura e favolosa che noi occidentali abbiamo completamente represso.

In tale intensa liberazione di segni, dapprima trattenuti e poi lanciati all'improvviso nell'aria, c'è qualcosa che si ricollega allo spirito di un'operazione magica.

[...] Danzano, questi metafisici del disordine naturale, restituendoci ogni atomo di suono, ogni frammentaria percezione come se fosse sul punto di tornare al suo principio originario, e riescono a creare tra movimento e suono un'armonia così perfetta che i rumori di legno cavo, di casse sonore, di strumenti vuoti sembrano prodotti da danzatori dai gomiti vuoti mediante membra di legno cavo.

Ci troviamo così improvvisamente coinvolti in una lotta metafisica, e il rigido aspetto del corpo in *trance*, indurito dal flusso delle forze cosmiche che premono su di lui, è mirabilmente espresso in una danza frenetica, e tuttavia piena di durezza e di angoli, dove si sente improvvisamente iniziare la caduta vertiginosa dello spirito.

Come se ondate di materia rovesciassero precipitosamente le loro creste l'una sull'altra, affluendo da ogni punto dell'orizzonte per prender posto in una porzione infinitesimale di fremito, di *trance*, e colmare il vuoto della paura»⁴⁷.

«Danzano, questi metafisici del disordine naturale», scrive Artaud. Prima di procedere nell'analisi dei passi riportati, è necessario fare almeno qualche cenno al senso che Artaud attribuisce alla parola 'metafisica', che ricorre in diversi luoghi de *Il teatro e il suo doppio*. In uno di tali luoghi Artaud è, nel merito, particolarmente chiaro, a mio parere:

«Il fatto è che la vera poesia, lo si voglia o no, è metafisica, ed anzi, direi, proprio la sua portata metafisica, il suo grado di efficacia metafisica ne costituiscono l'autentico pregio.

[...] Immagino che molti saranno tentati di obiettarci che se c'è al mondo un'idea inumana, un'idea morta e inefficace, che dice pochissimo persino allo spirito, è appunto quella della metafisica.

⁴⁷ A. Artaud, *Sul teatro Balinese*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 170-181 *passim*.

Ciò deriva, come diceva René Guenon, “dal nostro modo puramente Occidentale, dal nostro modo antipoetico e mutilo di considerare i principî (avulsi dal possente ed energico stato spirituale che ad essi corrisponde)”.

Nel teatro Orientale, di tipo metafisico, diversamente che in quello Occidentale di tipo psicologico, tutto l'insieme compatto di gesti, di segni, di atteggiamenti e di sonorità, che costituisce il linguaggio dello spettacolo e della scena – linguaggio che sviluppa tutte le sue conseguenze fisiche e poetiche su tutti i piani della coscienza e in tutti i sensi – porta il pensiero necessariamente ad assumere atteggiamenti profondi che potrebbero essere definiti *metafisica in atto*.

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo a esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale, inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentari si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*⁴⁸.

La parola ‘metafisica’, nei termini in cui la utilizza Artaud negli scritti de *Il teatro e il suo doppio*, ha a che fare con i «principî». Subito però dobbiamo precisare: con la dimensione «poetica», ovvero *poietica* e operativa, dei principî. In questo senso egli può parlare di «metafisica in atto»: processo di attuazione di ciò che dà principio alla realtà, di ciò su cui essa poggia e da cui origina in quanto tale. Realtà: l'insieme delle cose e dei loro significati, l'insieme dei fatti di cui facciamo esperienza e delle risposte con cui ad esse ci relazioniamo. Ma ora viene il punto centrale per Artaud: l'efficacia metafisica dei principî risiede in qualcosa che di solito le cose e i loro significati non mostrano, ossia appunto la dinamica che dà principio alle une e agli altri, nella loro reciprocità e congruenza. È a tale dinamica che Artaud si riferisce precisamente quanto utilizza la parola ‘metafisica’, sottolineando che essa si riferisce sì ai principî su cui poggia il senso di ciò che chiamiamo realtà, ma non «avulsi dal possente ed energico stato spirituale che ad essi corrisponde», non avulsi cioè dall'attività precipua che li supporta e li determina ogni volta specificamente, appunto, come i principî di *quella singolare realtà* di cui facciamo esperienza.

È qui evidente, a mio avviso, il richiamo a quel piano «più reale della realtà» cui Artaud già fece cenno negli anni del Surrealismo. Ora però si fa sempre più chiaro che tale piano ha a che vedere con quella potenza di esprimere, quella spinta a *ex-premere* o a *esplodere*, che consente di «manifestare effettivamente qualcosa» e che, in generale, egli chiama linguaggio. E nuovamente dobbiamo precisare: linguaggio non si riferisce solo all'uso articolato di parole, ma all'insieme delle *gestualità* che dei linguaggi articolati sono la premessa operativa e il modo di insorgenza. È questo piano gestuale, che riconduce i linguaggi articolati alla loro dimensione fisica e spaziale («significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto...»), a costituire il nodo metafisico della rivoluzione nella conoscenza, che Artaud ritenne di poter finalmente realizzare con i mezzi del teatro. Notevole, infine, il cenno al senso complessivo di tale rivoluzione espressiva; essa consiste infatti nel ricondurre il linguaggio alla sua natura di *incantesimo*: canto che produce effetti di realtà, trasmutandola a partire dalla sua madre-matrice-materia più oscura – ciò che «di solito [il linguaggio, costituito nella sua funzionalità per lo scambio di informazioni: «bassamente utilitarie»] non esprime».

Questo senso di «operazione magica», questa «metafisica derivata da una nuova utilizzazione del gesto e della voce», che collega il corpo danzante «a tutte le intersezioni della prospettiva nello spazio» mediante «segni efficaci», è ciò che Artaud riconosce negli attori del teatro balinese. Essi agiscono il loro canto e il loro incanto, realizzano «ogni atomo di suono, ogni frammentaria percezione come se fosse sul punto di tornare al suo principio originario». E il loro principio originario risiede nella loro concreta gestazione, nei «gesti» che manifestano, come sospendendo o riavvolgendo il flusso temporale (il flusso che ne farà «racconti»), «l'aspetto rivelatore della materia», il suo vivente *ex-tendersi* e *pro-tendersi* pluriorientato e simultaneo nella intensità della intenzione espressiva qui e ora in atto. E questo ci insegna – sottolinea Artaud – «l'identità metafisica fra concreto e astratto», la quale risiede nel punto della loro comune scaturigine gestuale, punto che ricapitola la loro polarizzazione (la polarizzazione fra cose e significati) esattamente come il crogiolo alchemico ricapitola i diversi elementi nella ribollente evanescenza del suo fuoco. «Come se ondate di materia rovesciassero precipitosamente le loro creste l'una sull'altra, affluendo da ogni punto

⁴⁸ Id., *La messa in scena e la metafisica*, ivi, pp. 161-163 *passim*.

dell'orizzonte per prender posto in una porzione infinitesimale di fremito, di *trance*, e colmare il vuoto della paura».

Si tratta per noi ora di comprendere meglio la natura e, per così dire, il luogo di quella «porzione infinitesimale di fremito», di quel crogiolo vivente che è – per Artaud – il principio di tutti i principî. Ma, prima, non possiamo passare sotto silenzio il ripetuto cenno, nel testo del 1931, alla *trance*. Per noi Occidentali, i fenomeni di *trance* sono uno degli aspetti più suggestivi del teatro balinese, qualcosa di molto lontano dalla nostra consueta esperienza del teatro e dell'arte in generale. Durante il Seminario, per fornire una idea generale di ciò a cui ci stiamo riferendo, abbiamo suggerito la visione dell'ormai classico documentario *Trance and Dance in Bali*, realizzato dall'antropologa Margaret Mead con il marito Gregory Bateson nel villaggio di Pagoetan, durante un soggiorno a Bali che si svolse fra il 1936 e il 1939⁴⁹. Ma per i nostri scopi e temi, abbiamo più direttamente richiamato alcune riflessioni svolte dall'etnomusicologo Gilbert Rouget nel suo libro intitolato *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*⁵⁰. Il punto sul quale abbiamo particolarmente insistito, sulle orme di Rouget, è la differenza tra i fenomeni di estasi e quelli di *trance*, a partire da questa prima considerazione: se l'estasi è sostanzialmente un'esperienza di uscita da sé, la *trance* è invece un'esperienza di *transito*. Come l'estasi, anche la *trance* è un cambiamento di stato,

«ma di un altro ordine e in rapporto, originariamente, con il fatto di “transir”, in altre parole di morire [...]. Per quanto mi riguarda – prosegue Rouget –, io sarei del parere di rendere specifico l'uso di questi due termini, riservando “estasi” a un certo tipo di stati, diciamo secondi, raggiunti nel silenzio, l'immobilità, la solitudine, e indicando invece con “trance” quelli a cui si perviene unicamente in condizioni rumorose, agitate e in compagnia di altre persone»⁵¹.

Il danzare con altri e in presenza di altri, nota Rouget, è caratteristico delle esperienze di *trance*, le quali dunque hanno una loro peculiare motricità e un loro peculiare legame con la musica e con la collettività. L'estasi invece, in quanto esperienza di uscita dal corpo, non solo si verifica solitamente in condizioni di silenziosa solitudine, ma induce il corpo all'inerzia, all'immobilità di una cosa inanimata (in tal senso, sarebbe dunque più preciso dire «cadere in estasi», anziché «cadere in *trance*»). Nella *trance* il corpo non è affatto inerte, anzi, è come teso al parossismo della propria mobilità, come per certi versi accade negli stati convulsivi che precedono l'istante della morte, il passaggio per antonomasia. Ma procede Rouget:

«Esiste una differenza ancora più importante, in quanto l'estasi è un'esperienza di cui si conserva, spesso in modo acuto, il ricordo, sulla quale in seguito si può tornare a piacere e che non provoca la dissociazione tipica della *trance*. I grandi mistici cristiani, santa Teresa d'Avila, san Giovanni della Croce, sant'Ignazio di Loyola e molti altri ancora, come pure i Padri della Chiesa o gli asceti indiani, hanno abbondantemente dissertato sulle loro estasi; mentre la *trance*, sia essa quella del posseduto o dello sciamano, presenta la caratteristica di essere soggetta a totale amnesia».

Opposto è dunque il rapporto dell'estasi e della *trance* con la memoria, tanto che sono rarissime o addirittura inesistenti le auto-descrizioni della seconda: chi *fa* una esperienza di *trance* non può parlarne, la può solo ripetere (come non notare qui l'affinità con la pratica alchemica?). E ciò – vorrei aggiungere – è spiegabile alla luce di un'ulteriore differenza cruciale: se l'estasi, come la mistica, si compie in una visione, la *trance* realizza invece una incorporazione, una vera e propria penetrazione dell'Altro (il dio, il demone, l'antenato ecc.) nella concretezza e determinatezza di questo corpo che danza. Perciò è possibile parlare precisamente di «possessione» solo per i fenomeni di *trance*: perché il corpo danzante accoglie in sé quell'alterità, si fa a sua volta altro, attraversando una vera e propria trasmutazione materiale. La sua danza, del resto, non è che la manifestazione di questo movimento di penetrazione, movimento ritmico e perciò eminentemente musicale. Che questo genere di danza, con il suo sussultante passaggio da uno stato a un altro del corpo, con il suo andirivieni dalla morte alla vita, con la sua tipica amnesia, suggerisca una differente dimensione della memoria (una memoria che – potremmo dire – sta alle spalle dei racconti di Clio, e che forse li genera, come Mnemosyne generò tutte le Muse) è l'ipotesi implicita, sulla quale saremmo tornati in con-

⁴⁹ Il documentario è reperibile al seguente indirizzo web: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8YC0dnj4Jw>.

⁵⁰ G. Rouget, *Musica e trance. I rapporti fra la musica e i fenomeni di possessione*, nuova ed. it. con Introduzione di F. Giannattasio, Einaudi, Torino 2019, in particolare pp. 20-60.

⁵¹ Ivi, p. 25.

clusione del Seminario. Qui terminiamo la breve digressione nello studio di Rouget citandone ancora un breve passo:

«Nessuno potrà ottenere da uno sciamano che questi gli reciti il suo canto fuori della trance. Gli sciamani sono unanimi: una volta tornati al loro stato normale, dopo la trance, non ricordano nulla [...]: essi hanno “tremato”, poi si sono “svegliati”, e nessuno di loro acconsente a rinnegare questo passaggio⁵². [...] Altri due elementi si aggiungono alla serie di opposizioni già citate allo scopo di distinguere l'estasi dalla trance. La prima è spesso accompagnata da allucinazioni visive e uditive, mentre la trance, di solito, ne è esente. [...] Osserviamo per inciso che, per quanto concerne la trance di possessione – quella che maggiormente ci interessa –, l'assenza di allucinazioni rientra nella logica stessa delle relazioni fra il posseduto e la divinità che lo possiede: questa subentra alla sua personalità consueta, non costituendo quindi per lui, contrariamente a quanto accade nell'estasi, un'apparizione»⁵³.

Tornando al testo di Artaud sul teatro balinese e sulla sua portata metafisica, possiamo ora dire che proprio l'esperienza della *trance* chiarisce la natura e il luogo di ciò che poco fa abbiamo chiamato il crogiolo vivente, principio di tutti i principî. Tale crogiolo non è altrove dal corpo che, danzando il transito nella morte, facendosi luogo del passaggio di tutti i suoi «altri», appropriandoseli nella carne, trasforma se stesso insieme a quella sterminata alterità cui dà forma e consistenza singolare. In questo modo esso realizza e reitera la postura del «tra», diventa quella «porzione infinitesimale di fremito», quel bilico di vuoto che consente il reciproco capovolgimento tra gesto e atto, tra informe e forma, tra concreto e astratto, a cui ognuna di queste polarità fa segno. Divenire un «tra» vuol dire farsi «segno efficace» del modo in cui emergono tutti i segni, del punto di transito e dissolvenza da cui emergono tutte le forme. Punto di trans-forma-azione, potremmo anche dire; o anche: «gesto che lega e scioglie veramente» le cose e i loro significati, al di qua della loro somiglianza perché è proprio tale somiglianza, tale rinvio ad essere istituito e ogni volta rinnovato in quel gesto, la cui natura è eminentemente simbolica. Come l'alchimia, anche il teatro ha la sua efficacia nella potenza simbolica delle sue pratiche.

Del settembre 1932 è un altro testo de *Il teatro e il suo doppio*, intitolato *Il teatro alchimistico*, da cui leggiamo un lungo passo.

«Esiste fra il principio del teatro e quello dell'alchimia una misteriosa identità d'essenza. Il teatro come l'alchimia, considerato in quella che è la sua più profonda radice, è legato a un certo numero di fondamenti, comuni a tutte le arti, che nel campo dell'immaginazione e dello spirito tendono a un'efficacia analoga a quella che, nel campo fisico, permette di produrre *realmente* oro. Ma fra teatro e alchimia esiste anche una somiglianza più alta, che in una prospettiva metafisica conduce assai più lontano. Sia l'alchimia sia il teatro sono infatti *arti*, per così dire, virtuali, tali cioè da non contenere in se stesse né il loro obiettivo né la loro realtà. [...]

Prima di procedere oltre, vale la pena sottolineare la curiosa predilezione di tutti i libri dedicati ad argomenti alchimistici per i termini teatrali, come se gli autori avessero avvertito sin dalle origini tutto ciò che vi è di *rappresentativo*, e quindi di *teatrale*, nella serie completa dei *simboli* attraverso i quali la Grande Opera si realizza sul piano spirituale, in attesa di realizzarsi sul piano concreto e materiale [...]. Tali simboli indicano quelli che si potrebbero definire gli stati filosofici della materia, avviano già lo spirito verso un'ardente purificazione, un'unificazione, una consunzione [...]; verso un'operazione cioè che permette, a furia di spogliamento, di ripensare e ricostituire i solidi secondo una linea spirituale di equilibrio in cui alla fine ridiventano oro. Noi non sappiamo vedere quanto il simbolismo materiale, usato per indicare questa misteriosa operazione, corrisponda a un simbolismo parallelo nello spirito, ad una messa in opera di idee e apparenze attraverso le quali si designa e può filosoficamente distinguersi tutto ciò che vi è di *teatrale* nel teatro. [...] 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,

⁵² Questo passo, tratto da uno studio di G. Moréchand sullo sciamanesimo presso gli Hmong del Laos, è citato ivi, p. 28.

⁵³ Ivi, pp. 28-29 *passim*.

già orientati e divisi, non tanto da perdere il loro carattere di principî, ma quanto basta per contenere in modo sostanziale e attivo, cioè pieno di risonanze, infinite prospettive di conflitto»⁵⁴.

Ripetiamo i passi cruciali. Quelli che Artaud chiama «i fondamenti comuni a tutte le arti» hanno a che fare con l'alchimia proprio in forza della realizzazione materiale di simboli. E «simbolo» è «l'esteriorizzazione di una sorta di dramma essenziale»; è cioè il manifestarsi della dinamica intrinseca a ogni azione conoscitiva (dramma = azione *sive* rappresentazione = conoscenza): una unificazione che è insieme consunzione, una identità che è insieme distinzione, e che permette di «ripensare e ricostituire i solidi secondo una linea spirituale di equilibrio in cui alla fine ridiventano oro»); perché il dramma essenziale, «a furia di spogliamento», riconduce tutte le sue forme, tutte le sue «infinite prospettive di conflitto», tutte le sue polarizzazioni, al gesto che le incorpora diventando il «tra» della loro trasmutazione.

Simbolo è dunque, per Artaud, non una cosa che rinvia ad un'altra complementare, ma il dramma o l'azione viva che, nel punto della sua divaricazione, istituisce il rinvio stesso come legame e come differenza. Tale punto è il vuoto che opera tra le forme, è il vuoto che le unisce e le separa. Il vuoto è come lo zero, il *kha* indù: né cosa né forma, ma il ricapitolarsi di tutte le cose e di tutte le forme nel crogiolo della loro dissoluzione/condensazione. *Incorporare* nell'azione, *incarnare* questo vuoto di forme, che è ad un tempo la loro proliferazione e ricostituzione, è l'efficacia e la necessità primordiale di tutte le arti. È questo il segreto operativo a cui Artaud dedica il suo lavoro a partire dal 1931, lavoro a cui darà il nome (tanto noto quanto frainteso) di «teatro della crudeltà». È questo genere di operatività simbolica, infine, ciò che egli intende come «la testa del teatro», quando, in un articolo del 1935, ne lamenta l'assenza in uno spettacolo – lodato per altri versi – dell'amico Jean-Louis Barrault⁵⁵. Poiché quell'articolo egli sceglierà come conclusione de *Il teatro e il suo doppio*, come se proprio in quella breve nota vi fosse il punto di arrivo delle ricerche condotte nel quinquennio seguente alla scoperta del teatro balinese, leggiamone alcuni passi prestando la massima attenzione alle ricorrenze delle parole 'gesto' e 'simbolo'.

«Il suo [di Barrault] spettacolo manifesta l'azione irresistibile del gesto, dimostra vittoriosamente l'importanza del gesto e del movimento nello spazio. Restituisce alla prospettiva teatrale l'importanza che mai avrebbe dovuto perdere. C'è in questa gesticolazione animata, in questa successione discontinua di immagini, una sorta di richiamo diretto e fisico; qualcosa di diretto come un balsamo, qualcosa che la memoria non potrà dimenticare. [...] Soltanto il Teatro Balinese sembrava sinora aver conservato una traccia di questo spirito perduto. [...] Certo, non esistono simboli nello spettacolo di Jean-Louis Barrault. E, se si può rivolgere ai suoi gesti un rimprovero, è quello di darci l'illusione del simbolo quando invece non fa che abbracciare la realtà; per questo la loro azione, per quanto violenta e attiva, rimane, in sostanza, priva di prolungamenti. È priva di prolungamenti perché è soltanto descrittiva, perché racconta fatti esterni in cui le anime non intervengono; perché non tocca sul vivo né i pensieri né le anime [...]. Del teatro ha i mezzi – perché il teatro, che apre un campo fisico, esige che tale spazio venga colmato con gesti, che si faccia vivere questo spazio stesso in modo autonomo e magico, che ne sgorgi un'ucelliera di suoni, che vi si inventino nuovi rapporti fra suono, gesto e voce – e dunque si può dire che ciò che Barrault ha fatto è teatro. Manca tuttavia a questo spettacolo quello che del teatro è la testa, voglio dire il dramma profondo delle anime, il lacerante conflitto delle anime in cui il gesto è semplicemente un percorso. Là dove l'uomo è soltanto un punto e dove le vite s'abbeverano alla loro sorgente. Ma chi ha bevuto alla sorgente della vita?»⁵⁶.

Non ogni gesto, dunque, è simbolo o ha natura simbolica: certo, vi è una «azione irresistibile del gesto», una efficacia che consiste nel rendere fisicamente percepibile come si costruisca e si plasmi lo spazio mediante il movimento; ma la «testa del teatro» risiede solo in quella particolare gestualità per la quale il gesto che si fa azione orientandosi e determinandosi «è semplicemente un percorso». Un percorso che conduce alla concreta manifestazione del «dramma essenziale». Esso si realizza come un «lacerante conflitto delle anime» perché è il transito del corpo nel vuoto in cui svaniscono e da cui scaturiscono le molteplici direzioni, i molteplici sensi della sua azione vivente. La qualità simbolica del gesto consiste in questo estremo passag-

⁵⁴ A. Artaud, *Il teatro alchimistico*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 165-167 *passim*.

⁵⁵ Si tratta della pantomima intitolata *Autour d'une mère*, tratta dal romanzo *As I lay dying* di William Faulkner, che fu presentata al teatro dell'Atelier di Parigi dal 4 al 7 giugno 1935. Artaud ne scrive una recensione che apparirà sulla «Nouvelle Revue Française» nel mese di luglio e che troverà poi collocazione nella raccolta *Il teatro e il suo doppio*.

⁵⁶ A. Artaud, *Autour d'une mère. Azione drammatica di Jean-Louis Barrault*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 252-254 *passim*.

gio, in questo indicibile svuotamento, in questo silenzio che intride di sé tutti i «prolungamenti» nei quali esplose e risuona.

Alla domanda sulla «sorgente della vita» nel testo che chiude *Il teatro e il suo doppio* non c'è risposta. Ma, nell'articolo consegnato da Artaud alla «Nouvelle Revue Française» nel 1935, alla domanda seguiva una frase che cadde per errore nella versione a stampa. Nel *post scriptum* di una lettera a Jean Paulhan del 6 agosto 1935 Artaud lo segnala con grazia ironica: «P.S. – Che è successo all'articolo su Barrault? Mancava l'ultima frase! Di gran lunga la più bella!!!»⁵⁷. La frase non sarà però reintegrata neanche nella pubblicazione in volume del 1938, e Artaud ormai non potrà nemmeno accorgersene. La si può oggi reperire nel V volume delle sue *Œuvres Complètes*. Leggiamola dunque, come possibile risposta, come chiusa silente de *Il teatro e il suo doppio*, come viatico per i prossimi passi del nostro Seminario.

«Chi conosce, non già il gesto che risale allo spirito, come ne fa uso Jean-Louis Barrault, ma lo spirito che comanda il gesto, che libera le forze della vita? Chi conosce ancora il gesto che lega e scioglie veramente, senza forma e senza somiglianza, e dove il cavallo⁵⁸ che prende forma non è che un'ombra al limite di un grande grido»⁵⁹.

L'ultimo periodo manca del punto interrogativo. Forse è un'affermazione.

Sia come sia, è alla ricerca di una nuova conoscenza e pratica del «gesto che lega e scioglie veramente» che Artaud, dall'estate del '35, comincia a progettare e poi a faticosamente organizzare un viaggio in Messico, persuaso che nei resti della civiltà precortesiana sia custodito il segreto di tale gesto. E che in esso risiedano le radici eterne, la «basi universali della cultura», come Artaud intitolerà uno degli scritti composti durante il soggiorno messicano nel 1936. Eccone un estratto:

«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*. [...] Se l'Europa concepisce la cultura come una vernice, è che ha dimenticato ciò che fu la cultura nelle epoche in cui esisteva veramente; le parole hanno in effetti un significato rigoroso, e non è possibile estirpare dalla parola cultura il suo senso profondo, il suo senso di modificazione integrale, potremmo perfino dire magica, non dell'uomo ma dell'essere nell'uomo, perché l'uomo veramente colto porta il suo spirito dentro il corpo, e affina il suo corpo con la cultura, il che equivale a dire che allo stesso tempo affina il suo spirito.

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 soltanto 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»⁶⁰.

La testa del teatro, il gesto che lega e scioglie *syn-ballicamente* è base universale della cultura in quanto coltivazione del senso d'essere dell'umano: trasformazione «pressoché materiale» dell'uomo e della terra – *pressoché materiale* poiché opera su quella materia nella quale corpo e spirito sono il medesimo. Riprendendo i termini del trimundio alchemico, possiamo ora comprendere che tale materia non è altro dall'anima, lo snodo in cui i due sono uno, la tensione intenta del dramma essenziale nel suo punto sorgivo: gesto che dissoda se stesso nell'atto che ne compie la trasmutazione.

Ma, al di là del richiamo al lessico alchemico, ciò che è evidente, in questo come in altri dei *Messaggi rivoluzionari* scritti nel periodo messicano, è la ormai conseguita chiarezza in merito ad alcuni punti che di seguito elenchiamo.

- La malattia della sospensione è una malattia della cultura, che ha dimenticato il proprio senso e il proprio *come* sorgivo.

⁵⁷ Id., OC VIII, p. 340.

⁵⁸ Riferimento a una scena della pantomima di Barrault.

⁵⁹ A. Artaud, OC, V, p. 326.

⁶⁰ Id., *Basi universali della cultura*, in *Messaggi rivoluzionari*, cit., pp. 110, 111.

- La civiltà europea è caratterizzata da tale oblio, ma esso può essere curato con l'addestramento a un nuovo genere di memoria incarnata.
- Tale memoria potrà essere nutrita da conoscenze forse ancora attive fuori dai confini europei.
- La rivoluzione che da più parti l'Europa invoca (siamo – si ricordi – a metà degli anni Trenta) dovrà accadere anzitutto nella cultura: solo così potrà realizzarsi quella «rivoluzione totale» di cui la rivoluzione sociale, economica e politica sono solo aspetti parziali.

«Ci sono persone coscienti, in Europa; e in Francia anche. Queste persone – scrive Artaud – sono i rivoluzionari, e io sono rivoluzionario come loro. Ma il problema della rivoluzione noi vogliamo porlo in modo totale [...]. Per me, non c'è rivoluzione senza rivoluzione nella cultura, cioè nel nostro modo, il modo nostro, di noi tutti, gli uomini, di comprendere la vita e di porre il problema della vita»⁶¹.

- Per impostare correttamente il problema di una rivoluzione nella cultura è necessario superare la dicotomia tra corpo e spirito che caratterizza tanto il materialismo quanto lo spiritualismo europei. Essi sono infatti accomunati dalla incapacità di comprendere la radice unitaria di ciò che chiamano «materia» e «spirito». E questo vale per tutti i riduzionismi della scienza moderna come per il materialismo storico-dialettico del marxismo.

«Il marxismo ha mal posto il problema della biologia umana. [...] 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 [...] 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»⁶².

- Artaud parte per il Messico perché è persuaso di potervi apprendere qualcosa di utile da riportare in Europa, qualcosa che gli permetterà di acquisire una competenza operativa, una terapia della cultura a partire dal dissodamento del suo *humus* profondo. E 'suo' vuol dire: della cultura europea, *ossia* del corpo singolare di Antonin Artaud che ne è – come ogni vita singolare – il potenziale crogiolo, il punto di immemore ricapitolazione.

La Prefazione al *Teatro e il suo doppio*, intitolata *Il teatro e la cultura* e consegnata da Artaud a Gallimard, insieme al volume ultimato, poco prima di imbarcarsi, si conclude così:

«Bisogna credere in una concezione della vita rinnovata dal teatro, dove l'uomo divenga impavidamente signore di ciò che ancora non esiste e lo faccia nascere. E tutto ciò che non è nato può ancora nascere, purché non ci si accontenti di essere semplici organi di registrazione. Nello stesso modo, quando pronunciamo la parola "vita", dobbiamo renderci conto che non si tratta della vita quale la conosciamo attraverso l'aspetto esteriore dei fatti, ma del suo nucleo fragile e irrequieto, inafferrabile dalle forme. E, se c'è ancora qualcosa di infernale e veramente maledetto in questo tempo, è l'attardarsi artisticamente su forme, invece di essere come dei suppliziati che vengono bruciati e che fanno segni sui loro roghi»⁶³.

⁶¹ Id., *Sono venuto in Messico per fuggire la civiltà europea nata da sette o otto secoli di cultura borghese...*, in *Messaggi rivoluzionari*, cit., pp. 159-160 *passim*.

⁶² Ivi, p. 162.

⁶³ Id., *Il teatro e la cultura*, in *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 132-133. Alcuni studiosi hanno acutamente osservato che questa immagine del suppliziato, che lancia segni e fa cenni tra le fiamme mentre sta bruciando, evoca la straordinaria scena del film *La Passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer, dove una René Falconetti/Giovanna d'Arco trasfigurata espone il viso al fuoco che la consuma, mentre Antonin Artaud/Massieu la osserva estatico (cfr., in particolare, F. Ruffini, F. Taviani, *Cenni o segni: dialogo*, in F. Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, il Mulino, Bologna 1996, pp. 183-198). A chi non lo avesse già fatto, consiglio vivamente la visione di quel film.

In una conferenza tenuta all'Università di Città del Messico il 29 febbraio 1936, come a sottolineare la strettissima continuità fra il lavoro teatrale svolto fino ad allora sulle scene e il lavoro fuori scena che prenderà avvio proprio con il soggiorno messicano, Artaud ribadirà che «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»⁶⁴.

Cercare l'impossibile, fare l'indicibile

La prima edizione italiana dei *Messaggi rivoluzionari*, da cui abbiamo citato fino a qui, è accompagnata da due importanti saggi del curatore Marcello Gallucci, intitolati il primo *Protasi. Ricognizione di un viaggio attraverso le lettere* e il secondo *Apodosi. Che cosa sono venuto a fare in Messico*. Si tratta di due lavori di grande precisione e originalità, la cui lettura consiglio a chi desideri approfondire la cornice entro la quale Artaud meditò e svolse, in sostanziale solitudine, la spedizione in Messico. Seguendo la «ricognizione attraverso le lettere» proposta da Gallucci, alla quale ad ogni modo rinviemo⁶⁵, nel Seminario abbiamo sinteticamente richiamato alcuni passaggi chiave tratti dai materiali epistolari che documentano le prime intenzioni e poi l'organizzazione e la fase iniziale del viaggio.

Da una lettera del 19 luglio 1935 a Jean Paulhan:

«Da parecchio tempo ho sentito parlare di una sorta di movimento sotterraneo, in Messico, a favore di un ritorno alla civiltà pre-cortesiana. [...] Mi sbaglio di molto forse, ma la civiltà pre-cortesiana è una civiltà a basi Metafisiche, che si esprimono nelle religioni e negli atti con una specie di totemismo attivo, diffuso dappertutto, creatore di Simboli, aperto ad ogni sorta di applicazione. [...] Non mi pare sbagliato per noialtri, qui, che qualcuno vada a *sondare* ciò che può restare in Messico d'un naturalismo in piena magia, d'una sorta di efficacia naturale sparsa qua e là nella statuaria dei templi, nelle loro forme, nei loro geroglifici, e soprattutto nel sottosuolo della terra e nelle vie ancora mobili dell'aria. [...] Là il teatro che io immagino, che forse contengo, in me, si esprime direttamente, senza interposizione di attori che possano tradirmi»⁶⁶.

Da un abbozzo di lettera dell'agosto 1935, indirizzato al Ministro della Pubblica Istruzione Francese nella speranza di ottenere un incarico e una qualifica ufficiali per il suo progetto di viaggio:

«[...] è l'atto che forma il pensiero. In fatto di spirito e materia, i Messicani non conoscono che il concreto. E il concreto non smette mai di operare, di tirar fuori qualcosa dal nulla: ecco il segreto che vogliamo andare a domandare ai discendenti delle alte civiltà del Messico. [...] Perché il segreto dell'alta magia messicana è nella forza dei segni creati da coloro che, in Europa, chiameremmo ancora artisti e che, nelle civiltà evolute [...], non sono che gli esecutori e i profeti di una parola in cui periodicamente il mondo deve andare ad abbeverarsi. Il Messico può ancora insegnarci il segreto di una parola e di un linguaggio in cui tutte le parole e tutte le lingue si riuniscono in un tutto unico»⁶⁷.

Da un abbozzo di lettera al Segretario Generale dell'Alliance Française, a cui Artaud, in cerca di un supporto economico, dopo avere ottenuto dal Ministero l'incarico ufficiale per svolgere tre conferenze all'Università di Città del Messico, così si presenta:

«[...] La N.R.F. di ottobre '32 ha pubblicato il mio Manifesto del teatro della Crudeltà, che propone una forma di teatro ispirata ai Teatri Cin[esi], Ind[jiano], Bali[nese] e in cui l'immagine scenica, il gesto, il movimento prendono il sopravvento sul testo scritto. Non che la parola vi sia disprezzata, ma è presa allo stato concreto, per il suo valore vibratorio, sonoro, essa provoca il gesto e il gesto la provoca [...]. Ed è così che appare una specie di nuova poesia nello spazio»⁶⁸.

⁶⁴ A. Artaud, *Il Teatro e gli dei*, in *Messaggi rivoluzionari*, cit., p. 81.

⁶⁵ Con il gentile consenso dell'Autore, tra i materiali del nostro sito on line (7.1, 7.2) abbiamo pubblicato le scansioni dei due saggi di Marcello Gallucci. Nel 2019 è apparsa una nuova edizione italiana dei *Messaggi rivoluzionari* per Ortica Editrice (traduzione di M. Pinna), dove però, purtroppo, non si fa alcun cenno ai due saggi né alla precedente traduzione di Gallucci.

⁶⁶ A. Artaud, *Lettera a Jean Paulhan (19 luglio 1935)*, trad. it. in M. Gallucci, *Protasi. Ricognizione di un viaggio attraverso le lettere*, in A. Artaud, *Messaggi rivoluzionari*, cit., pp. 16-18.

⁶⁷ Id., *Al Ministro della Pubblica Istruzione (abbozzo di lettera, agosto 1935)*, ivi, p. 23.

⁶⁸ Id., *Al Segretario Generale dell'Alliance Française (abbozzo di lettera, 14 dicembre 1935)*, ivi, p. 27.

Ottenuta infine una riduzione sul prezzo dell'imbarco, Artaud salpa da Anversa l'11 gennaio 1936. In una lettera di quindici giorni dopo scrive a Jean Paulhan il titolo del libro che gli ha affidato prima di partire: è *Il teatro e il suo doppio*. Il 30 gennaio fa un breve scalo a La Havana, dove pare abbia modo di partecipare a una cerimonia *vodu*. Vi fa cenno nella lettera spedita il 7 febbraio, data del suo arrivo a Città del Messico, al dottor Allendy. Nella lettera Artaud riferisce anche del suo stato di salute e delle sofferenze che ha superato astenendosi dall'uso di droghe durante il mese di navigazione. Le programmate conferenze all'Università si tengono il 26, il 27 e il 29 febbraio e si intitolano rispettivamente: *Surrealismo e Rivoluzione*, *L'uomo contro il Destino*, *Il Teatro e gli dei*. Dalla trascrizione di quest'ultima leggiamo un ulteriore passo, sul quale dovremo a breve tornare:

«Di contro alla cultura dell'Europa [...], 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. Cultura nello spazio vuol dire cultura di uno spirito che non cessa di respirare e di sentirsi vivere nello spazio, e che chiama a sé i corpi dello spazio come gli oggetti stessi del suo pensiero, ma che, in quanto spirito, si situa *in mezzo* allo spazio, cioè nel suo punto morto. È forse un'idea metafisica, questa idea del punto morto dello spazio, per il quale lo spirito deve passare. Ma senza metafisica non c'è cultura. [...] “Trenta raggi terminano al mozzo, dice il Tao tē ching di Lao Tzu, ma è il vuoto che è al centro che permette di usare la ruota”. [...] 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. [...] Il teatro è un'arte dello spazio ed è pesando sui quattro punti dello spazio che rischia di toccare la vita. È nello spazio abitato dal teatro che le cose trovano le loro figure e, sotto le figure, il rumore della 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. La croce del Messico indica la rinascita della vita»⁶⁹.

Con le tre conferenze universitarie l'incarico ufficiale di Artaud è sostanzialmente concluso. Ma, nella ristretta cerchia di studenti e intellettuali cittadini con i quali si è confrontato, egli non ha trovato davvero ciò che cercava. Prepara alcuni articoli che appaiono sul giornale «El Nacional» e confida solo ai pochissimi intimi le gravi ristrettezze economiche nelle quali ormai versa. Ma per portare a termine il suo progetto, deve trovare il modo di prendere contatto con ciò che in Messico ancora sopravvive di quella cultura evoluta, la cultura degli Indios, di cui creoli e meticci sembrano ignari. E così Artaud comincia a progettare di spingersi fuori da Città del Messico, per entrare in contatto con la «Rivoluzione india». Ne dà un primo annuncio in una lettera a Jean Paulhan del 26 marzo 1936: «Parto in questi giorni per Cuernavaca, piccola città a due ore da Città del Messico. Vi si batte il famoso *teponextli*, tamburo rituale»⁷⁰. Ma, in una lettera a René Thomas di pochi giorni successiva, il vero oggetto che Artaud conta di trovare finalmente, spingendosi fuori dagli ambienti della cultura ufficiali, è dichiarato espressamente: «Mio caro Thomas, conto di lasciare Città del Messico prossimamente per l'interno del Messico. Parto alla ricerca dell'impossibile. Vedremo se riuscirò lo stesso a trovarlo».

Impossibile, per Artaud, non significa introvabile né inesistente; significa così reale da attestarsi al livello di quell'indicibile, di quel dramma essenziale che solo i simboli incarnati («la testa del teatro», il segreto operativo del segno e della risonanza) sanno realizzare. Nella più intima tra le lettere di quelle settimane che preparano faticosamente il viaggio nei territori abitati dagli Indios Tarahumara, indirizzata all'amico Jean-Louis Barraul il 17 giugno, Artaud lo dichiara senza remore:

⁶⁹ Id., *Il Teatro e gli dei*, ivi, pp. 80-83 *passim*.

⁷⁰ Id., *Lettera a Jean Paulhan*, 26 marzo 1936, ivi, p. 37.

«Mio caro Barrault, [...] pochi hanno in effetti compreso lo scopo del mio viaggio in Messico. Non si trattava di cambiare vita e di fuggire la Francia, dove non potevo più trovar pace. [...] Ho una cosa preziosa da trovare; quando l'avrò in mano, potrò automaticamente realizzare il *vero* dramma, che io devo fare, con la certezza questa volta di riuscire»⁷¹.

Realizzare il *vero* dramma – scrive Artaud. Ma nel margine della lettera aggiunge: «E forse questa volta non si tratta di teatro sulle scene». È per imparare a realizzare la testa del teatro – che non necessariamente si recita calcando le scene –, è per imparare a collocarsi nello spazio indicibile, «nel vuoto come nella morte», e a ritornare dal vuoto nelle forme, è per «imparare a tenersi diritto nel movimento incessante delle forme», che Artaud decide dunque di avventurarsi, intorno alla metà di agosto, in una difficile spedizione presso la popolazione dei Tarahumara, nella Sierra Madre occidentale. Ciò che accadde durante quella spedizione non ha altri testimoni se non lo stesso Antonin Artaud, il quale ne darà molteplici e dettagliati resoconti: subito dopo la spedizione, in un testo intitolato *Al paese dei Tarahumara*, che apparirà nel 1937 sulla «Nouvelle Revue Française»; durante i burrascosi mesi precedenti il misterioso viaggio in Irlanda, da cui verrà rimpatriato d'autorità e sbarcato a Le Havre, nel primo dei manicomi in cui resterà internato per nove anni; nel 1943, ancora recluso, non appena le sue condizioni gli permetteranno di ricominciare a scrivere (*Il rito del Peyotl presso i Tarahumara*); e poi nel 1947 (*Tutuguri, il rito del sole nero*), per la composizione di *Per farla finita col giudizio di dio*, drammaturgia per una trasmissione radiofonica che avrebbe dovuto andare in onda all'inizio del 1948 (ma che fu censurata all'ultimo minuto, poche settimane prima della morte del suo autore).

Solo Antonin Artaud può testimoniare ciò che ha visto presso i Tarahumara e il senso del suo intero soggiorno in Messico. Che la sua testimonianza sia attendibile da un punto di vista strettamente antropologico è questione lontanissima dagli intenti del nostro Seminario. Artaud, ad esempio, descrive *La danza del Peyotl* come un rito di guarigione. Il rientro a Parigi lo vide cadere in uno stato di prostrazione che fu come un nuovo sprofondamento nella «sospensione» da cui intendeva curarsi. Ma la terapia, forse, richiedeva il *pharmakon* dell'estrema perdita, il concreto sprofondamento nel vuoto delle forme, per potersi applicare. Mi sono sempre astenuta dall'esprimere stucchevoli e indebiti giudizi sul complesso processo di trasmutazione che Antonin Artaud affrontò negli anni dell'internamento, dai quali il suo lavoro riemerse indiscutibilmente trasfigurato. Anche durante il Seminario di Mechrí ci siamo perciò limitati a far risuonare l'eco delle sue azioni, della sua scrittura. Dall'esergo dell'ultimo testo redatto prima del viaggio in Irlanda, nel 1937, e intitolato *Le Nuove Rivelazioni dell'Essere*, abbiamo letto:

«Dico quel che ho visto e credo; e a chi dirà che non ho visto quel che ho visto, adesso squarcerò la testa. / Poiché sono un irremissibile Bruto, e sarà così sino a quando il Tempo non sarà più il Tempo. / Né il Cielo né l'Inferno, se esistono, possono nulla contro questa brutalità che mi hanno imposto, forse perché li serva... Chi lo sa? / In ogni modo, per squarciarmi. / Quel che è, lo vedo con certezza. Quel che non è, lo farò, se lo devo. / Da lungo tempo ormai ho sentito il Vuoto, ma ho rifiutato di buttarmi nel Vuoto. / Sono stato vile come tutto quel che vedo. / Quando ho creduto di rifiutare il mondo, so adesso che rifiutavo il Vuoto. / [...] Il Vuoto che era già in me. So che si è voluto illuminarmi con il Vuoto e che ho rifiutato di lasciarmi illuminare. / Se si è fatto di me un rogo, era per guarirmi d'essere al mondo. / E il mondo mi ha tolto tutto. / Ho lottato per cercare di esistere, per cercare di acconsentire alle forme (a tutte le forme) la cui delirante illusione d'essere al mondo ha rivestito la realtà. / Non voglio più essere un Illuso. / Morto al mondo; a quel che per tutti gli altri è il mondo, caduto, infine caduto, salito in quel vuoto che rifiutavo, ho un corpo che subisce il mondo e rece la realtà»⁷².

Figure del simbolo

Come si trasforma «un corpo che subisce il mondo e rece la realtà» in uno che si fa mondo e assorbe la realtà? O meglio: come ci si costruisce un corpo che faccia simultaneamente tutte queste cose, danzandole? Fin dalle prime sessioni, ci siamo ripetutamente imbattuti nell'annosa domanda: come? Sebbene lungo vie diverse da quelle di René Daumal, anche Antonin Artaud ha condotto la propria ricerca del *come* nella forma di un ininterrotto lavoro su di sé, attraversando tutti gli stadi della propria trasmutazione materiale. Questa – almeno – è l'interpretazione di fondo che mi ha guidata nello studio dei suoi testi e nella lettura che ne ho

⁷¹ Id., *Lettera a Jan-Louis Barrault*, 17 giugno 1936, ivi, pp. 46-47.

⁷² Id., *Le Nuove Rivelazioni dell'Essere*, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., pp. 101-103.

proposto durante il Seminario. Che, dopo la dimissione dal manicomio di Rodez nel 1946, egli abbia raggiunto la *rubedo*, non so e non sono in grado di dire. È certo però che nessuno dei lavori da lui realizzati negli ultimi due anni di vita è ricevibile e trattabile se non nel modo in cui si riceve e si tratta un canto, o una danza smisurata.

Prima di sfiorare quei lavori, in conclusione della sesta sessione ci siamo soffermati su due oggetti evocati da Artaud nei testi messicani che abbiamo poco sopra citato: «la croce a sei braccia, che diffonde sulle mura di alcuni templi del Messico un'occulta geometria» e «il famoso *teponextli*, tamburo rituale».

La croce a sei braccia⁷³ è una figura ricorrente anche nella simbolica paleocristiana. Se, in generale, la croce rappresenta la congiunzione di Cielo e Terra, di Tempo e Spazio (con significato cosmogonico), e insieme l'Albero della Vita o Asse del Mondo (funzione di ponte fra l'alto e il basso, incarnata poi, per i cristiani, da Gesù Cristo), la *crux decussata*, con i bracci in diagonale che riproducono la forma del numero romano X, tipica anche dell'araldica, in epoca paleocristiana raffigura una crasi fra la croce e le iniziali greche della parola Cristo (ΧΡΙΣΘΟΣ), la X (*chi*) e la P (*ro*)⁷⁴. Molti di noi conoscono certamente questo simbolo (anche nella sua versione stilizzata, dove non si riconoscono più le lettere greche ma si vede solo l'incrocio di tre linee: due diagonali, una verticale) e sanno inoltre che, quando esso è racchiuso in un cerchio, significa la divinità del Cristo, quando è racchiuso in un quadrato significa la sua vita terrena.

Bene, nulla di tutto ciò, ovviamente, nella croce del Messico. Essa ha la forma di una ruota a tre raggi, ovvero appunto a sei braccia. È dunque anch'essa un evidente richiamo alla ruota cosmica. Ma non è questa la sua vera particolarità. Ricordiamo come la descrive Artaud: per fare la croce, «l'antico Messicano si mette al centro di una specie di vuoto, e la croce spunta attorno a lui». Quella croce, abbiamo letto, non è una semplice cifratura dello spazio, una sorta di segnale per indicare i punti cardinali, benché essa ricorra non solo nei codici relativi alle cosmologie delle civiltà precorteziane, ma nella pianta di alcune grandi città del Messico antico. Il fatto è che, nelle più remote 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»⁷⁵. La linea verticale che interseca longitudinalmente le due diagonali passa esattamente per questo quinto punto e rappresenta, in proiezione, la linea dello zenit, perpendicolare alla superficie della Terra. Da quel punto scaturisce lo spazio e, insieme, vi converge, in una sorta di circolare *solve et coagula* il cui crogiolo, ogni volta di nuovo, è la pianta di *questi* piedi che *qui* poggiano. A chiarire ulteriormente la natura di quell'evanescente punto di incidenza centrale, in cui ogni forma e ogni orientamento vengon meno e da cui ogni possibile orientamento riesplode, Artaud precisa in un altro passo:

«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 a partire dal vuoto, e questo punto centrale rappresenta il vuoto»⁷⁶.

«Sempre il vuoto, sempre il punto, attorno al quale s'addensa la materia. La croce del Messico indica la rinascita della vita»: così abbiamo letto poco sopra. Il punto dell'incrocio zenitale è e non può che essere vuoto. Esso è come il «tra» del simbolo, luogo nel quale non è possibile «stare», punto assolutamente impermanente di ogni trans-forma-azione, filo teso tra l'altro e il basso che si sfilta, svanisce e risuona in tutti i suoi prolungamenti, in tutti i suoi orientamenti dinamici, che sono le cose e i loro significati.

Perciò la croce del Messico (simultaneamente orizzontale e verticale, bi- e tridimensionale, latitudine e longitudine) indica certo «come la vita entri nello spazio», ma mostra anche qualcosa d'altro, mostra qual è il processo attraverso il quale accadono e si orientano (significano) le cose nello spazio: attraverso lo squartarsi, l'esplosione del corpo umano nelle sue direzioni motorie. Quella del Messico, insiste Artaud, «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 punti cardinali»⁷⁷. (Come non ricordare qui il destino di Puruṣa, l'Uomo cosmico dei Veda⁷⁸?)

⁷³ Cfr. nel sito on line, tra i materiali della sessione 6, Figg. 6.1 e 6.2. Per spiegare questa particolare figura mi sono direttamente richiamata alle analisi che ho svolto nel citato articolo *Dramma e materia. Sul «materialismo assoluto» di Antonin Artaud* (2012).

⁷⁴ Nel sito on line: Fig. 6.2.

⁷⁵ L. Velásquez Gonzàles, *Filosofia e medicina nel Messico antico*, Erga Edizioni, Genova 1998, p. 56.

⁷⁶ A. Artaud, *Sono venuto in Messico...*, in *Messaggi rivoluzionari*, cit., p. 165.

⁷⁷ Id., *Il paese dei Re Magi*, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 91.

⁷⁸ Cfr. *Note dalla terza e quarta sessione*, p. 4.

La croce del Messico insomma è figura del processo di promanazione e ricapitolazione del mondo, delle sue manifestazioni orizzontali, attraverso l'azione qui e ora accadente di un uomo, il quale inaugura e tiene assieme lo spazio e il tempo, il sopra e il sotto, il cielo e la terra. Questo uomo in piedi, questo vuoto che sta «diritto nel movimento incessante delle forme che successivamente si distruggono» è allora l'albero della vita: uomo-albero, asse e apertura del mondo, impermanenza che si effonde nelle sue ramificazioni («nelle sue conseguenze di fiore», aveva scritto Artaud negli anni Venti).

Prima di descrivere il secondo oggetto, il tamburo rituale teponaztli, leggiamo l'estratto da una lettera a Jean Paulhan del 4 febbraio 1937:

«Caro amico,
arrivato proprio nel cuore della montagna Tarahumara, sono stato colpito da reminiscenze fisiche così pressanti che mi parvero richiamare dei Ricordi personali diretti; tutto: la vita della terra e dell'erba, in basso, i frastagli della montagna, le particolari forme delle rocce, e soprattutto il pulviscolo della luce a scalini nelle mai terminate prospettive delle vette, le une sulle altre, sempre più lontano, in una profondità inimmaginabile, tutto mi parve rappresentare un'esperienza vissuta, già passata attraverso di me [...]. Non sono io ad avere inventato la tradizione dei segni magici, e che quella montagna ne sia ossessionata è un fatto; [...] pietra dopo pietra, in fin dei conti al termine del viaggio, ho avuto l'impressione di averli annotati tutti: dal \mid che si divide in $\mid \mid$ spezzato a metà da una sbarra \perp con di fronte la stessa sbarra dritta che veniva fuori da esso $\perp \mid$; e non posso farci niente se questa forma a H che sembra risultare è la figura centrale su cui, come racconta Platone, gli atlantidi avevano edificato la loro città; se si vuole è puerile, ma tutto questo esiste nella montagna Tarahumara e in Platone. [...] Ed ovunque ho ritrovato quel famoso $\perp \mid$, l'H della generazione, insomma, ho visto, scaturite e come *estratte* dagli alberi che erano stati arsi dall'alto in basso per liberare le figure, ho visto una figura d'uomo e una di donna che stavano a fronte, e l'uomo aveva la verga eretta»⁷⁹.

Il tamburo teponaztli⁸⁰ è uno strumento musicale tipico delle antiche popolazioni del Messico centrale. È costituito da un cilindro cavo, solitamente di legno (tronchi cavi bruciati), di dimensioni variabili (i più grandi superano di poco il metro) e viene suonato con mazze battute su solchi incisi sul lato lungo del cilindro. Poiché i solchi hanno profondità e lunghezze differenti, il teponaztli produce suoni diversi a seconda del punto in cui viene colpito. Ma la cosa per noi notevole è che le incisioni sonore del teponaztli riproducono esattamente il simbolo generativo $\perp \mid$ descritto da Artaud nella lettera a Paulhan⁸¹. Battuti e ribattuti, i solchi della generazione, il due che si fa uno e l'uno che si fa due per divaricazione e sfiancamento, risuonano modulandosi a diverse altezze e profondità.

Il teponaztli spesso è decorato, nelle sue parti non sonore, con sculture in rilievo. Nel Museo Nazionale di Antropologia di Città del Messico ne è conservato un esemplare in pietra⁸² del periodo azteco, di dimensioni contenute (direi una cinquantina di centimetri), che tanti anni fa ho avuto occasione di vedere, incuriosita dalla descrizione che ne avevo letto proprio in uno dei citati saggi di Marcello Gallucci. La trascrivo qui:

«È in pietra, ed è chiuso alle estremità da pelli di giaguaro. Consacrato al dio della danza, della musica e del canto, Machuilxotchitl, emanazione del dio Xochipilli, ha anche attributi del dio della terra, perché poggia su un serpente arrotolato: come il danzatore cerca nella terra lo slancio che lo farà elevare. Sul fusto del tamburo, due mani ferite aperte al centro poggiano su due cuori trapassati da coltelli di silice, e si intrecciano con i pistilli di un ramo fiorito che procede dal lato posteriore. Figure separate che, colte insieme, creano l'immagine di Xipe-Totec, Nostro Signore lo Scorticato»⁸³.

Xochipilli, presso gli Aztechi, è il dio della danza, del canto, della musica e delle arti in genere. E perciò anche dei fiori. Letteralmente il suo nome significa infatti «Principe» o «Bambino» (*pilli*) dei «Fiori» (*xochitl*). Uno dei suoi nomi è appunto Machuilxotchitl, che significa «Cinque Fiori». Sempre al Museo Na-

⁷⁹ A. Artaud, *Lettera a Jean Paulhan*, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., pp. 93-94.

⁸⁰ Cfr. nel sito on line, tra i materiali della sessione 6: Figg. 6.3, 6.4, 6.5.

⁸¹ Ivi, Fig. 6.4.

⁸² Ivi, Fig. 6.6.

⁸³ M. Gallucci, *Apodosi. Che cosa sono venuto a fare in Messico*, in A. Artaud, *Messaggi rivoluzionari*, cit., p. 218.

zionale di Antropologia di Città del Messico è conservata una statua di Xochipilli⁸⁴, che lo raffigura seduto a gambe incrociate su una base con ornamenti vegetali, le mani protese e intente, gli occhi rivolti verso l'alto, la bocca semiaperta come se stesse cantando al cielo⁸⁵. Ma – abbiamo letto – il teponaztli di pietra a lui consacrato presenta sul fusto altri decori a rilievo, che mescolano (come in una *grottesca* messicana) elementi vegetali, umani e strumentali (rami fioriti, cuori e mani, coltelli), a formare il volto di un altro dio: Xipe-Totec, Nostro Signore lo Scorticato.

Nell'antica religione azteca (e già presso i Mixtechi, popolazione mesoamericana poi assoggettata dagli Aztechi) Xipe-Totec è il dio che presiede ai passaggi e alle rinascite, dalla morte alla vita e dalla vita alla morte. È perciò il dio dell'agricoltura e del sole che tramonta, delle malattie e delle guarigioni, della primavera e delle stagioni, ma anche – si badi – dei fabbri e degli orafi. Si tramanda che Xipe-Totec si strappò la pelle per nutrire l'umanità, proprio come fa il seme del mais che perde la scorza per germogliare. Per questo egli è detto «Nostro Signore lo Scorticato» ed è raffigurato con la pelle color giallo oro⁸⁶. Xipe-Totec lo Scorticato è così, per noi, un'altra figura di Marsia, ma un Marsia invitto e diritto, che non smette di cantare mentre da sé si toglie la pelle.

Il culto di Xipe-Totec culminava, presso gli Aztechi, con festeggiamenti per l'equinozio di primavera, durante i quali si compivano anche sacrifici umani: si svolgevano tornei rituali e agli sconfitti si strappava il cuore e si staccava la pelle, che veniva poi tinta di giallo e indossata dai vincitori. Dio rivestito della sua stessa pelle germogliata, Xipe-Totec è raffigurato non solo come dio dorato, ma a volte anche ricoperto da una nuova pelle granulosa come la pannocchia del mais, quasi un manto posato sulle sue carni scuoiate⁸⁷. In tutte le immagini e le sculture che ne riproducono la figura, anche lo Scorticato dio dei passaggi, come Xochipilli, dio della danza e delle arti musicali, compare sempre con la bocca aperta – non saprei dire se in un grido di dolore o in un canto di rinascita.

In una delle sue statue più impressionanti, che lo raffigura rivestito con la pelle di una vittima sacrificale⁸⁸, Nostro Signore lo Scorticato è seduto a gambe incrociate, nella stessa e identica posizione del Principe dei Fiori: le mani pendule e svuotate cadono come maniche larghe da cui sbocciano mani nuove, di nuovo protese e intente in una danza trasfigurata.

La conoscenza che danza

La settima sessione ha preso le mosse, come di consueto, dal richiamo di alcuni punti nodali toccati fino a qui, che ci hanno instradato verso gli ultimi passi del Seminario. Li annoto sinteticamente.

- *Alchimia*: perfezionamento dei corpi attraverso un nuovo rapporto con il tempo, ossia con la parola/racconto che del tempo è l'origine. La parola dell'alchimia ha infatti natura simbolica: la sua funzione è di realizzare l'indicibile di ogni parola/racconto, ciò che nei discorsi non si può dire.
- L'indicibile del racconto (o del discorso) non è fuori dal racconto, ma sta *tra* i suoi segni come ciò a cui tutti i segni rinviano, significandolo. L'indicibile «tra» è come la pietra filosofale, come l'*elixir* di eternità: vuoto da cui le forme scaturiscono e in cui si rinnovano. Indicibile è il Senza Nome, il *Kha*, il Chi generatore che sta tra i nomi degli esseri nei quali si effonde.
- Il disfarsi e rinnovarsi delle forme è resurrezione della carne *del mondo e dell'alchimista*: un fare e disfare per andare «oltre la natura portando con sé la natura».
- *Trance*: esperienza del *transire*, «andirivieni dalla morte alla vita e viceversa», di cui non si dà memoria. Questo transito è il punto cieco, la zona amnesica della memoria, la macula di Mnemosyne. Zona amnesica perché *non si può dire*, si può solo fare, come l'alchimia, come la danza: passaggio nel vuoto, in quella «porzione infinitesimale di fremito» che scivola tra le posture, le figure, le forme.
- Indicibile e immemorabile, il punto della *trance* non appartiene al racconto della temporalità storica (sequenza lineare). Non appartiene cioè al tempo come conto e racconto; appartiene al tempo come canto e come danza.
- Il *transire* come danza *syn-ballica* inaugura una temporalità nuova, multidimensionale, che ricapitola la memoria storica (dei discorsi e dei racconti) nel crogiolo da cui essa e i suoi segni scaturiscono rinnovati.

⁸⁴ Cfr. nel sito on line, tra i materiali della sessione 6, Fig. 6.7.

⁸⁵ Ivi, Fig. 6.8.

⁸⁶ Ivi, Fig. 6.9.

⁸⁷ Ivi, Fig. 6.10.

⁸⁸ Ivi, Figg. 6.11, 6.12.

- Il *transire* come danza *syn-ballica* è l'oblio che *istoria* (incide, graffia, testimonia) e fa spazio alla memoria e ai suoi segni. E così, in una vertigine genealogica, è Tersicore la madre nera che, incidendosi nella sorella Clio, genera Mnemosyne come loro madre comune. La danza obliosa genera la memoria istoriandosi nel racconto.
- Di questa danza è segno efficace la *croce a sei braccia*. Essa mostra come si dissodano l'uomo e la terra (l'*habitus* e l'*habitat* di una nuova coltura); mostra come la vita entra nello spazio: *tempo multidimensionale* che si istoria.
- La croce a sei braccia *si fa* così: «l'uomo si mette al centro di una specie di vuoto e la croce spunta intorno a lui». È una danza verticale, uno slancio zenitale che esplode e si squarta nei suoi orientamenti orizzontali, e che così fa il vuoto: si spoglia di ogni segno mentre genera segni e fa segno di sé.
- Incorporazione del proprio auto-scorticamento, questa danza è al tempo stesso rinascita e ricostruzione: auto(ri)generazione del danzatore. Come Xipe-Totec, che si scortica e si riveste del proprio raccolto.
- Xipe-Totec, Nostro Signore lo Scorticato, è un Marsia vincitore, non è altri che il dio cantore (Xochipilli) rivestito di pelle germogliata. Risuonando nelle vibrazioni generative del tamburo *teponaztli*, lo Scorticato incorpora il canto del Bambino dei Fiori. Lo Scorticato, il dio dorato, è perciò l'oro alchemico, il sussulto trasmutatorio della materia in procinto di rifarsi.
- Xipe-Totec è un Marsia guarito dalla malattia della sospensione: non più appeso all'albero del suo supplizio, è egli stesso albero ben piantato, diritto come il vuoto verticale di un vortice, vuoto che, là dove poggia il piede, nella dilatazione orizzontale che lo slabbra e lo spella, incunea il cielo nella terra. E viceversa. Incuneati l'uno nell'altra da questa danza, il cielo e la terra generano Memoria: Mnemosyne, figlia di Urano e Gea.

«Elà, ecco, – scriverà Artaud nel 1947 – ho pensato a un teatro della crudeltà / che danza e grida per far cadere degli organi, / farvi piazza pulita di tutti i microbi / e nell'anatomia senza incrinature dell'uomo, / in cui è stato fatto cadere tutto quello che è incrinato, / fare senza dio regnare la salute. / – Sono storie, / a prima vista / è un'utopia, / ma comincia anzitutto a danzare, pezzo di scimmia, / razza di sporco macaco Europeo che non sei altro / e che non ha mai imparato ad alzare il piede»⁸⁹.

Il Messico e l'incontro con i Tarahumara furono per Artaud il ricordo di come fare quella danza, e di quale sia il prezzo della guarigione. Il lavoro su di sé che egli compirà nei successivi anni della sua vita – lo abbiamo già detto – sarà dedicato a rielaborare quel ricordo, e a raccontarlo. Nella sessione conclusiva del nostro Seminario abbiamo attinto a vari luoghi di quel proliferante racconto, per cercare infine di cogliere il senso del suo ultimo, forse incompiuto, approdo.

Di un vero e proprio rito di guarigione danzante Artaud parla già nei primi resoconti del *Viaggio al paese dei Tarahumara* scritti nel 1936, con particolare riferimento alla festa del dio Ciguri, durante la quale viene consumato il peyote, una sostanza allucinogena della quale forse egli aveva letto in un testo del farmacologo Alexandre Rouhier (*Peyotl. La plante qui fait les yeux émerveillée*, 1927). Come segnalano sia Marcello Gallucci sia Marco Dotti (curatore della prima traduzione italiana di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, di cui diremo qualcosa più avanti), «la conoscenza del testo di Rouhier da parte di Antonin Artaud sarebbe attestata da una citazione (peraltro incompleta) nel testo del 1937 *Il Messico e lo spirito primitivo: Maria Izquierdo*»⁹⁰. Vi si legge infatti:

⁸⁹ A. Artaud, progetto di Conclusione per la trasmissione radiofonica *Per farla finita col giudizio di dio*, redatto intorno al 24 novembre 1947, in OC XIII, pp. 280-281, trad. it. in M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, I Quaderni del Battello Ebbro, Bologna 1999, p. 168. In merito a ciò che da alcuni studiosi è stato chiamato il «secondo teatro della crudeltà» (ovvero il teatro così come Artaud lo tratta e lo pratica negli scritti del 1946-1948, dalla fine dell'internamento alla morte), scrive De Marinis: «Se il Teatro della Crudeltà costituisce il luogo e lo strumento del rifacimento corporeo, la *danza* (insieme al *grido*, che è danza sfrenata della voce) ne rappresenta il *risultato*: essa irrompe nella visione dell'ultimo, anzi ultimissimo, Artaud come la forma simbolica del comportamento umano rigenerato e liberato [...]. Il corpo senza organi si muove, ma sarebbe meglio dire che “parla”, si esprime, danzando [...]. È interessante, e sicuramente non casuale, che la riflessione teatrale di Artaud si chiuda tutta all'insegna del corpo che danza, che, anzi, “riapprende” a danzare. Questo accade [...] nella sua ultima opera, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, e nel poema coevo *Le Théâtre de la Cruauté*, ma ancora di più negli abbondanti materiali preparatori che li riguardano; dove appunto la parola “danza” ricorre con una frequenza nettamente superiore che nel resto dell'opera artaudiana dopo Rodez» (ivi, p. 167).

⁹⁰ M. Dotti, nota 30, in A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, trad. it. e cura di M. Dotti, Stampa Alternativa, Viterbo 2001, p. 112.

«C'è, in Messico, una pianta-principio che fa viaggiare nella realtà. Ad opera di questa pianta, un colore steso all'infinito si squarcia fino alla musica da cui è venuto fuori: e questa musica trascina con sé bestie che urlano con la sonorità di un metallo martellato. Si comprende l'adorazione di certe tribù di Indios del Messico per il Peyote, che non rende gli occhi meravigliati, come ci insegna il vocabolario europeo, ma che possiede la strana virtù alchemica di trasmutare la realtà, di farci precipitare a picco fino al punto in cui tutto si abbandona, per essere sicuri di ricominciare. Per mezzo suo si salta al di sopra del tempo, che richiede millenni per trasformare un colore in oggetto, per ridurre le forme alla loro musica, ricondurre lo spirito alle sue fonti e unire ciò che si credeva separato»⁹¹.

È dunque probabile che proprio sulla scorta della lettura di Rouhier Artaud abbia progettato il viaggio presso i Tarahumara. Ma colpisce, nel cenno appena citato, il fatto che il potere psicotropo del peyote, per lui, non consiste nel «rendere gli occhi meravigliati», alterando la realtà come in una visione onirica, ma nell'attuare una vera trasmutazione della realtà, secondo un processo che esplicitamente egli accomuna a quello dell'alchimia e che, come nell'alchimia, consiste nel saltare «al di sopra del tempo». Un salto che scavalca il tempo cronologico per accedere alla sua sorgente ritmica – così come scavalca lo spazio geometrico per accedere alla sua sorgente pluriorientata. La rinascita (guarigione e trasmutazione) non è una semplice uscita dal tempo, ma l'accesso a una temporalità attiva e multidimensionale, che non è altro dallo spazializzarsi del movimento (croce a sei braccia) e che, ricomponendo «ciò che si credeva separato», riconduce le forme alla loro fonte: la musica ossia la danza.

Artaud propone un primo resoconto della sua partecipazione alla festa del dio Ciguri nel citato scritto del 1936 intitolato *La danza del Peyotl*. Durante tale festa, bevendo la mistura contenente frammenti pestati di quel piccolo cactus dalle proprietà allucinogene che è il peyote, si incorpora l'azione di Ciguri stesso. Voglio dire che il peyote, per i Tarahumara, non è altro da Ciguri: è il dio, colto però non dal lato della sua ipostasi nella parola che lo nomina⁹², ma dal lato della sua *efficacia*, di ciò che egli fa e fa fare⁹³.

«Ciguri è il Dio della prescienza del giusto, dell'equilibrio, del controllo di sé. Chi ha *veramente* bevuto Ciguri, il metro e la misura vera di Ciguri, UOMO e non FANTASMA indeterminato, sa come sono fatte le cose e non può più perdere la ragione perché Dio è nei suoi nervi, e da qui li dirige»⁹⁴.

Ed ecco dunque un primo racconto della danza mediante la quale giustizia, equilibrio, misura e controllo di sé penetrano ritualmente nei nervi dei danzatori, consentendo loro di sapere come sono fatte le cose.

«Lassù, sulle pendici dell'enorme montagna che scendeva a scaglioni verso il villaggio, era stato tracciato un cerchio di terra. E già le donne, in ginocchio davanti ai *metates* (mortai di pietra), pestavano il Peyotl con una sorta di scrupolosa brutalità. Gli assistenti si misero a calpestare il cerchio. Lo calpestarono accuratamente e in tutti i sensi; e in mezzo al cerchio accesero un rogo che il vento aspirò vorticosamente dall'alto. [...] Vi è una storia del mondo nel cerchio di quella danza, racchiusa tra due soli, quello che declina e quello che sorge. E quando il sole declina gli stregoni entrano nel cerchio, e il danzatore dai seicento campanelli (300 di corno e 300 d'argento) lancia il grido di coio-te, nella foresta. Il danzatore entra ed esce, tuttavia non lascia il cerchio. Deliberatamente avanza nel male. E vi si getta con una sorta d'orrendo coraggio, a un ritmo che, al di sopra della Danza, sembra disegni la Malattia. [...] Entra ed esce [...]. Perché quel procedere nella malattia è un viaggio, una *discesa per USCIRE DI NUOVO ALLA LUCE DEL GIORNO*. [...] Ai piedi di ogni stregone, una buca sul cui fondo il Maschio e la Femmina della Natura, raffigurati dalle radici ermafrodite del Peyotl (si sa che il Peyotl rappresenta l'immagine d'un sesso d'uomo e di donna uniti), dormono nella Materia, cioè nel Concreto. E la buca, con sopra un bacile di legno o di argilla capovolto, raffigura abbastanza bene il Globo del Mondo. Sul bacile, gli stregoni raspano la mistura o lo smembramento

⁹¹ A. Artaud, *Il Messico e lo spirito primitivo: Maria Izquierdo*, in *Messaggi rivoluzionari*, cit., pp. 184-185.

⁹² «Ciguri è un nome che alle orecchie degli Indi non piace sentir troppo pronunciare» (Id., *Il Rito del Peyotl presso i Tarahumara*, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 132).

⁹³ Perciò, nella già citata lettera a Jean Paulhan del 4 febbraio 1937, Artaud scriverà: «Non voglio pormi dal punto di vista del pittore per riferire di questo viaggio, ma dal punto di vista dell'efficacia» (Id., *Lettera a Jean Paulhan, 4 febbraio 1937*, ivi, p. 97).

⁹⁴ Id., *Il Rito del Peyotl presso i Tarahumara*, ivi, p. 139. Artaud lavorò alla prima stesura di questo ulteriore scritto dedicato alla festa di Ciguri (dopo *La danza del Peyotl*), nel 1943, quando si trovava nell'ospedale psichiatrico di Rodez e aveva da poco potuto riprendere a scrivere.

dei due principi [...]. E durante l'intera notte gli stregoni ristabiliscono i rapporti perduti, con gesti triangolari che tagliano la prospettiva dell'aria. [...] Terminate le dodici fasi della danza, e mentre spuntava l'alba, ci venne fatto passare il Peyotl pestato, molto simile a una sorta di brodetto melmoso; e davanti a ognuno di noi venne scavata una nuova buca per ricevere dalle nostre bocche gli sputi che il passaggio del Peyotl aveva reso sacri. «Sputa – mi disse il danzatore –, ma proprio il più possibile nel profondo della terra, perché nessuna particella di *Ciguri* deve mai più emergere. [...] Dopo aver sputato, cascai nel sonno. Il danzatore, davanti a me, non smetteva di passare e ripassare [...]. Pronunciarono su di me strane parole aspergendomi d'acqua; poi s'aspersero l'un l'altro nervosamente, perché il miscuglio di liquore di mais e di Peyotl cominciava a renderli un po' pazzi. E furono questi ultimi passaggi a concludere la danza del Peyotl. La danza del Peyotl sta in una raspa, in quel legno temperato nel tempo, e che si è valso dei sali segreti della terra. È su quella bacchetta tesa e piegata che poggia l'azione curativa di quel rito»⁹⁵.

Sostiamo per qualche istante sulla precisazione finale, secondo cui l'efficacia terapeutica del rito di *Ciguri*, l'incorporazione della sua danza curativa e rigenerativa, risiede proprio nella raspa con la quale si grattugia il peyote. Lo *strumento* ligneo che scortica la potenza di *Ciguri*, che attua «lo smembramento dei due principi» generativi – che, insomma, gratta, scompone, macina e divide – è anche e per ciò stesso l'emblema del processo rigenerativo, il luogo della danza trasmutatoria. Lo strumento che separa e frammenta non è altro né altrove da ciò che unisce e ricomponde. La composizione e la scomposizione, l'afferramento e l'abbandono sono i due lati del medesimo processo costruttivo (al modo del *solve et coagula* dell'alchimia).

Come un rito di creazione o, meglio, di conoscenza generativa mediante spossessamento e annientamento, è infatti descritta la medesima danza nel testo del 1943 intitolato *Il Rito del Peyotl presso i Tarahumara*, dove Artaud, ancora internato, comincia a rifare nella memoria i passi di quella danza. Essa, apprendiamo ora, è legata anche a Tutuguri, il Sole nero attraverso il quale occorre passare per la rinascita, per attingere una nuova nascita attiva⁹⁶. (Sin dall'inizio, del resto, lo scopo era chiaro, quando Artaud aveva scritto: «Mi resta una sola occupazione: rifarmi».)

«Come ho già detto sono i preti del Tutuguri ad avermi aperto la strada del *Ciguri* come qualche giorno prima il *Maestro di tutte le cose* mi aveva aperto la strada del Tutuguri. Il *Maestro di tutte le cose* è colui che comanda alle relazioni esterne tra gli uomini: l'amicizia, la pietà, l'elemosina, la fedeltà, la devozione, la generosità, il lavoro. I suoi poteri si fermano alla soglia di quel che qui in Europa intendiamo per metafisica o teologia ma, nel dominio della coscienza interna, vanno molto oltre i poteri di un qualsiasi capo politico europeo. Al Messico, nessuno può venire iniziato, ricevere cioè l'unzione dei preti del Sole e il conio immersivo e riaggregatore dei preti del *Ciguri*, che è un rito d'annientamento, se non è stato prima toccato dalla spada del vecchio capo indio che comanda alla pace e alla guerra [...]. Ha nelle mani, sembra, le forze che comandano agli uomini d'amarsi o che li rendono pazzi, mentre i preti del Tutuguri con le loro bocche fanno levare lo Spirito che le produce e le dispone all'Infinito, dove bisogna che l'anima le raccolga e le riclassifichi nel proprio io. L'azione dei preti del Sole accerchia tutta l'anima e si ferma ai limiti dell'io personale dove il *Maestro di tutte le cose* viene a coglierne la risonanza. Ed è lì che il vecchio capo messicano mi ha colpito con lo scopo d'aprirmi di nuovo la coscienza, poiché per capire il Sole ero nato male; è poi è l'ordine gerarchico delle cose a volere che, dopo essere passati attraverso il TUTTO, cioè il molteplice, che è le cose, si ritorni alla semplicità dell'uno, che è Tutuguri o il Sole, per dissolversi infine e resuscitare per mezzo di quella operazione di riassimilazione misteriosa. Dico di riassimilazione tenebrosa che è compresa nel *Ciguri*, come un Mito di ripresa, poi di sterminio, ed infine di risoluzione nel vaglio dell'espropriazione suprema, come appunto non smettono di gridarlo e di affermarlo i preti nella loro Danza di tutta la Notte. Poiché essa riempie l'intera notte, dal tramonto all'aurora, ma prende tutta la notte e la raduna come si prende tutto il succo di un frutto fino alla sorgente della vita. E l'estirpazione di proprietà giunge fino a dio e l'oltrepassa; perché dio, e soprattutto dio, non può

⁹⁵ Id., *La danza del Peyotl*, ivi, pp. 79-83.

⁹⁶ A *Tutuguri, il rito del sole nero*, che è un rito di iniziazione e addestramento del corpo a farsi rinascere, è dedicato il primo testo di Id., *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., pp. 24-27. Come è stato notato, Tutuguri è «il viaggio iniziatico del corpo che, generato dal cavo buio della madre, dovrà rituffarsi nella sua origine notturna per risorgere, lavato, nella sfera luminosa della riconquista di sé» (C. Pasi, *Artaud attore*, La Casa Usher, Firenze 1989, p. 168).

prendere ciò che nell'io è l'autentico sé [...]. "Ricucirti nell'entità senza dio, che ti assimila e ti produce come se ti producessi da te, e come tu stesso nel Nulla e contro di Lui, in ogni ora, ti produci". [...] I preti del Peyotl mi hanno fatto assistere al Mito stesso del Mistero, immergere negli arcani mitici originari, entrare attraverso di loro nel Mistero dei Misteri, vedere la raffigurazione delle operazioni estreme con le quali L'UOMO PADRE, NÉ UOMO NÉ DONNA ha creato tutto. Certo non ho raggiunto tutto questo di primo acchito e mi è occorso un certo tempo per capirlo, e tanti gesti di danza, atteggiamenti o figure, che i preti del Ciguri tracciano nell'aria come per imporli all'ombra o trarli dagli antri della notte, e anche loro non li capiscono più, non fanno che ubbidire, facendoli, da una parte a una sorta di tradizione fisica, dall'altra ai comandi segreti che detta loro il Peyotl di cui assorbono un estratto prima di mettersi a danzare per ottenere *transes* con metodi calcolati»⁹⁷.

Non necessita di commento, ma solo di accurate riletture, questo passo. Esso richiama e scioglie, a mio avviso, tutti i nodi che abbiamo incontrato fino a qui nel nostro cammino in cerca del *come* della conoscenza che danza. E chiarisce inoltre un punto centrale: le mani della conoscenza (il «Maestro di tutte le cose») e le parole (i «preti del Tutuguri» con le loro bocche) che di quelle mani evocano la forza disponendole all'infinito, realizzano un'azione che «accerchia tutta l'anima e si ferma ai limiti dell'io personale». È infatti sulla soglia della singolarità, di questo io singolare, che tutte le cose si ricapitolano, transitano nel vuoto dell'ultima espropriazione e riesplodono in un nuovo inaudito parto, «dove il *Maestro di tutte le cose* viene a coglierne la risonanza». L'auto-guarigione è auto-generazione di un corpo nuovo e proteiforme perché tiene assieme – ed è – sia il vuoto (la «semplicità dell'uno», la dissoluzione), sia la molteplice varietà dei segni («il TUTTO, cioè il molteplice, che è le cose») in cui quel vuoto simbolico si ricuce e si riproduce contro se stesso («come se ti producessi da te, e come tu stesso nel Nulla e contro di Lui, in ogni ora, ti produci»), svuotandosi anche di se stesso. Sicché nulla è fissità, nulla è univoco e unidirezionale, nemmeno il nulla dello svuotamento e del passaggio.

In questa chiave può essere interpretata la sistematica rivolta di Artaud, nella sua produzione più matura (in particolare nel biennio 1946-1948), contro la fissità delle funzioni e dei segni come organi di una «anatomia» inerte e automatica, di un corpo-mondo stagnante, di racconti e storie inchiodati alla polarità univoca del tempo lineare, incapaci di disfarsi e ricostruirsi in anatomie danzanti (Nietzsche le avrebbe forse chiamate «nuove tavole dei valori»). Nella puntuale corrispondenza di micro e macro cosmo, rifare l'anatomia significherebbe trasformare il corpo dell'uomo, il corpo del mondo e quello dei saperi che lo disegnano e lo raccontano, forzandoli per riattivarne la dimensione più-che-reale. Essa opera negli interstizi delle anatomie attuali, come la totipotente e pulsante gestazione di nuovi orientamenti e di nuove anatomie. A tale materia gestante Artaud si riferirà anche con l'espressione «corpo senza organi»:

«L'uomo è malato perché è mal costruito. / Bisogna decidersi a metterlo a nudo per grattargli / via questa piattola che lo rode mortalmente, / dio, / e con dio / i suoi organi. / Legatemi pure se lo volete, / ma non c'è nulla che sia più inutile di un organo. / Quando gli avrete fatto un corpo senza organi, / l'avrete liberato da tutti gli 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»⁹⁸.

È allora una stupefacente «danza alla rovescia» quella che si prefigura come compito e necessità per i corpi musici, un percorso a ritroso e un capovolgimento delle attuali anatomie, che ancora molto somiglia – a me pare – al processo della scomposizione alchemica mediante la quale si attinge la materia trasmutatoria, la vibrazione generatrice, l'*elixir* di nuova nascita. E la danza alla rovescia è anche, evidentemente, un raggomitolarsi del filo del tempo storico, un ricapitolarsi della memoria fino a sprofondare nel suo punto nero: la piroetta obliosa che qui e ora il danzatore compie, consumandosi in inedite traiettorie mnestiche e istituendo così un nuovo «diritto».

⁹⁷ A. Artaud, *Il Rito del Peyotl presso i Tarahumara*, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., pp. 129-131 *passim*.

⁹⁸ Id., *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 53. A questo passo, e al *bal musette* ivi evocato, abbiamo fatto riferimento anche in chiusura del Seminario delle arti dinamiche 2017-2018, intitolato *Il filo della ghirlanda o l'arte del comporre* (materiali reperibili nel sito di Mechrí, Archivio 2017-2018). «La *musette*, indicante originariamente (XVIII sec.) uno strumento musicale (la *cornue*, cornamusa), in seguito passò a significare per estensione un ballo campestre danzato al suono di quello strumento (XVIII sec.) e poi, ancora più ampiamente, un ballo popolare (il *bal musette*, appunto) in cui certe danze (come il valzer o il fox-trot) venivano eseguite in uno stile particolare (che poteva essere anche molto sguaiato e sfrenato), in genere al suono della fisarmonica» (M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 173, nota 54).

Il dio del giudizio⁹⁹, dello *ius dicere*, della parola che «dice diritto» in una sola direzione, contro il quale è rivolta la poetica invettiva di *Per farla finita col giudizio di dio*, è lo stesso che già nello scritto sul *Rito del Peyotl* si diceva dover essere estirpato e oltrepassato, perché «non può prendere ciò che nell'io è l'autentico sé». La danza alla rovescia è pertanto l'atto supremo di una rivoluzione anatomico-gnoseologica, una rivoluzione nel corpo dei saperi a cui Artaud nuovamente attribuisce un senso pienamente politico. La rivoluzione nella conoscenza – aveva infatti scritto già negli anni Venti – ha una portata globale perché riguarda non questo o quel settore della vita attuale, ma il senso e la configurazione complessiva di ciò che chiamiamo «realtà».

«Fate danzare l'anatomia umana, infine, / dall'alto in basso e dal basso in alto, da dietro in avanti e / da avanti all'indietro, / ma molto più da dietro all'indietro, / d'altronde, che da dietro in avanti, / e il problema della rarefazione / delle derrate alimentari / non dovrà più essere risolto, / perché non avrà più modo / di porsi. / [...] Perché la realtà non è stata portata a termine, / non è ancora costruita. / Dal suo compimento dipenderà / nel mondo della vita eterna / il ritorno di una salute eterna. / Il teatro della crudeltà / non è il simbolo di un vuoto assente, / di una spaventosa incapacità di realizzarsi / nella propria vita d'uomo. / È l'affermazione / di una terribile / ma ineluttabile necessità. / [...] 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»¹⁰⁰.

Il lavoro di Antonin Artaud, passando attraverso tutti i gradi dello svuotamento e della macinazione, fino al punto cieco dell'oblio da elettroshock negli ultimi anni dell'internamento, non può non assumere per noi ora il senso di un chirurgico travaglio in quella che abbiamo chiamato la macula di Mnemosyne. Ne nasceranno un corpo e un teatro davvero nuovi, pronti a effondersi simbolicamente in nuovi segni, per inaugurare e raccontare una nuova possibile storia danzante, un nuovo modo di fare spazio al tempo, di incorporare i saperi (che son sempre ricordi), rifacendoli e rifacendosi. Artaud chiamerà ancora e fino alla fine questa danza della conoscenza «teatro della crudeltà», come negli anni Trenta, ma con la stupefacente consapevolezza ormai che la sua realizzazione, la sua ineluttabile necessità deve passare anzitutto attraverso una «trasformazione organica e fisica vera del corpo umano», ultima frontiera – potremmo dire – da superare affinché «si entri armi alla mano nel regno della coscienza» («perché – proseguiva Artaud nei *Messaggi rivoluzionari* – ho dello spirito un'idea materiale, benché abbia una filosofia antimaterialista della vita»)¹⁰¹. Cosa infine intenderà Artaud con la parola «teatro», arte trasmutatoria per antonomasia, ricapitolazione del tempo, radice danzante di ogni conoscenza, è detto in un testo del 1947, eloquentemente intitolato *Il teatro e la scienza*. Leggiamone un estratto.

«Il vero teatro mi è sempre apparso come l'esercizio di un atto pericoloso e terribile, / nel quale d'altra parte sia l'idea di teatro e di spettacolo si elimina / sia quella di ogni scienza, di ogni religione, di ogni arte. / L'atto di cui parlo mira alla trasformazione organica e fisica vera del corpo umano. / Perché? / Perché il teatro non è quella parata scenica in cui si sviluppa virtualmente e simbolicamente un mito / ma è quel crogiolo di carne vera in cui anatomicamente, / per calpestio d'ossa, di membra e di sillabe, / si rifanno i corpi, / e si presenta fisicamente e al naturale l'atto mitico di fare un corpo. / Se mi si comprende bene, si vedrà qui un atto di genesi vera che a tutti sembrerà assurdo / e umoristico chiamare sul piano della vita reale. / Poiché nessuno al momento può credere che un corpo possa cambiare se non attraverso il tempo e nella morte. / Ora, lo ripeto, la morte è uno stato inventato / che vive solo per tutti i bassi stregoni, i guru del niente a cui fa comodo e che da alcuni secoli se ne nutrono [...] / Al di fuori di questo il corpo umano è immortale. / È una vecchia storia che occorre rimettere in chiaro dicendo le cose come stanno. / Il corpo umano muore solo perché si è dimenticato di trasformarlo e di cambiarlo. / [...] No, il corpo umano è imperituro e immortale e cambia, / cambia fisicamente e materialmente, / anatomicamente e manifestamente, / cambia visibilmente e sul posto solo che ci si voglia dare la pena materiale di farlo cambiare. / Esisteva una volta un'operazione di ordine meno magico che scientifico / e che il teatro non ha fatto che sfiorare / attraverso la quale il corpo umano, / quando era riconosciuto cattivo / veniva passato, / trasportato, / fi-

⁹⁹ Per chi volesse approfondire i temi qui appena sfiorati, rinvio al cap. II del mio *Far danzare l'anatomia. Itinerari del corpo simbolico in Antonin Artaud*, cit., pp. 79-172.

¹⁰⁰ A. Artaud, *Il teatro della crudeltà*, in *Per farla finita*, cit., pp. 61, 71.

¹⁰¹ Cfr. *supra*, p. 22.

sicamente e materialmente, / oggettivamente e come molecolarmente / da un corpo a un altro, / da uno stato passato e perduto di corpo / a uno stato rafforzato e intensificato del corpo. / E per questo bastava rivolgersi a tutte le forze drammatiche, represses e perdute del corpo umano. / Si tratta dunque certamente di una rivoluzione, / e tutti parlano di una rivoluzione necessaria, / ma non so se molti hanno pensato che questa rivoluzione non sarà vera, finché non sarà fisicamente e materialmente completa, / finché non si rivolgerà all'uomo, / al corpo dell'uomo stesso / e non si deciderà infine a chiedergli di *cambiarsi*¹⁰².

L'attore che danza la rivoluzione nella conoscenza si sottrae al tempo dei mortali e attinge «nel mondo della vita eterna» il «ritorno di una salute eterna» perché, mediante «calpestio d'ossa, di membra e di sillabe», egli passa da un corpo a un altro, utilizzando tutte le forze drammatiche, le forze di azione-rappresentazione di cui è dotato in quanto umano. È una scienza inedita quella che un attore siffatto può realizzare, una scienza e una politica che, rafforzate e intensificate come il corpo plurale da cui promanano, lavorano nel passaggio, negli interstizi da parte a parte. Ed è un corpo multiplo, una sorta di «baule a soffietto» – dirà altrove Artaud – quello in cui si estende e si dilata il corpo singolare, nel punto metabolico in cui il tempo si riavvolge e la memoria si rinnova. Le membra di questo corpo rivoluzionario sono anche sillabe, scardinate e dissolte, triturate, ricondotte al silenzio gestuale da cui promana ogni racconto, e ricomposte in parole nuove.

Per comprendere quali modi Artaud abbia infine trovato per iniziare a praticare queste nuove «parole», intrise del gesto oblioso di cui son segno, bisognerebbe attraversare accuratamente la vastissima mole degli scritti che egli compose negli ultimi cinque anni di vita, dal 1943 al 1948 – ma ci vorrebbe un altro Seminario per farlo. D'altra parte, è improprio parlare di «scritti» per quei lavori, che sono insieme parole e disegni, graffi e pitture, intrecci di lingue spinte fino alla glossolalia, colpi e soffi, in un intrico gestuale che ne impedisce la lettura lineare e impone di orientarvi fisicamente, come in una mappa cieca, tenendosi in piedi e aprendo le braccia a partire dal punto in cui si poggiano i piedi. Possiamo tuttavia suggerire, *en passant*, in che modo prendessero forma quegli «scritti». Egli stesso lo spiega:

«Quando scrivo, / scrivo in generale / un appunto d'un / tratto / ma questo non / mi basta, / e cerco di prolungare / l'azione di ciò che / ho scritto nella / atmosfera, allora / mi alzo / cerco / delle consonanze, / delle adeguazioni / di suoni, / delle oscillazioni del corpo / e delle membra / che facciano atto, / che inducano / gli spazi circostanti / a ribellarsi / e a parlare / e poi mi riaccosto alla pagina scritta»¹⁰³.

Coloro che hanno avuto modo di frequentarlo in quegli anni confermano che Antonin Artaud «scriveva ad alta voce», anzi, propriamente, scriveva improvvisando melodie, cantando a lungo su toni sempre più acuti e ritmando il respiro con colpi scanditi. Scrive ad esempio Paule Thévenin, la curatrice per Gallimard delle sue *Œuvres Complètes*:

«Non l'ho mai sentito lavorare a uno dei suoi testi come fa di solito un attore. Ma molto spesso l'ho visto dedicarsi a esercizi di respiro, di ritmi scanditi, punteggiati da ansimi, mentre nel contempo picchiava su un ceppo di legno col coltello o con un martello»¹⁰⁴.

Canto, gesto, disegno, parola, ritmo si riavvolgono reciprocamente, negli ultimi lavori di Artaud, diventando quella poesia nello spazio che sin da giovane egli aveva inteso come vero teatro. Ma, ormai prossimi alla conclusione del nostro Seminario, non possiamo non notare il cenno al ceppo di legno battuto. La danza di Artaud, il suo modo di raccontare e dar tempo allo spazio del proprio corpo sulla soglia dell'espressione e del passaggio, è un far suonare il legno battendolo e ribattendolo: una xilofonia, potremmo dire. Egli però fu più preciso, quando parlò di «*xylophonie*»¹⁰⁵, con un neologismo composto dal greco *xylov* (legno) e una girandola di assonanze: *phoné* (voce), certamente, ma anche *phaino* (mostro, illumino, manife-

¹⁰² A. Artaud, *Le Théâtre et la Science*, in A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Seghers, Paris 1970, pp. 264-267 (qui abbiamo tradotto solo le pp. 264-265). Questo testo fu presentato nel 1947 da Artaud in una lettura pubblica e apparve dopo la sua morte in «L'Arbalète», n. 13, 1948, pp. 7-14.

¹⁰³ Id., *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, trad. it., L'Obliquo, Brescia 2002, pp. 20-21 (traduzione da me lievemente modificata).

¹⁰⁴ P. Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris 1993, p. 64.

¹⁰⁵ «Xylophonie arrangerà tout par la destruction du répondant esprit» (A. Artaud, *Cahiers de Rodez*, in OC XVIII, p. 163).

sto) e *phemi* (parlo). In una lettera del 1948, a proposito del lavoro che aveva condotto nel comporre la drammaturgia per la trasmissione radiofonica *Per farla finita col giudizio di dio*, Artaud scrive ad esempio:

«[...] Il *dovere*, / dico bene / IL DOVERE / dello scrittore, del poeta non è di rinchiudersi / vilmente in un testo, in un libro, in una rivista da cui non / uscirà mai più / ma al contrario di uscire / fuori / per scuotere / per attaccare / lo spirito pubblico / se no / a che cosa serve? / E perché è nato? / In ogni caso / non sono un maestro di cappella, / non avendo mai saputo cantare, / e neppure / far cantare. / Tutt'al più in questa trasmissione ho tentato, / io che non avevo mai toccato strumento in vita mia, / alcune xilofonie vocali / sullo xilofono strumentale / e l'effetto si è realizzato»¹⁰⁶.

Fare «xilofonie» significa allora fare del proprio canto una voce lignea, dare voce al legno nel proprio corpo, far sorgere in sé la musica del legno, lasciando che il *suo* parlare si illumini. Significa forse far rinascere quell'«uomo albero», che tiene assieme il cielo e la terra, Urania e Clio, nel parto alla rovescia che genera memoria come madre materia, e che già avevamo intravisto nel profilo scorticato di Xipe-Totec in piedi, di Marsia alla rovescia. Scrive ancora Artaud: «Il tempo in cui l'uomo era un albero senza organi né funzioni, / ma di volontà / albero di volontà che avanza / tornerà. / È stato, tornerà»¹⁰⁷.

Il ritorno dell'uomo-albero, che fa ponte tra il cosmo e la storia ricostruendone ogni volta il senso nelle direzioni del suo corpo smembrato e diffuso, accade in quella danza terribile che ridisegna l'uomo e la terra in una motilità dai nomi molteplici. Oltre che «teatro della crudeltà», Artaud l'ha chiamata anche «rotazione verticale di un corpo da sempre formato»¹⁰⁸ o, con un altro neologismo, «tropulsione», dicendo di sé, ancora una volta e una volta per tutte:

«Sono un corpo, / una massa, / un peso, / una superficie, / un volume, / una dimensione, / un lato, / un versante, / una facciata, / una parete, / una lateralità, / un fenomeno, / una espansione, / una estensione, / una pressione, / una oppressione, / un mordente, / una portata / (costituzione, / istituzione, / collusione, / coesione), / una tropulsione»¹⁰⁹.

Una pulsione e una pulsazione che si orienta verso un rinnovato *tropos* (ordine, costume, *ethos*), una spinta e una pressione che sono un capovolgimento e un ritorno (gr. *tropé*), una traslazione rotatoria (gr. *trepo* = ruoto, trasferisco, rovescio) nel corpo attuale di una vita in transito (qui, dove poggia il piede) che, mentre si rifà danzando «per blocchi di KHA KHA»¹¹⁰, scompone e ricompone l'alto e il basso, li ricanta e li racconta nell'unità dei loro «diecimila aspetti notori». Gli stessi, infine, del corpo singolare che in essi esplose – come nell'ultimo *Post-scriptum* dell'ultimo testo dedicato al teatro della crudeltà:

« Chi sono? / Da dove vengo? / Io sono Antonin Artaud / e che io lo dica / come so dirlo / immediatamente / vedrete il mio corpo attuale / andare in frantumi / e ricomporsi / sotto diecimila aspetti / notori / un corpo nuovo / dove non potrete / dimenticarmi / mai più»¹¹¹.

Il divieto di dimenticare, la necessità di far qualcosa, nel proprio corpo singolare e attuale, dei frammenti di altri corpi esplosi, il compito di ricapitarli e ricomporsi ancora una volta nella propria cieca rotazione verticale: è questa – ci siamo chiesti infine – l'efficacia trasmutatoria che promana dalla conoscenza che danza? Diventare corpi musici significherebbe allora incarnare quella stessa «memoria creativa» a cui si è appellato il Seminario di filosofia (d'ora in avanti SF) nella sua decima Stazione luminosa: *Il suono della campana azzurra. La memoria e l'oblio*. I nostri ultimi sei passi sono stati pertanto il tentativo di tendere ancora un filo tra i due Seminari di Mechrí. Li richiamiamo di seguito in estrema sintesi. Chissà che non siano utili a qualcuno per improvvisare nuove piroette.

¹⁰⁶ Id., *A René Guilly, 7 febbraio 1947*, trad. it. in *Per farla finita*, cit., pp. 92-93.

¹⁰⁷ Id., *Lettera a Pierre Loeb*, ivi, p. 104.

¹⁰⁸ Id., *Note per una Lettera ai Balinesi*, trad. it. in Id., *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Mimesis, Milano 2003, p. 52.

¹⁰⁹ Ivi, pp. 69-70.

¹¹⁰ Id., *Post-scriptum a Il teatro della crudeltà* (1947), in *Per farla finita*, cit., p. 73.

¹¹¹ Ivi, p. 77.

Sei passi

1.

«Con la decima e ultima Stazione luminosa – scrive Sini nelle sue *Considerazioni dopo l’ottavo incontro* – la ricerca sui confini dell’anima culmina nel racconto dell’avventura e del destino di una vita, in cui si compie l’estrema metamorfosi della “materia del mondo”: il suo riscatto vibratorio nel gesto e nella parola del tramonto e del mattino. Protagonista di questo racconto è Friedrich Nietzsche: figura in cui precipitano e si risolvono molti fantasmi del cammino della memoria qui compiuto»¹¹².

Al culmine e al centro della ricerca sui confini dell’anima del mondo incontriamo non una nuova cosmologia, ma una vita, unica e irripetibile in cui, per noi, «si compie l’estrema metamorfosi della “materia del mondo”» e in cui precipitano «molti fantasmi del cammino della memoria». L’annuncio è dunque quello di una *ricapitolazione* (così ci siamo espressi più volte nel Seminario delle arti dinamiche, d’ora in avanti SAD) della sterminata memoria, che è anima del mondo, nella esistenza singolare di un uomo, nei segni che ne recepiamo (memoria scritta) e che, per noi, sono il suo corpo in forma di ricordo.

2.

Questo intreccio di vita e segno, di «natura» e «cultura» è d’altra parte già al cuore di quello che Nietzsche chiamò «il coro della tragedia originaria»: il coro dei satiri, un «finto stato di natura» popolato da «finti esseri naturali» danzanti. Nella vita naturale si incunea, con l’evento del teatro (tragedia originaria), che coincide con l’evento della cultura e cioè dell’umano, un luogo di danza. In esso – come nella trasmutazione alchemica – si realizza la «possibilità aperta all’essere umano di andare *oltre* la natura, portando con sé la natura stessa in questo processo di oltrepassamento», come abbiamo letto nel saggio di Michela Pereira. Vorrei aggiungere che, in questo processo di oltrepassamento, è la natura stessa – in quanto oltrepassata – a venire istituita e costituita. Non c’è «natura» prima che se ne dia oltrepassamento, ossia conoscenza. Non c’è natura, insomma, prima che se ne avvii il processo trasmutatorio, prima che si cominci a danzarla componendola con il suo oltre.

3.

Che la questione della danza (del teatro o delle arti dinamiche in genere) sia questione conoscitiva e abbia carattere compositivo, ossia musicale, è chiarito nella citazione dal *Tentativo di un’autocritica* (nella *Nascita della tragedia*), con cui Sini prosegue le sue *Considerazioni*:

«E la scienza stessa, la nostra scienza, ma sì, che cosa vuol dire in sostanza, considerandola come sintomo della vita, tutta la scienza? [...] Il problema della scienza: della scienza intesa per la prima volta come un fatto problematico, un fatto discutibile. [...] O, per dirla con le parole di quello stregone dionisiaco che si chiama Zarathustra: “In alto i cuori, o miei fratelli, in alto, sempre più in alto! E non dimenticate le gambe! In alto anche le gambe, o bravi danzatori; o meglio ancora: testa in giù e gambe in su! Questa corona di riso, questo “risario”; io stesso me lo imposi; io stesso proclamai santo il mio riso. Non trovai ancora nessuno capace di far tanto. Zarathustra il danzatore [...]; Zarathustra l’indovino ridente, [...] che ama i salti e le capriole; io stesso mi imposi questa corona! Questa corona di risa, questo “risario”, io vi passo, o miei fratelli. Ho proclamato santo il riso; uomini superiori, imparate dunque a ridere!»¹¹³.

Far problema della conoscenza e di tutta la nostra scienza vuol dire mettere in discussione il diritto e l’orientamento su cui, per noi oggi, esse si fondano. E questa messa in discussione – questo nuovo esercizio di conoscenza – a suo modo ripete le giravolte tragiche dei satiri danzanti che di ogni conoscenza sono l’emblema. Solo che questa volta è di una danza alla rovescia che si tratta: «testa in giù e gambe in su!» – «come nel delirio del *bal musette*», vorrei aggiungere. Il problema della scienza è per noi oggi quello di un capovolgimento necessario, una «danza terribile» sotto la cui azione – diceva Artaud – «la terra si dipinge e si descrive». E così – come già con i satiri tragici – il senso di ciò che sarà «natura» germoglia e si coltiva in nuove forme. «Essere colti è tenersi diritti tra le forme che successivamente si distruggono» e la danza alla

¹¹² Cfr., nel sito on line, Seminario di filosofia: C. Sini, *Considerazioni dopo l’ottavo incontro*, p. 1.

¹¹³ Ivi, pp. 1-2.

rovescia non può essere infatti che un nuovo «diritto»: grottesca mistura di vita e segno nei suoi alterni capovolgimenti.

Il fragoroso scoppio di risa, il «risario» riecheggiante nell'ultima sessione del SF è lo stesso riso daumaliano da cui, a suo modo, prese le mosse il SAD. Rinvio per questo alle *Note dalla seconda sessione* e al testo del Grand Jeu *La patafisica e la rivelazione del riso* (tra i materiali della relativa sessione), da cui mi limito qui a riprodurre un passaggio:

«Il riso patafisico è la coscienza viva di una dualità assurda che salta agli occhi; in questo senso è la sola espressione umana della identità dei contrari (e, cosa degna di nota, ne è espressione in una lingua universale); o meglio, significa lo slancio a testa bassa del soggetto verso l'oggetto opposto e nello stesso tempo la sottomissione di questo atto d'amore a una legge inconcepibile e duramente sentita, che mi impedisce di realizzarmi immediatamente totale, alla legge del divenire secondo la quale giustamente si genera il riso nel suo cammino dialettico: sono Universale, scoppio; / sono Particolare, mi contraggo; / *divento* l'Universale, *rido*».

Ridere e danzare sono qui il medesimo: un divenire che dilata e contrae *ad un tempo*, che rovescia i contrari l'uno nell'altro, che ne realizza l'identità in un sussulto, in uno scoppio ritmico e reciproco. Ripensare il problema della scienza «considerandola come sintomo della vita» vuol dire addestrarsi a questa reciprocità dinamica, a questa vibrazione, e imparare a *diventarlo*. Ma la «sottomissione di questo atto d'amore», di questo addestramento alla conoscenza che danza e che ride, impone un diverso modo di ereditare le figure delle danze trascorse, di passarci attraverso e di raccontarne la storia.

4.

Citando da *Umano, troppo umano* Sini ricorda l'af. 2 (*Difetto ereditario dei filosofi*): «questo difetto – precisa – è l'idea che l'uomo attuale sia l'uomo eterno, incarnazione di una *aeterna veritas*». (Nessuna rivoluzione, diceva Artaud, sarà mai completa «finché non si rivolgerà all'uomo, / al corpo dell'uomo stesso / e non si deciderà infine a chiedergli di *cambiarsi*».) Correggere il difetto di tutti i filosofi (di tutta la nostra scienza) vuol dire però reinventare in forme inedite il tempo e l'eternità, e ricollocare l'uomo e la verità in una diversa prospettiva «storica» (che, evidentemente, non significa «storicistica»¹¹⁴).

«La mancanza di senso storico è il difetto ereditario di tutti i filosofi. [...] Non vogliono capire che l'uomo è divenuto e che anche la facoltà di conoscere è divenuta. [...] Tutta la teologia è basata sul fatto che dell'uomo degli ultimi quattro millenni si parla come di un uomo *eterno*, al quale tendono naturalmente dalla loro origine tutte le cose del mondo. Ma tutto è divenuto; non ci sono *fatti eterni*: così come non ci sono verità assolute. Per conseguenza il *filosofare storico* è d'ora in poi necessario, e con esso la virtù della modestia»¹¹⁵.

Quel che ci occorre è dunque una nuova Clio: un nuovo modo di raccontare (di fare) la storia, una nuova modalità di ciò che Sini da tempo chiama il «discorso». Potremmo dire, nei termini che abbiamo adottato nel SAD, che quel che ci occorre è una modalità *simbolica* del racconto storico. Ma, nella citazione nietzscheana immediatamente successiva, Sini ci mette in guardia, ricordandoci che il ricorso a pratiche conoscitive che consistono nel «dipanare simboli e forme [...] è diventata la caratteristica della cultura inferiore»: quella dei miti e delle religioni, ossia, originariamente, quella delle arti. La «soluzione estetica», come l'aveva concepita il giovane Nietzsche, oggi non può più pretendere di confrontarsi con il rigore delle scienze perché, appunto, il corpo del mondo, con tutti i suoi saperi, è «divenuto» in nuove incommensurabili figure ed effetti.

Si tratta però di precisare ciò che si intende qui per «simbolo»: quando diciamo che occorre una modalità simbolica del racconto storico, non vogliamo dire «figurativa», né «mitica» o «religiosa» in senso tradizionale. Simbolico è quel racconto che tiene assieme le cose e i ricordi, i fatti e le forme con qualcosa che è tra essi, e che non si può dire ma solo continuare a fare, perché non è cosa né ricordo, non è fatto né forma.

¹¹⁴ Per chi fosse interessato a condividere e approfondire la riflessione sull'intreccio fra storia e conoscenza, con particolare riferimento alla *Critica della ragione dialettica* di Jean-Paul Sartre e al «materialismo assoluto» di Antonin Artaud, mi permetto di segnalare, nel mio *La materia della storia* (ETS, Pisa 2009), la Conclusione intitolata *Oltre Sartre. Materialismo assoluto: per una ontologia della relazione* (pp. 235-258).

¹¹⁵ C. Sini, *Considerazioni dopo l'ottavo incontro*, cit., p. 2.

Quel qualcosa non è altro dalla *vita singolare* (questo corpo verticale) che di cose, ricordi, fatti e forme è la *gestazione*, e che si *attua* dilatandosi, svuotandosi, scorticandosi nella temporalità multidimensionale della sua danza. Una danza che (come nella croce messicana) è morte e rinascita del sé e del Sé, della terra e del cielo, della storia e del cosmo. Sicché proprio qui, *in questo corpo tropulsivo*, diventa vero che «non più la luna è cielo a noi, che noi alla luna»: perfetta coincidenza di finito e infinito, particolare e universale, cronico ed eterno, mortale e immortale, nel passaggio, nel sobbalzo ridente che ne danza il racconto.

5.

Il racconto simbolico è conoscenza danzante, è una Clio arata e inseminata da Tersicore, un modo del «filosofare storico» all'insegna della composizione: pratica eminentemente artistica. La questione del rapporto tra arte e scienza, ovvero tra la musica e la conoscenza, è una chiave interpretativa che consentirebbe forse di ricomprendere in una nuova luce l'intera vicenda novecentesca della civiltà europea e occidentale in genere. È, in fondo, il nodo cruciale degli specialismi disciplinari e del loro possibile superamento; è, insomma, la ragion d'essere di Mechrí, dove emblematicamente si declina nei termini di una possibile composizione dei percorsi del SAD e del SF.

Citando ancora da *Umano, troppo umano*, Sini ci ricorda il travaglio (segnalato anche da Colli e Montinari) di Nietzsche nella sua (apparente?) «ritrattazione» circa la preminenza dell'arte sulla scienza (negli scritti giovanili) e della scienza sull'arte (in *Umano, troppo umano* e nella cosiddetta «fase illuministica»).

«Questo insegnamento dell'arte [l'impossibilità di un «progresso nel senso e per la via della civiltà antica»] oggi torna alla luce come prepotente bisogno di conoscenza. Si potrebbe rinunciare all'arte, ma con ciò non si perderebbe la capacità da essa appresa; così come si è rinunciato alla religione, ma non agli incrementi e alle elevazioni dell'animo per mezzo di essa acquisiti»¹¹⁶.

Sini ricorda inoltre «la grande crisi della cultura e del sapere segnata (come ancora è segnata) dalla opposizione tra scienza naturale e scienza storico-morale», e precisa, più in generale, che «nella successione arte-scienza è il destino complessivo della civiltà e della storia umane che è in gioco nel pensiero di Nietzsche»¹¹⁷. Segnala poi che è lo sviluppo positivistico (comtiano) del galileiano: «la scienza dice come vanno i cieli, non come si va in cielo» a determinare quella dicotomia, per noi oggi così ovvia, tra etica e conoscenza che è in fondo lo schema su cui si regge la distinzione tra scienze umane (o sociali) e scienze naturali.

Nell'esercizio di una conoscenza danzante, la scommessa ultima è proprio l'oltrepassamento di tutte queste dicotomie. Nel corpo singolare del danzatore, nel punto transitorio del suo farsi racconto simbolico, a comporsi sono le scienze naturali (ciò che si racconta) e quelle storico-morali (il senso di quei racconti, il loro orientamento). E poiché a trasmutarsi in tale conoscenza sono tanto l'«anatomia» del mondo («la terra che si dipinge e si descrive») quanto l'«anatomia» di questo danzatore in carne e ossa (colui o colei che si effonde nei suoi segni), tanto ciò che il danzatore sa quanto ciò che il danzatore fa, allora, in una sorta di spinozismo effettuato, etica e conoscenza tornano a essere il medesimo divenire, le traiettorie interconnesse della medesima rotazione verticale. All'orizzonte estremo della rivoluzione nella conoscenza si profila dunque una nuova unità del sapere, una – per noi, fino a qui, inaudita e sconvolgente – antropocosmogonesi del sapere e nel sapere, che è un rifarsi rifacendo la «storia» del mondo.

6.

«In conclusione: che cosa è la storia del mondo che Nietzsche invocava già in *Umano, troppo umano*? Chi ha diritto di raccontarla?»¹¹⁸. Cosa annuncia infine Zarathustra, quale genere di racconto del mondo, quale nuova pratica della conoscenza, sul crinale trasmutatorio nel quale il tramonto e l'aurora sono del medesimo oro, al di là del bene e del male, al di là del «dire diritto» e di tutte le sue inerti dicotomie?

Sini qui trascrive lo sconvolgente passo tratto dalla Parte terza di *Così parlò Zarathustra (Del grande anelito)*; è notissimo, ma dobbiamo ripercorrerlo ancora una volta.

«Anima mia, io ti insegnai a dire “oggi” come se fosse “un giorno” e “un tempo”, e a danzare al di sopra di ogni “qui” e “lì” e “là” la tua danza circolare. [...] Anima mia, io ti detti nomi nuovi e va-

¹¹⁶ Ivi, p. 3.

¹¹⁷ Ivi, p. 4.

¹¹⁸ Ivi, p. 6.

riopinti balocchi, io ti chiamai “destino” e “contorno dei contorni” e “cordone ombelicale del tempo” e “campana azzurra”. [...] Ma, se non vuoi piangere, se non vuoi sfogare nelle lacrime la tua melancolia purpurea, allora dovrai *cantare*, anima mia! [...] – finché, su muti mari anelanti, galleggi la navicella d’oro meravigliosa [...] – verso la meraviglia d’oro, la libera navicella e il suo signore: questi però è il vignaiuolo, che attende col suo falcetto di diamante, – il tuo grande liberatore, anima mia, il senza nome – cui canti futuri troveranno un nome»¹¹⁹.

È una danza circolare il «filosofare storico» che Zarathustra ha insegnato alla sua anima, una danza dei rovesciamenti che sono transiti di morti e nascite: la danza dei costruttori di mondi, danza che è il «cordone ombelicale del tempo», il suo *tan*, il suo nutrimento e la sua scaturigine, dove tutte le parole rifluiscono e riemergono nel «senza nome», nel *Kha* di tutti i racconti, nel *tra* che, come un falcetto di diamante, «redime nella creazione tutte le cose che *furono*». Perché «redimere il passato nell’uomo e ricreare ogni “così fu”» è ridere del tempo, ri-orientando la storia in un nuovo diritto, trasmutando alchemicamente Clio in una Tersicore uranica, nel proprio corpo singolare che è, lui, l’unico «tra», l’emblema e l’enigma di ogni trapasso.

Questa danza di tramonti e nascite è ciò che, per noi, Antonin Artaud chiamò «teatro della crudeltà» e René Daumal «lavoro su di sé»: danza crudele in cui l’anima del mondo rotea nella carne viva di questo corpo all’opera, che si fa oro nel punto della sua evanescenza, scaricando sul tempo mortale la sua fragorosa risata, iridescente come l’alchemica coda di pavone.

¹¹⁹ Ivi, pp. 6-7.