



Università degli Studi di Cagliari

**DOTTORATO DI RICERCA
IN STUDI FILOLOGICI E LETTERARI**

Ciclo XXIII

**SCRITTURE D'ATTORE : RIFRAZIONE ARTAUDIANE
NEL TEATRO ITALIANO
(CARMELO BENE, RINO SUDANO, SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO)**

L – ART/05

Presentata da:	Alessandro Dessì
Coordinatore Dottorato	Prof.ssa Cristina Lavinio
Tutor/Relatore	Prof. Francesco Asole

Esame finale anno accademico 2010 - 2011

L'engagement résolu que nous adoptons
pour une perspective *esthétique* du théâtre
rende peut-être utile la remarque que les analyses
esthétiques englobent depuis toujours - dans le sens plus large -
des questions d'ordre *éthique*,
moral, politique et juridique¹.

Introduzione

Nel privilegiare, entro la scena italiana del secondo Novecento, le vicende sceniche di Carmelo Bene, di Rino Sudano e della *Societas Raffaello Sanzio*, non ci siamo basati solo su quanto (e si tratterà appunto di stimarne l'entità) talvolta riecheggia in esse sommessamente, talvolta eredita scientemente suggestioni e problematiche artaudiane (perseguito in tal caso un decorso lineare di influenze progredienti dal primo sui cronologicamente successivi autori). Ma la scelta è caduta su questi fenomeni teatrali soprattutto per la capacità che ci sembrano mostrare di mettersi *fattualmente* al servizio di una più effettuale e circostanziata intelligenza del lascito teatrale artaudiano. Talune risoluzioni sceniche delle poetiche di Bene, Sudano e della *Societas* costituiscono altrettante occasioni elettive di ripensare la consistenza e verificare la fecondità – quando non addirittura indovinarne la fisionomia intermittente – delle linee di forza insieme portanti e potenziali insite nell'intuizione più sensitiva che sensibile del teatro che Artaud ha più circumnavigato che tradotto in prassi scenica. In questo secondo caso l'andamento è retrogrado, essendo spiate le ripercussioni che l'operato degli influenzati da Artaud ha o ha avuto sulla comprensione della concezione dell'influenzante. In altri termini si scommette che le stesse esperienze che risentono *nel modo più effettuale e intrinseco* dell'influsso artaudiano possano

¹ Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002.

contribuire a delucidare – ripercorrendoli *à rebours* - i contorni discontinui e continuamente rimaneggiati, ma mai incongrui ed eteroclitici, della visione teatrale di Artaud. Quest'ultima inoltre si distingue per una reticenza paradossale, perchè scaturisce da una dovizia di formulazioni della teatralità, sempre sospese fra opposti poli. Sempre altalenanti tra esigenze e inclinazioni sentite come contraddittorie e, tuttavia (o proprio per questo), inclini a ribaltarsi l'una nell'altra, le enunciazioni di poetica di Artaud costituiscono non di rado autentici ossimori teorici, oggetti logici indecidibili, che pendono verso un responso empirico sempre in qualche modo differito. Più in generale la tensione polare si gioca tra le istanze eterogenee tendenti al limite dell'incompatibilità, eppure sentite come coesenziali, del *rigore intellettuale* e del *disordine fisico*. Tutto in Artaud è preso nel gioco vorticoso di questa polarità. Gli stessi dipoli fisico e intellettuale acquistano concretezza solo all'interno del campo che li stringe in un giogo polare: isolatamente presi, il polo intellettuale non è che un'esclusiva e impermeabile istanza paralizzante e annichilente, il polo fisico nient'altro di per sé che ottusa proliferazione atletico-vitalistica. Anche il teatro non esiste che all'interno di questo vortice di contraccolpi reciproci, preda esso stesso di un'insonne oscillazione tra auto-purificazione intellettuale e ambiguità corporea.

Anticipiamo sin d'ora che il difetto più vistoso di molta della ricezione di Artaud in ambito teatrale, non solo in Italia, è stato, non certo quello di cogliere nel suo travaglio un fomite alla riappropriazione e alla liberazione delle potenze del “corpo”, perché ciò è più che legittimo, quanto quello di farlo scindendole disinvoltamente dal reticolo di relazioni in cui il corpo si trova preso, con tutto ciò che lo sdoppia e diffrange in una fuga alienante di simulacri, la quale richiede che si faccia appello a tutte le risorse della lucidità e del distacco critico perché possa districarsene e “delabyrinth”², secondo l'illuminante conio di Artaud. I fili di quel reticolo non possono essere indiscriminatamente recisi come un certo immediatismo, una certa resa all'impulsività suggerirebbero di fare: ve ne sono infatti di vitali e imprescindibili intrecciati ad altri parassitari e inibitori. Si tratta di discernere i primi dai secondi, sceverare e soppesare forze di segno opposto,

2 Antonin Artaud, cit. in Evelyne Grossman, *La poetica dell'alienazione di Antonin Artaud*, in *Antonin Artaud, teatro, libri e oltre*; Atti del convegno (a cura di Franco Ruffini e Alessandro Berdini), Bulzoni, Roma, 1996; pag. 133.

tutte facenti capo tuttavia e in ultima analisi al “corpo”.

Questi fili-forze sono di natura disparata prima di tutto nel senso di esservene alcuni polarizzati fisicamente, altri intellettualmente, dove le intensità intellettuali non sono meno necessarie all'accrescimento dell'intensità globale.

Strati di letture monotematiche e prevenute, di mitografie, *resumés* e vulgate hanno istituzionalizzato l'equivoco, rinnovando quello che oggi potrebbe divenire pertanto il vero scandalo: sottolineare che l'opera di Artaud si costituisce fin dai suoi primi affioramenti, tutt'altro che all'insegna dell'immediatezza, dell'improvvisazione, dell'impulsività, dello sfogo. Addirittura il suo debutto avviene avviando il cantiere di una scrittura alla seconda potenza, cioè chinata e quasi involupata su di sé ad osservarsi mancare: alludiamo alla *Correspondance avec Jacques Rivière*³, in cui la scrittura è un feto dalla nascita sempre rinviata, che dunque si fa del suo differimento, mentre le parole che vengono meno al momento debito, o si insinuano indebitamente, le si sospetta *soufflées*⁴. La scrittura si inflette sulla propria stessa impotenza a scriversi. Impossibilità, questa, comunque, che solo attraverso il concorso di un lungo e serrato travaglio intellettuale sfocerà, ribaltandone l'impotenza, senza tacitarla come risorsa (per dirla alla Bataille)⁵, mentre è da questo arrovvelio che affiora la costellazione odio-furore-violenza-crudeltà, la quale è perlappunto un prodotto, un conseguito, più di quanto non sia un motore, un *primum*, un dato di partenza.

Si è voluto misconoscere che l'immediatezza in Artaud è qualcosa da meritarsi, e che ogni atto di togliere se non di distruggere (rinunciando per esempio a *talune* mediazioni) non è meno mediato dell'atto di giustapporre, costruire e complicare.

Tutto ciò è vero anche più per il teatro, dove Artaud mette prepotentemente in minoranza, attraverso

³ Antonin Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, 1923, in *Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Quarto Gallimard, Paris, 2004, pagg. 69-83.

⁴ Il termine *soufflée* applicato alla parola in questo caso significa contemporaneamente *soffiata*, cioè emessa, *sottratta* e *suggesta*. I tre termini non sono posti in relazione dialettica, ma messi insieme in una sorta di sincronia simultanea. Per una più ampia trattazione si rimanda al primo saggio di Derrida su Artaud: *La parole soufflée*, in *L'Écriture et la différence*, Éd. du Seuil, Paris 1967; pagg. 253-292.

⁵ Per le tangenze tra le nozioni bataillane di *Impossible* e *haine de la poésie* con la costellazione di riflessioni artaudiane tendenti al concetto di *cruauté* e i suoi addentellati, cfr. M.C. Lala, *Letteratura e crudeltà Artaud/Bataille*, in *Antonin Artaud, teatro, libri e oltre*; cit. pagg. 121-125, dove la studiosa confronta la suddetta dialettica artaudiana con la triade *Dolor-Furor-Nefas* nel teatro seneciano. Vedi anche, Id., *Artaud/Bataille*, in *Europe*, 2008, (janvier-février 2002), pagg. 167.175.

una monumentale ruminazione teorica, gli sbocchi nella prassi, e nel cui ambito la messinscena deve fare i conti e liberarsi di una così ingombrante premeditazione accumulatasi alle sue spalle.

Tutti sintomi che ci avvertono di quanto l'istanza intellettuale sia una precondizione dell'accentuazione e dell'accentazione del "corpo" artaudiano. Nondimeno sia chiaro che le relazioni di alterità che costituiscono quel reticolo di forze sono tutte *intracorporee*: *il corpo non concede spazio fuori di sé a forze di natura non corporea*. Quelle con cui il corpo entra in tensione dialettica sono proiezioni distaccate da sé, che si oggettivano malignamente *come* entità eccentriche al corpo: in realtà sono parti indurite. Artaud non dialoga che con tali sé induriti, ispessiti, *calcinés*. Ispessimenti che sono anch'essi un genere di forze: forze d'ingombro e d'inerzia, cui si contrappone il tipo di forze che sciolgono i grumi e corrodono gli spessori con la veemenza propria degli acidi.

Ma il corpo è dovunque. Meglio: dovunque è corpo, e tutto avviene entro l'abisso della sua orbita pulsante e invisibile. I viaggi, le spole, i soprassalti avvengono tutti tra i "bas-fonds" dell'organismo e gli "hauts-plans" del corpo "supérieur". E i "monstres faux du psychisme"⁶ sono formazioni del corpo che, transcendendone il piano effettuale, si rizzano in verticale facendo ostacolo, ostruendo la corrente orizzontale dello sviluppo psichico, e parassitandone l'energia propulsiva fino a rivolgerla contro il corpo stesso che ne è la fonte. Il *corps sans organes* è un vento che spazza via continuamente gli organi-grumi, che solidificano e mettono radici, ingorgando sul piano immanente di sviluppo le forze più intense e sorgive. È la sferza energetica che deve incessantemente "forcener le subjectile"⁷, tenere in un paradossale stato d'eccezione, di continua ebollizione, il supporto immanente all'esistenza e alla creazione, il campo processuale delle forze di cui è al contempo causa ed effetto. La corrente che scorre lungo questo piano – il *subjectile* della vita – è continuamente contrastata come da chiuse che verticalmente, ergendosi, la solcano, *trascendenze* innalzate dall'energia stessa del piano e che, una volta sorte, rischiano di parassitarne lo slancio, di perdurare, radicarsi, eternarsi: comunque alienarsi dalla temporalità dell'*élan* orizzontale.

L'azzardo che animerà una lenta ricerca sarà quello di non limitarci a chiederci quanto il rapporto,

6 Antonin Artaud, *Le theatre et la science*, 1947, in *Œuvres*, cit., pag. 1547.

7 Cfr. Jacques Derrida, *Forcener le subjectile*, Schirmer/Mosel publishers, Munich, 1986.

sia latente che estroverso, ora geno- ora fenotipico, con Artaud aiuti a comprendere fenomeni scenici quali Bene, Sudano e *Societas Raffaello Sanzio*, ma debordare questa domanda e imprimergli una torsione che la volge a chiedersi quanto i responsi scenici delle teatralogie post-artaudiane di questi autori ci consentano di conoscere meglio quel palinsesto di teoria e rara prassi che chiamiamo “il teatro di Artaud”. Si può fin d'ora supporre che l'incrementare la nostra consapevolezza del “teatro di Artaud” debba dar luogo da un lato a una sorta di compattamento, un raddensamento che non sia riduttivo, un omogeneizzare che non sia un mortificare la molteplicità, anzi un liberarla stagliandola su uno sfondo di costanze e congruenze, insomma un asciugamento della generosità teorica al limite dello spreco gratuito e dell'inflazione; dall'altro lato dilatare, articolare, dispiegare l'avarizia della prassi scenica, lasciarne respirare la discontinuità rattrappita, di cui si tende ad esasperare la marginalità e l'inadempienza, come una pastiglia effervescente che si consuma disintegrandosi nel bicchiere ricolmo dell'acqua della profusione teorica. Quasi, dello strascico istantaneo con cui una stella cadente si diluisce nel buio, si tratti di enfatizzare la durata di scia e di trattenere l'istantanea evanescenza.

Si può dire che “il teatro di Artaud” ci sia giunto già congelato in una morsa, quasi una smorfia, per la quale si salta senza ammortizzazioni da uno spazio saturo e un tempo stratificato di ipotesi mai timide, da definizioni *tranchant*, prolisse profezie, descrizioni ora minuziosamente a fuoco e ora nebulose, roboanti dichiarazioni di poetica, superstiziosi propositi di lavoro, sempre intorno al teatro, lambito come un amante ritroso, a una registrazione radiofonica in cui il peso di tutta questa superfetazione verbale e visionaria grava su un fiotto, a tratti un filo, di voce tendente al sovracuto che sembra vivere del rischio di spezzarsi, e una manciata di suoni, ora ipnotici al fine di trattenere per un poco il tempo a propiziare la *trance*, ora sgangherati in una deriva percussiva tra disperata e beffarda. L'esito che ne ereditiamo sembra dei più paradossali: “il teatro di Artaud” sulla bidimensionalità della pagina appare ricco, turgido, sovrabbondante, carnoso, su quella tridimensionale della scena – una scena invero rimastaci in forma di traccia sonora – ci si mostra ridotto all'osso, spolpato, forse disincarnato. Eppure del cartaceo de *Le théâtre et son double*, la

conferenza-trasmissione radiofonica è in qualche modo, che lo si voglia o no, l'incarnazione. Dove la pagina strafà e complica, incrocia e satura, effondendosi per *éclatements*, la scena compita e rarefà, concentra e assottiglia: implosione da cui sortisce una sorte di coltre di silenzio, che rende silenzioso lo stesso grido, e in cui la solitudine – di Artaud, dell'uomo, probabilmente dell'universo stesso che geme di essere troppo uno – insieme si aggruma, accumula ed evapora. Sappiamo che tra l'una e l'altra, tra propositi teorici e prassi sceniche, tra carta e scena, tra concezione molteplice e incarnazione solitaria, anche per essere l'unica e per giunta parziale, mutila, semi-abortita opera lasciataci, frammezzo ad essi c'è tutto: ci sono le esperienze di segno violentemente opposto del viaggio e dell'internamento, l'estroversione massima e la massima contrazione spaziali, ci sono la *trance* estatica, la scoperta dello spazio geografico come macchina del tempo da un lato, l'elettrochoc e il tempo lasciato senza spazio dall'altro. Di tutto questo “tutto” *Le théâtre et son double* è la preistoria incinta, pregna di pure virtualità, *Pour en finir avec le jugement de dieu* è il bilancio coatto, fatto integralmente del disincanto tagliente dato dalla lucida cognizione della *necessità di ciò che solo è stato possibile*. Se ciò “que vous avez pris pour mes œuvres n'était que les déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas”⁸, l'esito scenico di un'enorme ruminazione teatrologica è il più esile resto di un resto, gigantesco per la sua inanità che, rispetto alla massa teorica che lo precede, sembra tendere allo statuto di una singolarità puntiforme e microscopica.

Ma per approssimare “il teatro di Artaud”, di quest'apertura di compasso dall'ampiezza così vertiginosa occorre avvicinare i bracci senza confonderli, per renderli commensurabili senza ridurli; occorre ricercare una particolare sorta di continuità che li lasci discontinui, e quindi una complicità a distanza, una persistenza che avviene per assenza, piuttosto che un meccanico riversarsi e sfociare di qualcosa dell'una che sopravviva a tutto il resto nell'altra, nella scena, nell'aldilà della carta.

Anche qui si tratterà di fare la spola: da *Le théâtre et son double* a *Pour en finir avec le jugement de dieu*, ma soprattutto da *Pour en finir avec le jugement de dieu* a *Le théâtre et son double*, in un

⁸ Antonin Artaud, *Le pèse-nerfs*, 1925, in Antonin Artaud, *Œuvres*, cit., pag. 163.

movimento a ritroso che faccia il contropelo a quello irreversibile che asseconda la cronologia. Ma questo nesso d'acciaio che lega in Artaud il teatro alla scrittura, estendendo abnormemente i confini di entrambi, ha contagiato, negli autori di cui qui *con lui* ci occupiamo, un ritmo inconfondibile al loro modo di produrre teatro. Per tutti loro il teatro lo si scrive, non lo si fa. Essi lo fanno accadere usando il proprio corpo, sulla scena, come inchiostro. I loro sono spettacoli che vanno letti, e per leggerli si deve riscriverli. Noi qui ne riscriviamo alcuni, sapendo con ciò di esporci al rischio dell'equivoco. Leggere e ri-scrivere, infatti, sono veicolati dai *qui pro quo* dell'equivoco. Gli autori coinvolti non condividerebbero o condirebbero, in parte o del tutto, la nostra lettura, ma ne apprezzeranno o apprezzeranno l'esistenza. La difficoltà di queste note consiste nel fatto che esse non constano di discorsi, ma di tracce di ascolto. Tracce di un ascolto senza fine.

L'art n'est pas construction, artifice,
rapport industriel à un espace et
à un monde du dehors. C'est vraiment
le "cri inarticulé" dont parle Hermès Trismégiste,
"qui semblait la voix de la lumière". Et, une
fois là, il réveille dans la vision ordinaire des
puissances dormantes un secret de préexistence⁹

Capitolo Primo

Antonin Artaud: il teatro senza organi

I.I. Il drame mental come antidoto alla rappresentazione

Artaud tenta una prima approssimazione teorica al teatro dopo essersi misurato come attore per un biennio, prima sotto la regia di Dullin – interpretando tra gli altri ruoli come Anselme, re Basilio,

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 2007, pag. 70.

Tiresia¹⁰ –, poi sotto quella di Pitoëff, tra le cui interpretazioni segnaliamo quella del Suggestore nell'allestimento dei *Sei personaggi in cerca d'autore* sul finire del 1923¹¹.

L'esigenza di riflettere sulle potenzialità inespresse del teatro cui aveva partecipato, scaturisce quindi direttamente dall'aver sperimentato sulla propria pelle la condizione dell'attore nella Parigi degli anni venti del secolo scorso¹².

Per risarcirsi teoricamente della delusione provata come attore, ne *L'évolution du décor*, articolo concernente il cambiamento delle scene teatrali, apparso su *Comœdia* nell'aprile del 1924, egli osava già rivendicare per sé il diritto teorico di fare una sorta di *tabula rasa*: “la vie du théâtre” era già qualcosa da “retrouver”; e pertanto occorreva “ignorer la mise en scène”¹³. Il che significa ammettere l'insufficienza del procedimento per via induttiva, a partire dal teatro che era effettivamente realizzato e che aveva conosciuto dal suo interno; questa prassi scenica non poteva essere rinnovata con un approccio – per dislocare una terminologia politica – riformistico. Si trattava di procedere deduttivamente, a partire da assiomi diversi da quelli pigramente ritenuti validi, affinché la scena fosse, com'era doveroso, rivoluzionata, e non riformata con palliativi che ne avrebbero preservato proprio la struttura portante “ammalata”.

Questo discorso esce da una semplice dichiarazione di intenti metodologici attraverso due bozzetti allegati al testo, che preludono al virare della teoria pura verso una prima esemplificazione che ne delinea con maggior concretezza i contorni più astratti. Questi disegni si riferivano al dramma *Paul*

¹⁰ Sono personaggi di grande portata teorica, metateatrale, nella storia del pensiero del teatro: l'apparizione di Tiresia marca l'avvento della cesura controritmica holderliniana dell'*Edipo re* e dell'*Antigone*; *le trou du souffleur* è il luogo teatrale dal quale si insuffla, nell'attore, una parola che lo aliena dalla propria, nella polisemia di *souffleur* che lavora, travaglia implicitamente il rapporto di Artaud con la parola, su cui ha posto l'accento Derrida.

¹¹ Artaud iniziò la sua formazione di attore nell'*Atelier* di Charles Dullin fino alla rottura e al conseguente abbandono, in seguito al fatto che Dullin gli tolse la parte di Carlomagno nello spettacolo *Huon de Bordeaux*, di Alexandre Arnoux, a causa degli eccessi che, concorde quasi tutta la critica, egli aveva raggiunto nella sua interpretazione. Fino ad allora Dullin aveva mostrato apprezzamento nei confronti di Artaud, leggiamo infatti in una lettera a Roger Blin: “Il adorait nos travaux sur l'improvisation et y apportait une véritable imagination de poète”; (Charles Dullin, *Lettre à Roger Blin*, “K”, 1-2, 1948; cfr anche: Charles Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Leutiers, Paris, 1946). Per quanto riguarda la critica specializzata sul giovane Artaud, rimandiamo a: Paule Thévenin, *1896-1948*, in *Cahiers Renaud-Barrault* 22-23, maggio 1958; pag.20.

¹² A questo proposito scrive Franco Ruffini: “ Il teatro di Artaud comincia sotto il segno dell'attore; e l'attore è in lui in carne ed ossa; (negli) scritti dedicati al teatro (non c'è) niente che riguardi direttamente l'attore. Parlarne avrebbe comportato parlare di se stesso. E Artaud non lo fa mai per quelle che sono le sue particolarità dato che lo fa sempre per ciò che è la sua universalità. Alla fine del suo teatro, l'attore diventerà una condizione dell'essere umano, a prescindere dalla persona e dalla professione.” Cfr. Franco Ruffini, *I teatri di Artaud crudeltà corpo-mente*. Il Mulino, Bologna 1996. pag. 17.

¹³ Antonin Artaud, *L'évolution du décor*, 1924, in Antonin Artaud, *Œuvres*, cit., pag 91.

les oiseaux ou la place de l'amour che Artaud stesso presentava come “un premier essai de drame mental”¹⁴, suggeritogli dalla lettura delle *Vies imaginaires* di Marcel Schwob del 1923 e da lui steso nel 1924, e accompagnato da una tipica proliferazione di stesure che variano anche il titolo¹⁵, il quale si riferisce in ogni caso al pittore quattrocentesco Paolo Uccello. Ci imbattiamo in ciò in un primo esplicito *alter ego* di Artaud e nel germe di una concezione del doppio che non smetterà di evolvere lungo il restante decorso dell'opera letteraria, teatrale e grafica.

Ciò che Artaud proietta di essenziale per sé su Paolo Uccello, è stato efficacemente tratteggiato come la necessità di sottoporre lo strato più superficiale e inerte del mondo, quello che macchinalmente siamo usi chiamare *realtà*, ad una sorta di “strangolamento”, affinché ne sia riattivato ed attinto il sottostante “formicolio della vita nascosta”¹⁶. Ma ci pare soprattutto notevole che, in questo concomitante venire alla luce di un primo approccio teorico al teatro e di un saggio di scrittura scenica, l'aggettivo prescelto a qualificare il fatto drammatico, oggetto di un radicale ripensamento, sia “mentale”.

Che il dramma avvenga – come Artaud auspica - “uniquement dans l'esprit”¹⁷, non significa affatto che termini come “esprit” e “mental” facciano appello a una qualche *res cogitans*, costituiscano cioè un tributo pagato al razionalismo e postulino un dualismo mente-corpo. Al contrario qui l'impiego del termine “mentale” per connotare il dramma, significa il rigetto di quel dualismo indispensabile affinché sia possibile innescare il regime della rappresentazione che, s'intende, monopolizza l'intera cultura occidentale, ma, nella fattispecie, addirittura prende letteralmente in ostaggio il teatro europeo moderno.

Perché si dia rappresentazione occorre che, come accade con quello iato isolante fra mente e corpo, che ne costituisce la condizione trascendentale, si apra una distanza sufficiente a distinguere rappresentante e rappresentato, per poi conciliarli in un secondo momento, sovrapponendoli

¹⁴ Antonin Artaud, *Paul les oiseaux ou la place de l'amour* suivi de *Une prose pour l'homme au crâne en citron*, 1924, in Antonin Artaud, *Œuvres*, cit., pag. 87.

¹⁵ Oltre al testo in questione ricordiamo anche *Uccello le poil*, del 1926, apparso in volume nel 1929.

¹⁶ Umberto Artioli-Fernando Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*. Feltrinelli, Milano, 1978, pag. 14.

¹⁷ Antonin Artaud, *Paul les oiseaux*, cit., in *Œuvres*, cit. pag. 87.

attraverso una sostituzione immedesimativa. Quest'ultimo è proprio ciò che il Doppio artaudiano non è, essendo esso al contempo ciò che previene il dualismo rappresentativo e ciò che sorge dalle sue ceneri.

Che il dramma, cioè l'azione teatrale, si svolga interamente lungo la lateralità dello spirito, e che esso sia quindi "mentale", significa che non presuppone, pone al di fuori o pospone, niente cui ci si debba riferire attraverso un nesso rappresentativo. "Mentale" è qui sinonimo proprio di "non rappresentativo", e significa l'interdizione di qualunque *azione rappresentata* sulla scena, con la distanza che quest'ultima ha bisogno di scavare fra sé e sé per potersi produrre. Con questo termine, che mantiene per il momento una valenza precipuamente negativa, nel senso del diniego e dell'assolvimento di una funzione *destruens*, Artaud si mette in caccia sin d'ora di un'azione che non sia al contempo una rappresentazione; un'azione cioè che trovi al proprio interno le ragioni del suo svolgersi e materializzarsi sulla scena, senza né autorappresentarsi, né parassitare preesistenze ed eminenze estrinseche, divenendone la rappresentazione.

Ma solo ciò che è esso stesso irrepresentabile può essere alieno dal rappresentare: "mentale", pertanto, indica – in questa prima approssimazione teorica a un nuovo teatro – ciò che non solo non può essere soggetto, ma neppure oggetto di rappresentazione. Ed è grazie a questa refrattarietà "mentale", alla doppia presa rappresentativa, sia come oggetto che come soggetto, che queste due funzioni si ritirano all'interno del flusso drammatico autosufficiente, che suscita dal proprio seno il suo contenuto, ciò che Artaud indica come "le thème"¹⁸, dove non manchiamo di sentirvi un'allusione al lessico musicale.

L'azione "mentale" si rigenera da se stessa, traendo di volta in volta dal proprio grembo i temi su cui fissarsi arbitrariamente, in un processo fluido di aggregazione del flusso drammatico intorno ad essi, e di successiva disaggregazione. Ciò rende possibile che l'azione di questo "premier essai de drame mental" si permetta la libertà di oscillare ritmicamente dalla prima alla terza persona, di produrre reciproci slittamenti del soggetto nell'oggetto del dramma, e del drammaturgo o del

¹⁸ *Ibidem.*

potenziale regista rispettivamente nel personaggio o nel potenziale attore. Tutto quanto, insomma, delinea una radicalità del gesto di scrittura delle stesure sceniche sul tema di Paolo Uccello, che non solo non si consuma tutto all'interno di un ambito esclusivamente letterario (poiché moltiplica le proprie risorse proprio in vista di una scena potenziale che esse profetizzano), ma beneficia di una vera e propria ricaduta euristica sulla scrittura letteraria da parte dell'anticipazione di una nuova scena, strappata all'ipoteca rappresentativa, e dunque improvvisamente tanto vuota quanto affollata di virtualità. Qui è l'Artaud poeta a sapere prima di tutto che “chaque texte a des possibilités infinies”¹⁹; mentre l'Artaud attore sa che il teatro è anche, fra l'altro, il rivelatore elettivo di questa cornucopia latente che è la scrittura. Resta la volontà forsennata, tuttavia, di venire a capo della questione, non di che cosa *anche*, ma di cosa il teatro sia *soprattutto*. Nondimeno, anche nel gettarsi in questo compito specifico – e Artaud ne è consapevole – gioca un ruolo il filtro della scrittura, già fin dalla teoria: anch'essa infatti richiede, perché ci si lasci alle spalle i vicoli ciechi del passato, che si affini la terminologia e se ne arricchisca il lessico, estendendone la gittata orizzontale e acuendone la verticale, ma non già tabuizzando antichi termini (operazione propria di un illuminismo sommario del tutto estraneo alla più intima sensibilità dell'intellettuale Artaud), piuttosto ridistribuendone radicalmente le giurisdizioni. C'è qualcosa di apparentemente antiquato nel suo linguaggio, che stride nei confronti delle *vagues* avanguardistiche coeve alla stesura de *L'évolution du décor*, e dove risuona ancora l'antica aura di parole come “esprit”, “âme”, “corps”; né esse rinunciano alla loro, per così dire, musica ontologica. Ma appunto egli riascolta il ritmo che esse veicolano, restituendoglielo, e ciò facendo, lasciandone affiorare la danza delle metamorfosi e del loro, perlopiù inavvertito ma costante, scambiarsi le parti. Spirito, anima, corpo divengono allora parti, i cui confini sono sottoposti ad un incessante assestamento, di un insieme in cui non c'è più spazio per alcun dualismo razionalistico: ora lo spirito è un aspetto del corpo, ora al contrario è il corpo una periferia dello spirito, ma sempre, e in ogni caso, non possono essere pensati all'interno di uno schema di opposizione frontale, ma come pluralità di istanze in conflitto per l'egemonia

¹⁹ Antonin Artaud, *L'évolution du décor*, 1924, in *Œuvres*, cit. pag. 90.

all'interno di un tutto, che è contemporaneamente sia corpo che spirito, sia carne che anima.

Non che in Artaud non sussistano le opposizioni frontali: chiunque abbia un minimo di consuetudine con qualunque zona della sua opera, sa bene anzi che esse non mancano mai e la caratterizzano vistosamente. Ma ad opporsi tra loro sono allora corpo a corpo e spirito a spirito. Due modi incompatibili di darsi, sia nell'uno che nell'altro. Il corpo inerte si oppone a quello vivo, come lo spirito estenuato allo spirito nascente. E occorre partecipare attivamente al ritmo intrinseco che anima questi sdoppiamenti, per non perdere il filo, e non farsi prendere dal comodo equivoco che il testo stesso sia l'esito dell'imbrogliarsi delle sue trame: nei rari casi in cui questo accada sarà il testo a incaricarsi di denunciarlo.

Non neghiamo che una combinatoria esoterica e alchemica alimenti e suggerisca il modo come Artaud lavora ed articola la triade esprit-corps-âme, e prestiamo la massima attenzione alle confessioni stesse dell'autore sull'entità di quest'apporto²⁰. Ma mettiamo fin d'ora in guardia dalla tentazione di utilizzare questo serbatoio (come si potrebbe fare a pari titolo anche con altri, di segno marcatamente religioso, riscontrabili nei diversi siti della periodizzazione biografica artaudiana più canonica), come piattaforma assiomatica a partire dalla quale, una volta estrapolata ed isolata al di fuori del crogiolo mai tiepido della scrittura artaudiana, dedurre le opacità rischiarandole come attraverso un codice di cui si sia riscoperta la chiave. E ciò nemmeno qualora si sia riusciti nell'ardua impresa di conciliare, in una superiore sintesi sincretica, i sistemi delle varie tradizioni, esoteriche, religiose ed etniche, dalle quali Artaud abbia attinto elementi o aspetti utili e congegnali alle sue elaborazioni in un dato periodo. Questa stessa periodizzazione deve essere tratteggiata senza calcare la matita, così da non irretire l'altra esigenza, secondo noi prioritaria (e questa ricerca si prefigge il compito di contribuire a mostrarne le ragioni): l'esigenza di mettere in risalto ciò che costituisce l'eccezionalità e il valore aggiunto di quest'opera pure sfaccettata e multiforme. Vale a dire i caratteri della continuità, della costanza e della perfino misteriosa organicità con cui Artaud è riuscito a perseguire e portare innanzitutto un nucleo di interessi che prevale di gran lunga sulle sue

²⁰ Prime fra tutte quelle contenute ne *Le théâtre et son double*; le più esplicite, ma non necessariamente le più penetranti, nell'articolo *Le théâtre alchimique*; cfr. Antonin Artaud, *Le théâtre alchimique*, in *Œuvres*, cit. pagg. 532-535.

disparate applicazioni. Tale nucleo può essere compendiato attraverso la formula di un unico processo che si sdoppia, come in due strati che si estendono e ispessiscono sincronicamente: uno la teatralizzazione della scrittura, l'altra la scrittura del teatro. È come se Artaud, quando scrive, pensi la scrittura sotto forma di scena, e lo scrivente come attore; e quando egli è attore o artefice, teorico o fattivo, di teatro, pensi il teatro come scrittura del corpo nella scena, più ancora e più intimamente come scrittura della carne nello spazio. Vedremo come questo chiasmo, continuo e addirittura sincronico tra i due processi, comporti un potenziamento inaudito che rivoluziona la portata di tutti gli elementi che vi sono coinvolti: scrittura, scena, corpo e carne ne ricevono una sollecitazione tale che li spinge ai limiti della loro identità, mantenendoli sul limitare di questa soglia di esplosione, per la quale si sarebbe tentati di scriverli sempre con la maiuscola.

La scrittura si tende allo stremo, ribelle allo statuto che la vuole altro dal corpo. Le restituisce questo movimento insostenibile il corpo, animato dall'unico scopo di negarsi come dato naturale per risciversi da cima a fondo, tradursi in scrittura da capo a piedi. La scrittura non vuole che materializzare il proprio corpo invisibile, che la sua stessa astrazione dissolve; il corpo non vuole che manifestare la propria scrittura evanescente, che la sua stessa concreta presenza recide sul nascere. Protesi senza requie, la scrittura verso il corpo e il corpo verso la scrittura, essi sono però, *ed anzi proprio per questo*, impossibilitati ad incontrarsi e sottoposti pertanto ad un vero e proprio supplizio di Tantalo. Ma ciò è perché la scrittura insegue il *suo* corpo, come il corpo insegue la *sua* scrittura. Se si prescinde da questa consapevolezza preventiva, si cadrà sempre dalle nuvole alla constatazione che Artaud, sin da questo primo contributo teorico del 1924, intreccia strettamente la questione del corpo a quella della scrittura. «Ma come?», ci si sorprende, «Artaud non è colui che più fortemente vuole liberare il teatro dall'ipoteca della parola?» Il fatto è che la parola, dalla cui influenza nefasta Artaud vuole induttivamente sottrarre la scena, è quella fissata una volta per tutte, fuori ormai dal tempo e dallo spazio, al riparo dalle deformazioni e dalle peripezie degli equivoci vitali, e quindi oracolari, a cui essi la sottopongono traducendola incessantemente; e alla quale, così cristallizzata, non resta infine altro che essere ri-conosciuta. È la parola che i greci denotavano con

sema, che significa anche tomba. Platone la contrapponeva alla parola orale, ritenendo la scrittura di per sé priva di vita, e capace soltanto di assolvere a una funzione mnemonica, e ravvisando in questo l'unico scopo che la giustificasse²¹. Ma Artaud partecipa appieno, a questo proposito, a una sensibilità spiccatamente moderna, di cui è anzi un interprete estremista, per cui ha un concetto accentuatamente dinamico della scrittura. Essa è mortifera solo quando si automortifica rientrando nei ranghi che Platone le assegnava, e ai quali egli non sapeva sospettare alcuna alternativa. Ma se così non avviene, essa si rivela talmente mobile da essere pressoché imprevedibile una volta per tutte, lavorata da una ripetizione che non è mai mero riconoscimento, ma la destina a un travaglio che la mescola all'amnesia, che è l'altra faccia necessaria dell'attenzione; all'equivoco, che la promette alla vertigine della traduzione; e a un paradossale oblio che fa sentire i suoi effetti *in presenza di ciò che è obliato*. Non può essere, dunque, quella che si articola nel processo dinamico di una scrittura, la parola dalle cui grinfie Artaud vuole salvaguardare il teatro, ma è quella, che riduce la scena al luogo del proprio mero riconoscimento, e riduce di conseguenza l'attore ad uno strumento mnemonico e ad una cassa di risonanza.

L'ostracismo nei confronti della parola scritta va inteso nel senso della parola così *fixée*, cristallizzata nel proprio significato, che la sigilla ed aliena come un grumo inerte dalla corrente pulsante della scrittura (Il suffisso *ura* indica imminenza e sospensione, e il suo senso si ribalta completamente quando lo si coniuga al participio passato). Ma Artaud con *mot* intende semplicemente ciò che blocca, arresta, impaccia il corso imprevedibile e sospeso della scrittura, ed è l'asservimento a questa parola con-venuta, sancita, "funèbre", cui egli si riferisce quando denuncia la "soumission au texte"²².

Il teatro, nel non sottomettersi al testo, deve perciò sottomettere il testo a sé, alla propria legge, riportandone la *texture* allo stato di scrittura, e cioè piegandolo alla dinamica dei propri meccanismi e riplasmandolo alla propria temperatura, attraverso il montaggio (che è sempre al contempo uno smontaggio), la cortocircuitazione dei nessi causa-effetto, la molecolarizzazione semantica e

²¹ I testi platonici fondamentali per la tematizzazione dei rapporti oralità – scrittura e essoteria-esoteria sono il *Fedro* e *La settima lettera*.

²² Antonin Artaud, *L'évolution du décor*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 90.

sintattica, attuate attraverso la percussività anaforica e la scomposizione fonetica. Negli esiti estremi di un tale trattamento – quelli, come vedremo, attuati nelle *pièces* della *Societas Raffaello Sanzio* – il testo è schiacciato al fondo della messinscena, ridotto a una condizione autistica e masochistica, e dà segno di sé dalla latitanza, attraverso la sua stessa afasia.

Nel quadro dei così mutati rapporti di forza tra scrittura verbale e scrittura scenica, avviene oltretutto che l'impiego *sauvage* che la seconda fa della prima, abbia su quest'ultima delle ricadute retroattive notevolissime, quanto al *surplus* di coscienza che la letteratura acquisisce del proprio materiale e delle forze che lo organizzano. Sollecitata violentemente dall'immissione in un contesto nel quale essa convive, e in un regime di *par condicio*, con scritture altre da sé – vocali, gestuali, visive -, la scrittura verbale rincasa nei suoi lidi letterari con un bagaglio di esperienze che dilata la consapevolezza e la sensibilità delle proprie risorse, dislocando gli antichi, inveterati punti di osservazione su se medesima.

I.II. Mot / Parole

Proprio l'essere stata ridimensionata dal contatto con *l'altro da sé della scrittura* – come dire l'altro da sé di sé -, precisamente dalle ristrettezze a cui l'ha costretta la contiguità coi suoi pari in un comune spazio plurimo e sovraffollato, la restituiscono al suo ambito sovrano con una nuova e accresciuta ambizione. Quasi che l'essere stata al servizio del teatro le abbia inoculato il teatro in se stessa, come un doppio di sé che finora avesse rimosso.

Si può quindi dire che la scrittura è parola *in azione*: “la parole”, si legge nel primo manifesto del

teatro della crudeltà, è “expansion hors de mots”²³, dove si evidenzia la dicotomia *parole/mot*.

Il *mot* è il lato statico della parola, la sedimentazione della *parole* che si decanta in quel *depôt* che chiamiamo “significato”, arreso ad una sorta di forza di gravità linguistica. È quanto accade al *ciceone*, la bevanda rituale dei misteri eleusini, quando, non mescolata, i suoi componenti discendono a velocità diverse verso il fondo, a seconda del loro peso specifico: e il *ciceone*, dice Eraclito, non è più tale, perché non consiste della somma statica dei suoi elementi disaggregati²⁴. Mentre la *parole*, grazie al suo dinamismo, “profetizza” sia il futuro della possibilità che il passato più recondito: il primo per le sue capacità di “développement dans l’espace” e “d’action dissociatrice”²⁵, nonché per la prerogativa d’essere “un relais dans l’espace agité”²⁶; il secondo, grazie alla sua ulteriore prerogativa di ripercorrere poeticamente la via che ha condotto alla creazione del linguaggio, verso il linguaggio gestuale e scenico che precede la parola, ma ne preconizza il necessario avvento. Il *mot* è, al contempo, lo strumento e il risultato del “dépouillement” e del “desséchement” di idee ridotte “à l’état inerte”²⁷; la *parole* è invece in grado di “ébranler au passage tout un système d’analogies naturelles”²⁸. Il segno linguistico cessa di essere *mot* e ritorna ad essere *parole*, se si fanno ripercorrere – dice Artaud in *Position de la chair* del 1925 – “à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair”²⁹. Subito prima aveva avvertito di chiamare Carne “des cris intellectuels, des cris qui proviennent de la finesse des moelles”³⁰.

“Grido intellettuale” può ben essere ritenuta una definizione assai precisa, grazie proprio alla suo carattere ossimorico, anche della stessa *parole*. Questa, essendo il risultato del viaggio, del vagabondaggio, della peripezia del pensiero nella carne, si fa Carne (con la maiuscola). La *parole* alimenta il linguaggio che è “à mi-chemin entre le geste et la pensée”³¹. È evidente che con ciò

²³ Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté, premier manifeste*, in *Œuvres*, cit. pag. 558.

²⁴ Cfr. Giorgio Colli, *La sapienza greca*, vol. III, Adelphi, Milano, 2010; pag. 23.

²⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté, premier manifeste*, in *Œuvres*, cit. pag. 558.

²⁶ Antonin Artaud, *Première lettre sur le langage*, in *Œuvres*, cit. pag. 570.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Antonin Artaud, *Position de la chair*, in *Œuvres*, cit. pag. 146.

³⁰ *Ibid.*

³¹ Antonin Artaud, *Le Théâtre de la cruauté, premier manifeste*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 558.

Artaud pensa al linguaggio teatrale, a ciò che nel secondo Novecento si prenderà correntemente a chiamare scrittura scenica; ma è anche sufficientemente chiaro come esso non esautori di per sé il linguaggio verbale dal teatro, e che, anzi, Artaud ritenga necessario, per la rigenerazione del linguaggio verbale, che esso venga proiettato, in paritetico concorso con ogni altra sorta di idioma, nell' "espace agité"³² della scena.

Il linguaggio verbale che si riappropria della *Parole* incarnata nel dinamismo della scrittura, a scapito del *Mot* alienato da esso, è comunque una pedina fondamentale nella strategia che mira all' epifania del "Cri intellectuel", all'attivazione del "drame mental", alla compulsazione di un ambito intermedio, sospeso tra il gesto e il pensiero: tutto ciò che insomma Artaud, a più riprese, compendia nella formula più comprensiva di una coincidenza "de l'abstrait et du concret"³³. Il "nouveau langage physique" cercato, è "à bases de signes et non plus de mots"³⁴, ma non esclude per questo le *paroles*. Semmai, l'insonne tentativo di amalgamare il linguaggio verbale alle scritture gestuali, visive e sonore della scena, induce Artaud ad individuare un *rendez-vous* mediano, una sorta di minimo comun denominatore *grafico*, che accordi e contemperi i vari ordini di segni della scena, nella nozione del "hiéroglyphe".

Questa nozione, ad un tempo icastica ed enigmatica, costituisce una vera e propria chiave di volta di tutta la messe promiscua di esperienze e riflessioni che gravita intorno alla stesura de *Le théâtre et son double*, la raccolta di articoli su cui Artaud ha convogliato il suo massimo sforzo volto alla formulazione di una riflessione organica sul teatro. Bisogna capire che Artaud, da un lato non intende deflettere dal proposito prioritario di liberare la scena dal logocentrismo che vi proiettano drammaturgia aprioristica e letteratura verbosa; dall'altro vuole avvicinare la *parole*, unica sopravvissuta alla feroce critica cui ha sottoposto il linguaggio verbale, agli elementi che le corrispondono nell'ambito dei paralleli idiomi scenici: l'immagine nella scrittura visuale, il gesto in

³² Vedi *supra* n. 26.

³³ Per esempio: "Le théâtre doit devenir une sorte de démonstration expérimentale de l'identité profonde du concret et de l'abstrait" Antonin Artaud, *Première lettre sur le langage*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 570-571; "cet angle vertigineux et glissant où toute vérité se perd en réalisant la fusion inextricable et unique de l'abstrait et du concret" Antonin Artaud, *Le Théâtre alchimique*, in *Œuvres*, cit. pag. 533.

³⁴ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinais*, in *Œuvres*, cit. pag. 536.

quella mimica, l'immagine acustica e l'accordo di note nella scrittura musicale e nel *bruitage*. Non solo questi idiomi e le loro scritture si intersecano tra loro, aggrovigliandosi nell'esito complessivo della scrittura scenica globale, ma ciascuno di essi contiene, embrionalmente, qualcosa di tutte le altre: la singola scrittura, se degna di questo nome, risveglia *in nuce* da se stessa, e proprio attualizzando le proprie più specifiche risorse, elementi o aspetti di tutte le altre. Per esempio la scrittura verbale è già anche, grazie alla muscolarità fonatoria, gesto; grazie al timbro e all'intonazione vocali, è suono, e grazie all'articolazione fonetica analitica e alla fisiologia respiratoria, rumore; e, grazie ai "pittogrammi mentali", attraverso i quali si prolungano le parole, come una sorta di loro strascico visuale, essa è anche già immagine. Ma se l'immagine mentale sortita dalla *parole* è una sorta di pittogramma, allora è una sorta di pittogramma, qualcosa cioè di latentemente verbale, anche l'immagine direttamente percepita dagli occhi. E, nondimeno, la partitura sonora consiste nell'allinearsi di segni dipinti nello spazio acustico.

Artaud elegge pertanto il geroglifico a nozione-crocicchio, sorta di modulo interdisciplinare che indicizzi la struttura comune soggiacente ai vari *media* della messinscena, proprio per il suo carattere liminare e *anfipio*, che tende la scrittura al massimo grado di approssimazione alla pittura, e viceversa. È questa liminarietà a prevalere sul fatto che essa si esercita al confine di due sole giurisdizioni, verbale e visiva, e a far sì che la geroglificità lambisca anche la giurisdizione sonora e gestuale, come se il teatro non fosse, in ultima analisi, che l'esercizio del pensare tutti gli idiomi propri alle singole arti in un'unica temporalità che, proprio per questo, è anch'essa sospesa in una zona di indeterminazione tra il mentale e il fisico. Tant'è vero che l'apparizione più icastica di questo *trait d'union* è nell'indimenticabile e fulminante descrizione degli attori balinesi come "des hiéroglyphes animés"³⁵.

³⁵ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinaï*, in *Œuvres*, cit. pag. 539.

I.III. Ideogramma come nozione crocicchio

“Hiérogliphe”³⁶ è al contempo un risultato e un simbolo dell’invocata compenetrazione fra l’astratto e il concreto: esso è più concreto di qualsiasi segno alfabetico, e, d’altro canto - specie nella sua estremizzazione ideogrammatica -, il disegno più astratto di qualunque segno iconico. E nella superiore potenza compendiaria e mediatrice di questa nozione sfociano tutti gli ossimori e le anfibologie che punteggiano la teoresi teatrale artaudiana, sintomi inequivocabili della sua poderosa, inestinguibile sete di mediazioni, dove gli oggetti, tra i quali urge la conciliazione, sono sempre declinazioni specifiche di quella che intercorre tra i piani intellettuale e corporeo.

Per Artaud tutto ciò che è vivo risuona in ogni momento al contempo intellettualmente e materialmente: la morte si lascia individuare come unilaterale o intellettuale o fisica. La Carne non è che l’unione dell’intellettualità con la materialità corporea: il teatro è l’arte più attrezzata a tenere le due componenti in una connivenza equilibrata, rispecchiando così l’ “homme total”, che non è più nemmeno antropomorfo, e rigettando nel camposanto della storia l’ “homme psychologique”³⁷.

Vi è in Artaud un’idiosincrasia congenita che lo immunizza da qualsiasi dualismo; addirittura al punto che, se egli si riferisce a qualcosa di corporeo o carnale, lo pensa intellettualmente, se evoca un oggetto intellettuale, lo considera sotto specie corporea. Ma i dualismi non sono scongiurati o

³⁶ Riteniamo che Artaud anche quando utilizza il termine “hiérogliphe” abbia più presente, in realtà, l’ideogramma, in quanto diagramma di forze più che rappresentazione figurativa.

³⁷ Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté, second manifeste*, in *Œuvres*, cit. pag. 580.

superati attraverso sintesi intellettualistiche ed estrinseche, ma attraverso la stessa conflittualità di cui sono compenetrati. Non occorre aggiungere nulla ai conflitti per addivenire alle sintesi: la conflittualità, grazie al cui incessante cataclisma si disgregano gli elementi di volta in volta opposti, né è già la sintesi di per se stessa. È nella sua atmosfera, infatti, che le singolarità in conflitto si coagulano e prendono forma, come in essa si dissolvono: che senso avrebbe allora ricomporre le opposizioni in formazioni logiche trascendenti, al riparo da questo campo di forze? Il geroglifico, o il reticolo di segni intessuto dalla scrittura ideogrammatica, costituiscono, oltre che una mediazione in atto all'interno del campo magnetico delle forze, anche una sua visualizzazione grafica e mentale immanente. Solo non astraendo mai da questo terreno è possibile, delle stesse idee, spiare le “transformations cartilagineuses”³⁸. Qui “on arrêta les idées”³⁹, qui le si ghermisce in un punto della loro traiettoria, ora fluida ora zigzagante; non le si importa e trapianta dall'esterno in un elemento loro estraneo. Grazie alla fedeltà e all'aderenza al piano delle forze immanenti, possono essere compulsati anche gli stati d'animo “appartenant au domaine de la demi-conscience”: solo “l'idée furtive”, essa stessa performativa in quanto coinvolta nei soprassalti della cattura di ciò che è altrettanto mobile, “réconcilie philosophiquement avec le Devenir”⁴⁰ il teatro.

Questa sorta di concezione geroglifica del teatro egemonizza gli scritti teorici e la prassi scenica del periodo 1931-1935, che si estende grosso modo dalla scoperta del teatro balinese - all'Exposition Coloniale -, alla messa in scena de *Les Cenci*, di cui Artaud scrisse la drammaturgia tratta liberamente da Shelley e Stendhal, curò la regia, e interpretò il ruolo di protagonista, il conte Cenci⁴¹.

La mediazione costituita dalla nozione-limite di geroglifico, la più potente fra quante escogitate da Artaud per visualizzare e scandire il ritmo più intimo del teatro da lui intuito, in seguito si

³⁸ Antonin Artaud, *Première lettre sur le langage*, in *Œuvres*, cit. pag. 571.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Les Cenci* andò in scena dal 6 al 22 maggio 1935 al *Théâtre des Folies Wagram* a Parigi. L'intervento di Artaud sulla tragedia omonima di Shelley e sulla cronaca di Stendhal non costituì né un'imitazione né un adattamento, ma solo l'utilizzo di un soggetto storico. In un articolo di presentazione, apparso sulla rivista *La Bête Noire* del 1 maggio 1935, Artaud scrive: “Les Cenci qui seront joués aux Folies-Wagram à partir du 6 mai prochain, ne sont pas encore le Théâtre de la Cruauté mais ils le préparent. (...) Il y aura entre le Théâtre de la Cruauté et *Les Cenci* la différence qui existe entre le fracas d'une chute d'eau ou le déclenchement d'une tempête naturelle, et ce qui peut demeurer de leur violence dans leur image une fois enregistrée”; in *Œuvres*, cit., pag. 639.

diffrangerà in forme di mediazione più parziali, capaci di creare ponti fra alcuni aspetti del linguaggio scenico e di fungere da minimo comune denominatore dell'intera sua stratigrafia linguistica. Nondimeno, la loro costellazione, ricca sia qualitativamente che quantitativamente, testimonia nel modo più eloquente che la riflessione artaudiana intorno al teatro consiste soprattutto in un poderoso sforzo *mercuriale*, volto cioè, instancabilmente, al reperimento di strutture di mediazione, capaci di ovviare a quel senso di eterogeneità dispersa e dispersione giustapposta, in cui il teatro rischia di essere gettato, allorchè rinuncia a quel *cemento* preordinato e rassicurante che era per esso il testo drammaturgico, alfa e omega, insieme amalgamante e disimpegnante, dell'azione scenica. È come se, d'un tratto, per l'edificazione della messinscena, si dovesse rinunciare alla *malta*, e si dovesse procedere mettendo a punto a tentoni una tecnica di costruzione *a secco*. Questa è la situazione psicologica che Artaud vive appieno, a un tempo eccitato da un'ebbrezza pionieristica e disorientato dai contraccolpi dell'*horror vacui*. Egli sa che per condurre a buon fine un compito così ambizioso e temerario, deve creare mediazioni inedite, che solo in minima parte possono essergli suggerite da tradizioni teatrali distanti da quella occidentale. Le mediazioni cercate devono essere vuote, e non più piene, agire sulle parti che devono essere mediate, senza aggiungergli la propria ulteriore materia, essere invisibili per non ingombrare come la mediazione letteraria. Il modulo geroglifico, o l'ideogramma che dir si voglia⁴², alla cui epifania Artaud assiste stupefatto nel corso dello spettacolo balinese, possiede quei requisiti fantasmatici di fluidità ed evanescenza, cui era già orientata la sua attesa. La scena è gremita, ma a dettare legge sono le potenze dell'interruzione e del vuoto, in una sola formula la metrica in levare, dove la mediazione e il tramite operano come d'interstizio: angoli, sincopi, voli, cavità, spezzature, sono i termini su cui cade l'accento dell'*accumulatio* con cui Artaud descrive ciò di cui è appena stato testimone⁴³. E sin dalle primissime battute di *Sur le théâtre balinaï*s è sciorinato un intero,

⁴² "Lois éternelles qui sont celles de toute poésie et de tout langage viable; et entre autres choses celles des idéogrammes de la Chine et des vieux hiéroglyphes égyptiens" Cfr. Antonin Artaud, *Deuxième lettre sur le langage*, 1932, in *Œuvres*, cit. pag. 572.

⁴³ Un'ampia e dettagliata indagine su quest'episodio centrale nella vita di Artaud si trova in: Nicola Savarese, *Paris/Artaud/Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi del 1931*, Textus, L'Aquila, 1997.

lucidissimo lessico del *revenant*, ben oltre qualsiasi generica *rêverie*⁴⁴: “une entrée de fantômes”, “un état spectral”, “sous l’angle de l’hallucination”, “le drame n’évolue pas entre des sentiments, mais entre des états d’esprit, eux-mêmes ossifiés et réduits à des gestes, - des schémas”⁴⁵. Manca dappprincipio il termine che, nella poetica teatrale, e non solo, di Artaud, è alla confluenza di tutti gli altri, e al contempo sempre altrove, quel “doppio”, che entra nel titolo del libro di cui quest’articolo è la cellula germinale⁴⁶: qui vi fa la sua entrata in scena appena un po’ più tardi, nel successivo capoverso. Termine sdrucchiolevole, e “doppio” esso stesso quant’altri mai, di cui però Artaud ci dice, attraverso il rendiconto di uno spettacolo non suo, che ciò che esso designa – “l’automatisme même de l’inconscient déchaîné”⁴⁷ – è l’elemento che nella scena balinese riceve di gran lunga il trattamento più realistico; realismo che esplica nella rappresentazione della paura propria di chi è visitato da “des apparitions de l’Au-delà”⁴⁸. La resa del doppio è in grado di soddisfare anche il palato “des amateurs de réalisme”⁴⁹, risarcendolo dell’alto grado di stilizzazione cui sono sottoposti gli altri aspetti dello spettacolo. Ma due fenomeni tanto stridenti, se considerati in se stessi, come stilizzazione e realismo, possono coabitare nella stessa messinscena, grazie a una struttura di mediazione invisibile: è questa cui Artaud destina il culmine della sua attenzione. A tale proposito, in questi densissimi passaggi, il cui ritmo fluente è memore di quello della messinscena evocata, è apparse un altro termine chiave: “entrecroisements”⁵⁰. Esso designa proprio ciò di cui la scrittura alfabetica è più povera rispetto all’ideogramma. Questo scarto, trasposto in sede teatrale, indurrebbe ad azzardare una dicotomia tra una *recitazione alfabetica* ed una *recitazione ideografica*. A cosa

⁴⁴ A questo proposito, fanno giustizia della lucidità di Artaud le parole di Taviani che scrive: “Artaud appare (...) come un poeta nel senso serio della parola: uno specialista della precisione, un fabbro della lingua e dei concetti. Non un fantasioso inventore di metafore, non un visionario, non (...) un utopista. (...). Scosso dalle proprie visioni lo fu nella vita. Non lo era nei suoi scritti sul teatro, che paiono baluginanti e imprecisi perché sono d’una precisione troppo raffinata ed esperta, troppo incuranti di ciò che il lettore non sa, non ha sperimentato o non ha visto. (Ferdinando Taviani, *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, prefazione a Monique Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, trad it., Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1994, pag. XXXVII.

⁴⁵ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinaï*, in *Œuvres*, cit. pag. 535.

⁴⁶ “Nel ’38 il saggio sarà collocato a metà del libro, ma è in realtà, cronologicamente, il primo (la *Lettre sur le langage* è stata scritta nel settembre del ’31, *La mise en scène et la métaphysique* nel dicembre, *Le Théâtre alchimique* nel settembre del ’32, e l’ultimo testo è quello delle *Lettres sur la cruauté*, del gennaio ’36).

Si può quindi affermare – e l’analisi dei testi lo conferma, che le *Notes sur le théâtre balinaï* costituiscono la matrice degli altri testi (...). Jacqueline Risset, *Artaud/Bali*, in *Antonin Artaud, teatro, libri ed oltre*, cit., pagg. 40-41

⁴⁷ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinaï*, cit. pag. 536.

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ *Ibid.*

potrebbero alludere simili formule se non al modo di concepire ed abitare lo spazio scenico? Lo spazio in cui opera la *recitazione alfabetica* non sarebbe – ricordiamo quest’espressione fondamentale, nella quale ci siamo già imbattuti, della teatralità artaudiana – abbastanza “agitée”⁵¹. Lo spazio riceve da una siffatta attorialità troppo pochi “choques”⁵², e denuncia una carenza di quelle vibrazioni che da essi si generano, ed entrano in risonanza interferendo tra loro. Invece, “à travers leur dédale de gestes, d’attitudes, des cris jetés dans l’air, à travers des évolutions et des courbes”, gli attori *ideografici* “ne laissent aucune portion de l’espace scénique inutilisée”⁵³. Impulsivamente, sarebbe fatto qui di riscontrare una contraddizione flagrante fra l’esigenza di mantenere simultaneamente in uno stato di attivazione ogni zona dello spazio scenico, in modo che ad alcuna sia mai consentito di essere dormiente, e l’altra esigenza della “metrica in levare”, che vuole siano posti sui vuoti e sulle interruzioni gli accenti dell’azione scenica, e che deputa a mediazioni invisibili, che agiscono attraverso gli interstizi senza occuparli, l’articolazione tra le diverse filiere segniche della messinscena. Ma Artaud è lucidissimo nel tenere stretto insieme, lungo l’intero palinsesto che costituisce *Il teatro e il suo doppio*, queste due istanze come facce di una stessa medaglia. È perché l’azione attorale si incentra sui suoi vuoti, batte il tempo forte sulle interruzioni e obbedisce quindi a una “metrica in levare”, i cui *ictus* sono altrettante sospensioni, che lo spazio circostante, in quanto è il negativo della presenza di chi lo abita, può essere coinvolto in ogni suo angolo dal negativo del gesto, e dal brusco silenzio che è l’ombra dell’emissione fonica. Dal che è evidente che gli urti inferti allo spazio, perché esso si mantenga in uno stato di vibrazione diffusa, non possono essere attivati da una gesticolazione energumena, che è anzi del tutto controindicata a questo fine. L’attore la cui azione pone l’accento sul positivo del gesto e sul pieno dell’emissione, inscrivendoli in un asse rettilineo proteso in avanti, su cui applica solo accelerazioni e rallentamenti che non ne mettono in crisi la varia direzione, non dialoga con lo spazio perché lo utilizza pezzo per pezzo, coinvolgendone sola la piccola porzione immediatamente contigua al suo spostamento. È come una grammatica operativa fatta di soli *qui*, che non sanno dialogare con, e

⁵¹ Antonin Artaud, *Première lettre sur le langage*, in *Œuvres*, cit. pag. 570.

⁵² Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinais*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 537.

⁵³ *Ivi*, pag. 536.

perciò attivare, i concomitanti *li* dell'intero spazio, che giace pertanto dormiente nel resto inerte del palcoscenico, finendo coll'afflosciarsi e appiattirsi sulla stessa sagoma dell'attore. Attore la cui prassi scenica condivide con la scrittura alfabetica la stessa povertà di linee e direzioni. Ma - al di là del fatto che il teatro balinese ne faccia a meno - non è qui in gioco l'impiego o meno dell'oralità verbale, quanto la pericolosità della *parole*, se si asseconda il suo potere nefasto di impermeabilizzare l'attore ad ogni scambio vitale con lo spazio scenico. Non v'è dubbio che l'incontro col teatro balinese inauguri la fase in cui Artaud cova la massima diffidenza nell'impiego del linguaggio verbale a teatro. Ma anche nel momento più critico dei suoi rapporti di uomo di teatro con la *parole*, egli non cede mai alla tentazione di tranciarli alla maniera di un nodo gordiano. Anche ai momenti in cui l'invettiva antiverbale si fa virulenta, segue in qualche capoverso successivo la riapertura di uno spiraglio, sia pure accompagnata da una sfilza di precauzioni e scongiuri.

Ma la *conditio sine qua non* perché la *parole* possa accedere alla scena, è che essa vi sia pensata come *ideogramma*. Perché il linguaggio verbale fosse compatibile col nuovo teatro, abbiamo assistito, negli scritti teorici di Artaud degli anni Venti, al passaggio dal *mot* alla *parole*. Ora, a partire dai Trenta e dall'epifania balinese, registriamo l'ulteriore torsione della *parole* in *ideogramma*. Lo scarto *mot-parole* concerne soprattutto il rapporto col significato: il *mot* lo presuppone alle proprie spalle come un documento di riconoscimento; esso è rivolto al passato; la parola è una *tâche*, una nube elettronica che determina il proprio significato, ricevendolo di rimbalzo dai contesti che attraversa, e che esce da ogni ulteriore contesto attraversato più nebulosa di prima. Ma soprattutto, al significato della *parole* concorre il materiale fonetico di cui è fatta, il suo corpo sonoro, la sua immagine acustica. Il significato della *parole* è insieme anticipato e corretto dal suo significante da un lato; dall'altro continuamente rimaneggiato e de-formato dalle scosse di riassetamento, con le quali reagisce alle pressioni su di essa esercitate dalle altre *paroles* con cui entra contestualmente in contatto. Con un tale incremento di risorse rispetto al *mot*, la *parole* è portatrice allora di un potere eversivo nei confronti della sintassi, contestandone e

mettendo in crisi quello statuto di apriori sovrano, il cui catechismo sono le grammatiche, che essa può esercitare nei confronti dei *mots*, docili strumenti del suo strapotere architettonico. La sintassi sta alla parola come la drammaturgia letteraria sta alla scena. E come la scrittura che sorge dalla *skéné* accidenta, con i suoi capricci, il corso prefigurato d'autorità dal copione drammaturgico, altrettanto la *parole* fa con la sintassi, perturbando le traiettorie frastiche che essa progetta dalla *turris eburnea* del suo apriori logico-retorico, e rispetto al quale la parola deve tenersi pronta a corrispondere alla chiamata che la destina a un posto preordinato dalla strategia discorsiva. La sintassi è, all'interno del *medium* verbale, la più alta istanza di controllo e la più potente di riproduzione dello *status quo* linguistico. E il *mot*, in quanto parola cristallizzata nel suo significato univoco ed extratemporale, non è in ultima istanza che una propaggine terminale dell'impulso della sintassi, la manovalanza tattica della sua autorità strategica.

Ma questa differenza tra *mot* e *parole* si consuma ancora tutta all'interno del solo spazio verbale. Questa parola duttile alle sollecitazioni che provengono dallo spazio verbale ad essa circostante, allorché si confronta con lo spazio teatrale, deve essere reattiva non più solamente alle altre parole, ma ai segni di tutt'altra natura coi quali si trova in contatto promiscuo sul palcoscenico. È per far fronte a questa occorrenza più complessa che la parola, dopo essere transitata dallo status di *mot* a quello di *parole*, deve ulteriormente metamorfosarsi accedendo allo statuto di *ideogramma*. Immersa nella scatola spaziale del palco, essa deve svincolarsi dall'asse alfabetico, che la spingerebbe in avanti ad accumulare senso, perseguendo maniacalmente quest'unilaterale movimento, e riducendo l'intorno al proprio uniforme sfondo, il cui contributo può essere, al più, didascalico o illustrativo. Ma la scrittura di scena ha bisogno di smaltire questo accumulo, la cui mole semantica paralizzerebbe il palco, atrofizzandone lo spazio. Per assolvere a questo compito di igiene e sgombero dei significati verbali e dei referenti semantici, occorrono contromovimenti di segni che investano la scena lungo assi direzionali eccentrici a quello, privilegiato, lungo cui progredisce il senso verbale. Tanto vale a questo punto, *per la parola stessa*, che questo suo privilegio sia revocato, rivelandosi un *handicap* persino per chi lo esercita. Artaud, nel *Teatro e il*

suo doppio, esige che i contromovimenti segnici, che dovrebbero contrappesare l'unilateralità del segno verbale, comincino ad essere prodotti dal segno verbale stesso. Si pretende ora da esso che, pensandosi come ideogramma, smetta di oberare la scrittura di scena, costringendo i segni di altra natura a una funzione compensatoria nei confronti della sua gravità. La parola-ideogramma non sarà più un corpo pesante tra i corpi leggeri del teatro, ma, congenita alla scena, un tipo di ideogramma tra ideogrammi di altro tipo. In questo senso Artaud può parlare di “développement dans l'espace”⁵⁴, come possibilità della parole che solo il teatro può attualizzare.

È questa anche la fase in cui Artaud compie il massimo investimento nei confronti dello spazio. Lo si vede attraverso lo stesso trattamento della parola, la quale non vi subisce solo una drastica riduzione, ma si tenta – giocando sulla polarità concettuale alfabetismo-ideografia – di deprimerne l'intera gamma di poteri, che le derivano dal primo aspetto, per fare spazio all'esplicazione delle risorse che scaturiscono dalla valorizzazione del secondo. Quest'ultimo fascio di poteri, simboleggiati dall'ideogramma, è esaltato verificandone le possibilità in una dimensione prettamente spaziale. La reazione tra la parola e lo spazio aperto, “l'air du plateau”⁵⁵, costituisce la prova del nove, nel *Teatro e il suo doppio*, con cui Artaud soppesa l'entità di tutte quelle risorse della parola che il logocentrismo ha inibito, per così dire, con la parola stessa. Forze come la materialità della *parole*, la sua polisemia, il suo asintattismo, sembrano premere in direzione di un *éclatement* spaziale: sono infatti le forze che proiettano la parola fuori dallo spazio verbale, facendola deflagrare in quella “densité” che l'aria del palcoscenico “mesure”⁵⁶. È vero che proprio nelle annotazioni sul teatro balinese si parla per la prima volta di “Parole d'avant les mots”⁵⁷; si considera cioè per un attimo il materiale della *teatrizzazione* da un punto di vista della profondità temporale: la messinscena rifletterebbe “un état d'avant le langage et qui peut choisir son langage:

⁵⁴ “Cet espace d'air intellectuel, ce jeu psychique, ce silence pétri de pensées qui existe entre les membres d'une phrase écrite, ici, est tracé dans l'air scénique, entre les membres, l'air, et les perspectives d'un certain nombre de cris, de couleurs et de mouvements.” Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinaï*, in *Œuvres*, cit. pag. 541.

⁵⁵ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinaï*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 537.

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ivi*, pag. 540.

musique, gestes, mouvements, mots”⁵⁸. Ma la temporalità vi è convocata nel suo aspetto eminentemente sincronico: il che conferisce alla scena una frontalità, che più che essere l’esito di una strategia dell’organizzazione dello spazio, lo è della carenza di spessori diacronici. Questa condizione, in cui si è toccati “de la NÉCESSITÉ de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée”⁵⁹, è fissata in un eterno presente, come se non fosse ancora entrata nella storia. Del resto, dinanzi allo spettacolo balinese, l’unica dimensione che Artaud ravvisa, oltre al “MANIFESTÉ”⁶⁰ (che è per lui la vera materia prima cui attinge il *metteur en scène*), è quella dell’aldilà, dal quale provengono le larve affioranti che dialogano coi doppi. Può darsi che queste ultime siano speculari alle larve del linguaggio non ancora formato, provenienti dall’al-di-qua, ma è certo che queste ultime embrionalità linguistiche saranno ben più al centro al centro degli interessi di Artaud negli anni Quaranta. Allora la gerarchia fra gli assi si invertirà, quello temporale diverrà egemone, e il modulo ideografico sembrerà troppo esteriorizzato e sincronico per fare al caso delle nuove esigenze insorgenti.

I.IV. La dimensione temporale della scena

La più cospicua avvisaglia di un crescente interesse per la stratigrafia temporale dell’impulso espressivo, si ha nella *Seconda lettera sul linguaggio*, già nel settembre 1932⁶¹, cioè nel pieno di un

⁵⁸ *Ivi*, pag. 541.

⁵⁹ Antonin Artaud, *Deuxième lettre sur le langage*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 572.

⁶⁰ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinaise*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 540.

⁶¹ Il passo di questa lettera che ci accingiamo a commentare è il seguente: “De ce nouveau langage la grammaire est encore à trouver. Le geste en est la matière et la tête. (...) Il part de la *nécessité* de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée. Mais trouvant dans la parole une impasse, il revient au geste de façon spontanée. Il effleure en passant quelques-unes des lois de l’expression matérielle humaine. (...) Il refait poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage. Mais avec une conscience multipliée des mondes remués par le langage de la parole et qu’il fait revivre dans tous leurs aspects. Il remet à jour les rapports inclus et fixés dans les stratifications de la syllabe humaine, et que celle-ci en se refermant sur eux a tués. Toutes les opérations par lesquelles le mot a passé pour

periodo in cui l'attenzione di Artaud è catalizzata da quelle relazioni sincroniche e intersezioni segniche che monopolizzano per lui "l'aria del palco", ed esteriorizzano il "dramma mentale" in una teatralità mediata da una ritmica ideogrammatica.

Dopo aver formulato la fondamentale distinzione tra "nécessité de la parole" e "parole déjà formée", lo stadio in cui la parola non è ancora formata non è più ridotto all' *espacement* di un presente fermato in una smorfia mitica, come accade in altri riferimenti a questa antecedenza. La vera e propria cartografia, che viene stilata degli strati che l'impulso psichico attraversa per sbocciare nella propria espressione verbale, non resta cristallizzata in puri rapporti topografici, ma la loro temporalità viene dinamizzata: tra gesto e parola transita un fitto andirivieni di forze, anche retroattive, che scavano, per la prima volta con continuità e applicazione teorica, un ambito storico-dialettico. Si parte da un vero e proprio assioma del teatro artaudiano: il gesto, per essere veramente tale, non scaturisce né segue alla parola formulata prima di esso, nel qual caso non sarebbe che una traduzione del linguaggio verbale in quello mimico, e la parola, per l'ennesima volta, sarebbe il *deus ex machina* del gesto. Nel qual caso, essendo compromessa la propria autonomia, il gesto, "(...) trouvant dans la parole une impasse"⁶², si ritira nel proprio mutismo. Eppure, già in questo atto complesso, consistente nel ritrarsi dinanzi all'ostruzione compiuta dalla parola, che gli erode autonomia riducendolo a un proprio sottoprodotto, il gesto rasenta di striscio "quelques-unes des lois del'expression matérielle humaine", immergendosi "dans la nécessité"⁶³. Tale necessità è poesia incrudelita. Ed è in quest'atmosfera ardua che può essere ancora ripercorsa la via impervia che sfocia nella nascita del linguaggio verbale. Questo itinerario consiste in una lenta e drammatica sedimentazione di sillabe, depositatesi a strati l'una sopra l'altra, via via sino a quelle più precisamente articolate. Il gesto risale gli strati mettendo nuovamente in luce, e così ridando nuova verginità a tutti i mondi svegliati dalla genesi delle parole, e in tal modo libera i rapporti vitali che,

signifier cet Allumeur d'incendie dont Feu le Père comme un bouclier nous garde et devient ici sous la forme de Jupiter la contraction latine du Zeus-Pater grec, toutes ces opérations par cris, par onomatopées, par signes, par attitudes et par de lentes, abondantes et passionnées modulations nerveuses, plan par plan, et terme par terme, il les refait. Car je pose en principe que les mots ne veulent pas tout dire et que par nature, à cause de leur caractère déterminé, (...) ils arrêtent la pensée au lieu d'en permettre, (...) le développement"; in *Œuvres*, cit. pag. 572.

⁶² Antonin Artaud, *Deuxième lettre sur le langage*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 572.

⁶³ *Ibid.*

destati una volta, piolo dopo piolo della scala sillabica che il gesto ascende, poi sono stati rinchiusi e compressi dentro il linguaggio stesso, ora divenuto un carcere, dalle più sofisticate sillabe che, cristallizzatevisi, fungono ormai da coperchio. Gli strati sono anche il cumularsi di molteplici modi, che sono altrettante “opérations par lesquelles le mot a passé pour signifier cet Allumeur d’incendie”⁶⁴, cioè le forze che surriscaldano la materia portandola dallo stato di energia massiva *risparmiata* a quello di energia attiva *dilapidata*, a energia vera e propria che travolge vecchi confini.

Contemporaneamente, di pari passo, *l’altro lato del linguaggio* ha prodotto le forze paternalistiche e gregarie, il cui compito è quello di proteggerci dagli eccessi delle forze offensive, ma i cui eccessi difensivi sono ancora più pericolosi di quelli che nascono a porvi rimedio.

Le forze di conservazione si riassumono sotto l’egida di Juppiter, “la contraction latine de Zeus-Pater grec”⁶⁵. Il linguaggio che ha nel gesto “l’alpha et l’oméga” attraversa in proprio entrambi i *côtes* verbali – dissipativo e conservativo – e le loro performatività, “par cris, par onomatopées, par signes, par attitudes, et par des lentes, abondantes et passionnées modulations nerveuses”⁶⁶. In questo passo densissimo, al quale abbiamo applicato la parafrasi come un microscopio, si incrociano due ordini di ambiguità. Da un lato il linguaggio di cui il gesto è “la matière et la tête”⁶⁷, si compone, oltre che di modalità di comunicazione nervosa, anche di componenti che già presuppongano una verbalizzazione, come le onomatopée; mentre il linguaggio verbale, lungi dall’essere contemplativo, è esso stesso connotato da un alto indice di performatività. D’altro canto, per un verso la semiosi gestuale sembra costituire uno strato più antico e precursore della semiosi verbale, che trova in quella la propria origine, risalendo a ritroso del proprio decorso fino alle sue sorgenti “respiratoires, plastiques, actives”⁶⁸; per un altro verso la gestualità, anche quando non si assoggetta alla verbalità come sua derivata ed ancillare didascalica motoria, sembra presupporre i materiali che essa continuamente lambisce, visita e attraversa in proprio a partire dal suo punto di

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ *Ibid.*

⁶⁸ Antonin Artaud, *Quatrième lettre sur le langage*, in *Œuvres*, cit. pag. 578.

vista motorio. Dunque né queste due sorte di linguaggi sono prive di una zona di sovrapposizione nella quale si influenzano reciprocamente fino a promiscuarsi, e fino all'ibridazione, né la gestualità precede temporalmente la verbalità senza essere coeva alla sua potenzialità già sempre imminente. Attualizzandosi, queste virtualità, svolgono dapprima una funzione scatenante energie che dischiudono esplosivamente orizzonti fino ad allora inintuiti; ma, in un secondo tempo, si congelano in strati sempre più rigidi che assolvono a compiti conservativi già *museali*. Col prevalere di questi ultimi, il linguaggio si attesta ed assesta nella sua configurazione più rigida, cui sacrifica la sua irrequietezza, raggiungendo un alto grado di codificazione, col quale valorizza l'aspetto conservativo delle parole, programmandole così che "ils arrêtent et paralysent la pensée au lieu d'en permettre, et d'en favoriser le développement"⁶⁹. È l'aspetto paterno della lingua, lo scudo avendo preso la mano al "Feu le père"⁷⁰, che attribuisce, così, valore allo stadio in cui la parola, essendo scemata la temperatura necessaria a mantenerla plasticamente in fieri, si raffredda e fissa in un *ormai* che è il contenuto-significato della parola-già-formata. E in questa disincantata constatazione del trionfo delle forze conservative e gregarie della lingua umana, della repressione delle collisioni sillabiche e di ogni loro contiguità col gesto autonomo e sorgivo, si arresta anche la visione più processuale e diacronica, più orientata nell'asse delle temporalità, di quella zona del divenire umano dove il gesto e la parola si costituiscono l'uno attraverso la provocazione dell'altro e viceversa, in una vertiginosa contiguità che è il mistero stesso, una nube di *avant-coups* e *après-coups* in cui la luce del concetto non può avere l'ultima parola, e il cui laboratorio originario può essere rivissuto solo dal teatro come Artaud lo presentisce. Un attimo dopo, infatti, *l'espacement* temporale ha già ceduto il testimone a quello spaziale, e fa vocazione eminente del linguaggio gestuale e protoverbale che è volta, secondo Artaud, "à enserrer et à utiliser l'étendu"⁷¹. Esso dà voce allo spazio, impiegando "les objets, les choses de l'étendu comme des images, comme des mots, que j'assemble et que je fais se répondre l'un l'autre suivant les lois du symbolisme et des

⁶⁹ Antonin Artaud, *Deuxième lettre sur le langage*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 572.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

vivantes analogies”⁷² : leggi sulla cui eternità nulla può l’erosione della storia.

I.V. La temporalità della voce

La sensibilità alle strutture temporali del rapporto tra linguaggio preverbale e linguaggio protoverbale era stata maggiore negli anni Venti, quando la critica nei confronti dello statuto rappresentativo del teatro sottoponeva il linguaggio visivo alla stessa diffidenza riservata a quello verbale, e riteneva che l’imitazione, questo “caso particolare di rappresentazione che si attua attraverso la dimensione iconica dei segni”⁷³, fosse da aborrire altrettanto che “les mots”. Nello scritto del 1924, *L’évolution du décor*, tale sensibilità era paradossale, coincidendo con una sorta di spoliatura della scena, nella quale nulla doveva esservi che non fosse strettamente necessario all’esplicitarsi della sola azione dell’attore. La componente visiva era avvertita come un indice fortemente sviante, un elemento dispersivo e distraente, insidioso nel trascinare verso l’esteriorità la fruizione, inducendola surrettiziamente a sostare su forme definitive, e a soffermarsi sull’immagine isolata, quindi psicologicamente idolatrata.

Molto più che visiva, si auspicava che l’immersione dello spettatore sulla scena fosse acustica, giacché le sensazioni che appartengono all’ambito uditivo sono le più idonee a propiziare un viaggio nel tempo, riattualizzando *l’espace* di gestazione e incubazione dell’oralità e della scrittura verbali. In esso – secondo la visione singolare della *Seconda lettera sul linguaggio* – il gesto fa la

⁷² *Ibid.*

⁷³ Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà corpo-mente*, Il Mulino, Bologna, 1996 pag. 9.

spola fra strati di sillabe. Perché il teatro inneschi l'attualizzazione di questa situazione protoverbale occorre far compiere, come si legge in *Position de la chair* del 1925, “à chacune des vibrations de ma langue tous les chemins de ma pensée dans ma chair”⁷⁴. Ma, si badi bene, con tutto ciò, non è qui minimamente questione di ricostruire archeologicamente un'epoca arcaica, contraendo il torcicollo dello storico e dei libri di storia in cui si usa volentieri la parola “scenario”, dove la storia si teatralizza e il teatro si storicizza, nel chiasmo più sintomatico di un'intera civiltà della rappresentazione. Lo stadio della necessità della parola, prima della parola già formata, deve coincidere con l'*ora* dell'attore e della scena. L'attore deve ogni volta pervenire alla parola perdendola e ritrovandola in sé a partire dalle sue premesse respiratorie, fonatorie, muscolari, perfino manuali; ed anche vegetali e animali. Per esempio quando “l'homme était un arbre sans organes ni fonction”⁷⁵. La parola è ammissibile, da questo punto di vista, solo se ogni volta la si emette dal punto originante la sua necessità: quel punto in cui l'uomo investe i propri sforzi per aprirsi questo nuovo varco – fra gli altri muscolari, psichici ed affettivi –, al fine di rispondere ad altre urgenze di conoscenza del proprio ambiente fisico e del proprio spazio di possibilità, fuori della portata dei varchi psichici già dischiusi. E neppure questo è sufficiente: la parola non deve essere, subito dopo la sua emissione, *accouchée* nello spazio acustico: non deve astrarsi dal corpo, involandosene. Deve invece sostare nei suoi paraggi, trattenerne l'eco – la notizia e quasi l'umore – degli altri strati del corpo che ha attraversato affiorandone, rientrare presto in essi dopo essersene sporta, addirittura ricadervi reimmergendovisi. È questo l'antidoto, il contravveleno, il *pharmakon* artaudiano all'alienazione linguistica. L'attimo in cui la parola fa capolino dal corpo verso la gola – in realtà non è che voce che si stacca da se stessa – è un picco di assottigliamento, un punto in cui il corpo, estendendosi oltre di sé, raggiunge la massima sottigliezza: momento intellettuale. Ma bisogna evitare che la voce plasmata in parola, e il suo corpo sottile, si allontani troppo dal corpo più grossolano, e venga rapita dal Fuoco che, lassù, avendo preso *troppa forma di Padre*, se ne appropriava scorporizzando e facendone *mot*. Il *mot* è questa parola alienata, smaterializzata,

⁷⁴ Antonin Artaud, *Position de la chair*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 148

⁷⁵ Antonin Artaud, *Lettre à Pierre Loeb*, 23 aprile 1943, in *Œuvres*, pagg. 1602-1604.

smemorata della sua origine e della sua *substance*. E, nel *mot*, la parola – come ha spiegato magistralmente Derrida⁷⁶ ne *La parole soufflée* – è doppiamente rubata: carpita dall’alto a un corpo che non l’ha legata a un filo di fiato e bava a sé dopo l’emissione; ma rubata in modo esponenziale, sottratta alla seconda potenza, nel modo più diabolicamente, anzi *divinamente* paradossale, con la sua restituzione.

L’algebra del furto prevede anche l’addizione: in questo caso ad essere aggiunta furtivamente è la parola che, dopo essere stata decurtata di ogni materialità e di ogni eco corporea, in poche parole ridotta a *mot*, viene calata dall’alto nel corpo che, frattanto, se n’era smemorato, introdotta furtivamente nella mente e travestita da un’altra. Come venisse *suggerita* (altro possibile referente del lessema *souffleur*), furtivamente e proditoriamente, nel momento in cui il parlante è sul punto di pronunciare un’altra, o di tacersi. Ecco perché la parola non è stata annichilita dopo il primo furto: affinché si forgiasse con essa lo strumento di una *seconda espropriazione*, consistente in un dono maligno e inopportuno.

Per eludere questo abuso alienante non v’è che un modo: vegliare affinché la parola non fuoriesca dal corpo che per tornarvi, prima di evaporare, facendosi suggerire dal finto fuoco, ed alienare in un *mot* rivestito di *parole*.

Per svolgere efficacemente questa veglia bisogna essere attori, e chi vuole emettere solo parole-*boomerang*, suoni articolati in un linguaggio che, una volta emessi da carne e sangue, ricadano dentro il corpo rifacendosi carne e sangue, deve fare di quel suo stesso corpo un teatro.

È in questo modo, in ultima analisi, che la nozione convenzionale di teatro viene ribaltata, facendone un’oasi nell’ubiquità della finzione. Non stato d’eccezione rispetto alla realtà, ma rispetto alla finzione. Ed è in questa teoria dell’alienazione linguistica come doppio furto che dev’essere spiato il momento germinale di *quell’assunzione del teatro nel proprio corpo* che sarà esplicitata all’epoca di *Suppôts et Supplications*: dove Artaud scrive che dal corpo umano “ne sont plus des sons ou du sens qui sortent, /plus de paroles /mais des CORPS”⁷⁷. Il corpo può, coerentemente con

⁷⁶ Cfr. Jacques Derrida, *La parole soufflée*, 1966, in *L’écriture et la différence*, 1967; pagg. 253-292.

⁷⁷ Antonin Artaud, *Cougue et foutre*, 1946, in *Suppôts et Supplications*, 1947, in *Œuvres*, cit. pag. 1352.

un lungo percorso di preparazione di quest'esito estremistico, costituire la scena prescindendo dal palcoscenico, esso stesso luogo deputato all'alienazione. In realtà, e più puntualmente, per quest'ultima fase estrema dell'opera di Artaud, sarà meglio parlare, come vedremo, di *corpi*, sempre al plurale, ad intendere la parola nella sua massima estensione, comprendente la sua espressività pre e postverbale.

Tornando *al punto di necessità della parola*, cui nel *Teatro e il suo doppio* si fa spesso cenno ma in modo discontinuo, se non rapsodico: il momento intellettuale in cui il suono articolato è emesso, deve essere pensato consistere nel formarsi di una sorta di bolla intorno al corpo emittente, che ne estende i confini, ed impedisce alle parole vibranti nell'aria di disperdersi. Questa bolla si può rompere e dissolvere per due diversi motivi: uno, *naturalmente*, con la ricaduta, in una sorta di effetto-*boomerang* della parola emessa, nell'abisso stratificato del corpo; l'altro, *artatamente*, causa il furto della parola emessa da parte delle forze paternali dello pseudofuoco. Ma è molto importante comprendere che ogni momento intellettuale non è che l'estensione di bordi corporei a difesa delle proprie secrezioni linguistiche. Vedremo risiedere in questa concezione il nucleo germinale dell'elaborazione, da parte della *Societas Raffaello Sanzio*, di un'attorialità autistica, improntata ai dettami di una retorica endocrina, per la quale anche lo sguardo e il linguaggio sono trattati come secrezioni, ed è necessario per la salvezza dei corpi di cui consta l'individuo, che esse ricadano sempre entro l'ambito dal quale sono state emesse.

Quanto alle parole sottratte prima di rincasare nell'abisso del corpo, prima di riconventirsi in carne, esse anestetizzano la carne in cui vengono, in un secondo momento, insinuate surrettiziamente dopo la loro stessa anestetizzazione, che le ha preventivamente condotte dallo stato plastico di Parole a quello cadaverico di Mot. Questa anestesia sottrae dolore al corpo: lo scippa con ciò del suo carburante fondamentale, che alimenta la sua estensione intellettuale e la sua rigenerazione fisica, le quali procedono di pari passo. È la rottura della bolla intellettuale ad opera delle *paroles soufflées* e delle *paroles revenants* – come possiamo bene chiamarle – a causare la separazione dell'elemento intellettuale da quello fisico, sortendo l'avvento catastrofico delle gnoseologie dualistiche, dalle

quali filia anche il concetto stesso di rappresentazione. Il dualismo è il risultato della manomissione del corpo intellettuale, cioè della Carne vera e propria.

I.VI. La parole soufflée

Questa dialettica tra l'affioramento *intellettuale* del corpo divenuto carne con l'emissione verbale, e la sua pronta ritirata entro il suo abisso stratificato punteggiato di sillabe selvagge, emerge anche dall'accostamento di due passi relativi a testi del periodo della militanza surrealista di Artaud, altrimenti in contraddizione tra loro, qualora non li si iscriva, come momenti diversi, in un processo bifasico. In *Position de la chair* e nel *Manifeste en langage clair*, entrambi del 1925, ci si imbatte in due espressioni analoghe: nel primo si parla della “place de la plus haute pensée”⁷⁸; nel secondo della “forme de l'intellectualité la plus haute”⁷⁹. Ma se, in quest'ultimo caso, si segue la risalita dell'immagine lungo il reticolo nervoso, dal “domaine de l'impondérable”⁸⁰ fino all'altezza intellettuale, in un processo di assottigliamento sino alla parola emessa, che è il punto in cui si riduce al minimo quell'imponderabilità di partenza, in *Position de la chair* si parla di una sostituzione, un rimpiazzamento o un passaggio di consegne: le “forces informulées” e “du dehors” che “ont la forme d'un cri”⁸¹ e assediano l'individuo, devono potersi installare, col lasciapassare della “raison”⁸², al posto del pensiero più elevato. In un caso si auspica la salvaguardia dell'intellettualità, nell'altra la sua estromissione. Ma si tratta di due situazioni colte in due momenti

⁷⁸ Antonin Artaud, *Position de la chair*, 1925, in Antonin Artaud, *Œuvres*, cit. pag. 146.

⁷⁹ Antonin Artaud, *Manifeste en langage clair*, 1925, in Antonin Artaud, *Œuvres*, cit. pag. 148.

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ Antonin Artaud, *Position de la chair*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 146.

⁸² *Ivi*, pag. 147.

solo apparentemente contrari, di uno stesso processo dialettico, e, il che è lo stesso, di una sola danza. In uno si tratta di garantire al corpo la condizione necessaria perché esso raggiunga l'acme del proprio assottigliamento con l'emissione linguistica. Grazie alla secrezione dei suoi corpi sottili, il corpo esce fuori di sé: in questo caso il "caractère d'intellectualité"⁸³ dev'essere rispettato. Nell'altro caso, quest'ultimo è già in una fase di cristallizzazione: l'intellettualità, frattanto, è transitata alle forze di fuori, a cui ora passa l'iniziativa. Se la ragione non le accogliesse, l'intellettualità si scollerebbe dal corpo, dando una *chance* al dualismo gnoseologico e psicologico. In questo modo sono proprio queste forze assedianti a trattenere i corpi sottili delle operazioni più astratte nei paraggi del corpo, o a ricondurli nel suo abisso stratificato, impedendo che le eminenze intellettuali cadano preda delle cattive forze, parassitarie ed esproprianti, di "dio". Impedendo in ultima istanza che esse *cadano*: cadano "loin du corps pour déchoir en signe ou en œuvre, en object"⁸⁴, come precisa Derrida ne *La parole soufflée*. Caduta che, beninteso, è soprattutto in su; caduta che è sempre verso dio.

In questi passi del biennio surrealista giacciono, già sottese, tutte le componenti nelle quali si articolerà il complesso diagramma della parola artaudiana negli anni Quaranta. Prendere coscienza di queste ampie continuità concettuali e poetiche non significa qui lasciarsi incantare da un continuismo che rischi di suggerire l'immobilità di un pensiero deciso da una persuasione originaria, che contenga in sé sviluppi solo deduttivi. Viceversa compulsare la costanza di un'alveo è qui condizione necessaria ad apprezzare l'esercitarsi in esso di un lavoro eccezionalmente irrequieto, discontinuo, insoddisfatto, perplesso, dove la lucidità dell'orientamento di fondo è tutt'uno col procedere *en aveugle*, e la fedeltà si manifesta nella coerenza dei tradimenti.

Non è rapsodico il movimento sinuoso e retroattivo che, dalle pagine de *Le théâtre et son double* ci ha ricondotti, in una sorta di *flashback* critico, a questi concentrati passi di due testi del periodo dell'adesione, tutto sommato fugace, di Artaud, al movimento surrealista⁸⁵. Ciò è stato perché ci

⁸³ Antonin Artaud, *Manifeste en langage clair*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 148.

⁸⁴ Jacques Derrida, *La parole soufflée*, in *L'écriture et la différence*, cit. pag. 261.

⁸⁵ Artaud ebbe una collaborazione stretta e intensa col gruppo surrealista sin dalla pubblicazione del *Manifeste du surréalisme* di Breton ottobre 1924). Il rapporto si interruppe violentemente nel novembre 1926 con l'espulsione di

pare che gli scritti che prendono le mosse dallo *shock* balinese segnino un momento di *espirazione spaziale* della riflessione sulla scena, per cui essi si aprono a squarci descrittivi – dovremmo dire visionari, ma la visionarietà è la grafia descrittiva di Artaud, ed è analitica – di più ampio respiro su una teatralità ricca iconicamente e corale.

Questa più disinvolta e fiduciosa *ouverture* allo spazio e alle intersezioni estensive della scena fanno sembrare tortuosi ed involuti, se non addirittura vaghi ed avari, gli scritti del decennio precedente. Mentre però, nell'ultima fase del rapporto di Artaud con il teatro, parte dal materiale teorico del *Théâtre et son double* verrà rigettato, pressoché tutte le riflessioni embrionali contenute negli scritti degli anni Venti si riveleranno allora ancora attuali, e vi troveranno la loro fioritura. Ciò perché essi erano già incentrati, sotto la patina fuorviante di una generica messa in stato di imputazione della parola, sulla parola non come dato di fatto, ma come necessaria possibilità. Il teatro vi era già *in nuce* come un viaggio verso la parola, e la parola dunque o bandita od ospitata, a seconda che essa fosse già formata, e dunque passata, oppure ancora in *in statu nascendi*. In questo secondo caso è la parola il soggetto del viaggio, in quanto parola che viaggia intransitivamente verso se stessa. Si tratta di mettere in fosforescenza, di focalizzare l'importanza, che è la vera e propria *portanza* della struttura temporale. È questa che viene in qualche modo sospinta sulla sponda, e riposta di sguincio in posizione defilata, dalle descrizioni ed autotestimonianze del “periodo balinese”. Se si fa propria quest'ottica, ecco che espressioni come “le domaine de l'impondérable affectif”⁸⁶, o le “forces informulées qui m'assiègent”⁸⁷, non sono semplicemente l'altro della parola: sono al contempo i due aspetti della sua necessità, rispettivamente il prima e il dopo della struttura temporale di una tale urgenza: la premonizione della parola e un tipo di oblio che ad essa non è meno indispensabile perché viva. L'“imponderabile dell'affettività” è il

Artaud dal movimento. Le cause dello scontro furono molte e complesse, ma gravitarono, in particolare, intorno alle divergenze sempre più profonde riguardo al concetto di *rivoluzione*. Nel momento in cui il gruppo surrealista sceglie di riconoscere nella dialettica marxista la parola adeguata a dire la trasformazione delle cose e nel suo programma l'imminenza di un'azione efficace, avverrà il rabbioso distacco di Artaud dal gruppo. Possiamo trovare traccia del dissenso di Artaud, carico di una delusione rabbiosa, in: *À la grande nuit ou le bluff surréaliste* del 1926 (scritto in risposta a: *Au grand jour* nel quale, il gruppo dirigente surrealista – Aragon, Breton, Éluard, Péret, Unik - rendeva pubblica l'esclusione dal gruppo di Artaud e Soupault e l'adesione al partito comunista), e in *Point final* del 1927; in *Œuvres*, pagg. 241-242.

⁸⁶ Antonin Artaud, *Manifeste en langage clair*, cit.; in *Œuvres*, cit. pag. 148.

⁸⁷ Antonin Artaud, *Position de la chair*, cit.; in *Œuvres*, cit. pag. 146.

preverbiale, perché necessita di essere ponderato attraverso l'eminenza della parola; e le "forze in formulate" sono ciò che l'emergenza della parola ha lasciato come resto informulato, e da cui essa deve lasciarsi cancellare. Solo allorché questa capriata temporale prende il sopravvento su ogni mitologia spaziale di simultaneità, la parola artaudiana cessa di essere punto, per diventare ciclo. Occorre, in altri termini, che il "Manifestato", il campo cui si applicano le operazioni magiche, la materia su cui lavora il *metteur en scène* balinese, diventi "façade", "mascarade" che nasconde la vera temporalità del corpo umano, che è quella di un "champ de guerre"⁸⁸, perché anche la parola possa transitare dallo statuto dei "comportements visibles", al "formicolio della vita vissuta", come scrive Artioli, che parla di un vero e proprio "strangolamento" del mondo compiuto da Artaud per tramite del suo *alter-ego* Paolo Uccello, all'epoca della stesura dei drammi dedicati al pittore.

Così, per essere visibile, la parola dev'essere puntuale, si deve cioè radunare e concentrare intorno a un punto dello spazio; ma per essere udibile deve allentarsi ed estendersi; spazializzarsi, sì, ma lungo la temporalità di un ciclo.

Quello strangolamento del mondo – mondo inteso soprattutto come connivenza di spazialità e visibilità – ambito fin dal 1924, scentrato ed eufemizzato nel quinquennio balinese, è ripreso con inaudito accanimento dall'epoca dell'internamento a Rodez fino alla morte, quando sarà la vera e propria condizione trascendentale dell'estremo trattamento artaudiano della parola. Lo stesso antico, tenace dualismo *mot/parole*, subisce un'ultima reincarnazione, che così può riassumersi: il *mot* è puntiformità spaziale e visibile, la *parole* è temporalità ciclica e udibile. Entriamo così in una fase radicale, nel senso di conferire crudeltà alle più inveterate intuizioni, nella quale si tende all'estremizzazione degli stessi rapporti tra le due sensorialità, per cui l'udito tende a darsi come invisibile, la vista come inudibile. Quasi si applicasse loro una sorta di principio di indeterminazione per il quale ad essere visibile sarebbe solo ciò che è fermo, mentre ciò che è in moto sarebbe solamente udibile.

⁸⁸ Antonin Artaud, *Quand la conscience déborde un corps*, 1947, in *Œuvres*, cit. pag. 1181.

I.VII. La gestualità della scrittura

Riprende forma a Rodez, dopo il periodo manicomiale meno documentato, un laboratorio a partire dal quale, via via, ricominciano a scorrere i molteplici rivoli di una ricerca che ritornerà ben presto a pulsare a pieno regime, dopo le terribili esperienze del periodo 1937-1943⁸⁹, sarà costituito dal cimento nella traduzione del *Jabberwocky* di Lewis Carrol: la stratigrafia di un lavoro linguistico quotidiano prenderà ben presto la piega di un graduale ma ineluttabile allontanamento dal contornismo voyeuristico del linguaggio lewis-carrolliano, verso gli aloni acustici di una lingua che vuole essere sempre più un tracciante segnico, l'indicizzazione delle pressioni pulsionali meno effabili. Il linguaggio della traduzione è critico e insofferente nei confronti di quello dell'originale: tra i due vi si materializza lo stesso scarto che intercorre tra il sarcasmo e l'umorismo, come tra psicosi e nevrosi. Che *Jabberwocky* diventi, nella traduzione di Artaud, *L'arve et l'aume*⁹⁰, vuol dire soprattutto una cosa: che la parola viene trattata come abissalità da cui far riaffiorare, gli armonici paronomastici altrimenti sopiti nello statuto tombale di *sema*.

⁸⁹ Dopo il viaggio in Irlanda – intrapreso nell'agosto del 1937 – col conseguente ritorno forzato in Francia e il lungo calvario degli internamenti in diverse cliniche - che non fanno registrare alcun progresso -, è all'ospedale psichiatrico di Rodez, affidato alle cure del dottor Ferdière, che le condizioni di Artaud migliorano sensibilmente. A partire dall'estate del 1943 infatti, nell'ambito del programma di arte-terapia predisposto da Ferdière, Artaud effettua diverse traduzioni da Poe e, soprattutto, da Lewis Carrol, del quale trasforma letteralmente la lingua in una versione del *Jabberwocky* che intitola *L'arve et l'aume*. "Ici je me sent revenir à la vie" scriverà a Michel Leiris il 24 settembre 1943, a testimonianza del miglioramento delle proprie condizioni fisiche e mentali.

⁹⁰ Antonin Artaud, *L'arve et l'aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carrol*, 1943; in *Œuvres*, cit. pagg. 913-927.

Ora, da Rodez in poi, Artaud è in grado di inverare nella prassi ciò che nella *Seconda lettera sul linguaggio*, datata 28 settembre 1932, era ancora una visione profetica, o comunque un proposito: la parola è un organismo, meglio, un corpo eterogeneo, di un'eterogeneità clastica e sedimentaria, frutto di un'impilatura di strati la cui posa si scaglionava nel tempo, ma che pure in ogni momento sono compresenti, a vario grado di manifestazione e latenza. Le parole stesse nel loro complesso sono scaglie che si staccano dall'insieme della lingua, che rivela così la sua natura discontinua e disparata, proprio come, trasversalmente ai confini tra le parole, le sillabe si distaccano dal *continuum* fonetico-articolatorio “comme des blocs”⁹¹, simili a linee di fenditura delle rocce. Ad ogni “détachement” vi è la “fibrille d'un corps qui dilacère un instant la conscience par scission”⁹². E se nella *Seconda lettera sul linguaggio*, “une conscience multipliée des mondes remués par le langage de la parole”⁹³, poteva recare ancora un residuo metaforico, ora, di quella espressione, si è in grado di sostenere la lettera, perché la nozione di parola si dilata in modo inaudito, estendendo i suoi confini ben al di là, non solo dei contorni sopiti dei *mots* ma anche delle giurisdizioni insonni delle *paroles*, per inglobare nei propri ranghi tutti i materiali sia preverbali che postverbali, i quali abbiano concorso, i primi a che ne maturasse la necessità, i secondi a che risuoni un nuovo silenzio. Occorre qui fare la massima attenzione nel parlare spensieratamente di “dilatazione”, “estensione di confini”, “inglobamento nei ranghi”: Artaud si sta qui portando ai margini di qualsiasi gerarchia idealistica, e non è quindi ora già più il linguaggio verbale a potenziarsi per ingrossare le sue fila, risucchiando e fagocitando al suo interno, metabolizzandolo per ridurlo a sé, l'altro da sé pre e postverbale. È assai più il regno della parola a disciogliere i propri confini merlati per spandersi a incontrare l'alterità della propria provenienza e della propria destinazione, e a svelare che la propria necessità risiede fuori di sé. Questa auspicata e praticata extraterritorialità della verbalità, non ha lo scopo di colonizzare ciò che verbale non è: mira nettamente a rarefare la continuità della lingua, smagliando i ranghi compatti in cui essa si schiera grazie ad un uso intimidatorio e autoritario della *taxis* sintattica. Ma non lo fa solo con l'afasia, e non lo fa affatto attraverso la reticenza. Al

⁹¹ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, XXI, pag. 48.

⁹² Antonin Artaud, *La Mort et L'homme*, commentaire de dessin, 1946, in *Œuvres*, cit., pag. 1045.

⁹³ Antonin Artaud, *Deuxième lettre sur le langage*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 572.

contrario, soprattutto di quest'ultima, lo strumento più affilato che, frattanto, è subentrato in gioco non è più di quelli che obbediscono a istanze quali l'astensione e la sottrazione, stornando l'accento dai pieni ai vuoti. Il mezzo elettivo che viene approntato per scollare le giunture dello schieramento logico-sintattico, "syllogistique"⁹⁴, è eminentemente ritmico, e persegue l'intensificazione, l'ossessività anaforica, il parossismo climatico: è il trattamento percussivo della stessa parola, nei due assi della sua forbice, la sillaba e la frase. Non che nell'ultimo Artaud non abbiano cittadinanza la sottrazione e la pausa, o il controtempo, ma adesso si dipartono, come polvere sollevata, dal selvaggio imperversare dell'addizione percussiva. Inoltre, il fine ultimo di tale intensificazione ritmica è quello di affilare le parole per praticare fori e squarci, trapanare e succhiellare i *continua* di senso. Si delinea sui fogli di carta, che cominciano a coprirsi di scrittura uno dopo l'altro a ritmo industriale, un paesaggio di folate, risacche torbide di schiuma, mulinelli borbottanti, che già fallisce come paesaggio, venendo meno il necessario distanziamento ottico.

E sempre, *fin dai fogli*, la respirazione è segnata con a capo che formano versicoli di diseguale lunghezza, oppure da barre oblique che solcano, cadenzandola, la continuità del *ductus* prosastico: tra una barra e l'altra un'espiazione. Cosicché la percussività è altrettanto grafica che vocale, e innanzitutto sfregia la parola-contorno di Lewis Carrol, e l'economia nevrotica e puritana del suo velleitario *nonsense*. Poi sviluppa in proprio gestualità e vocalità, ancora tutt'e due entro il silenzio immanente alla pagina, che pertanto si teatralizza di per se stessa, e non in quanto traccia mnemonica destinata alla fruizione scenica: il canovaccio è anche lo straccio per cancellare. Qui si scrive l'oralità, non nel senso ovvio di trascrivere un parlato o prescrivere ciò che dovrà essere detto e quindi lo è già stato, ma nel senso che essa nasce scrivendosi, nello stesso istante entrambe, scrittura e oralità, nascendo senza alcuno sfalsamento temporale che, scaglionandole, dia il la alle gerarchie e alle filiazioni.

E, tuttavia, il miracolo poetico di questa istantanea doppia nascita deve, come sempre, nascondere una mediazione e, a maggior ragione, in Artaud che di mediazioni è costantemente in cerca e lo sarà

⁹⁴ Vedi oltre, n. 107.

fino alla fine. In questo caso se scrittura e oralità sembrano collimare perfettamente, ciò è per il tramite della percussività stessa del gesto. Vi è infatti il gesto, adesso in un modo più intimo e meno estensivo, all'intersezione tra oralità e scrittura. La sua opera mediatrice può definirsi quantica. Quantiche sono, infatti, nella scrittura di Rodez, le soglie che devono essere varcate per passare di sillaba in sillaba, di parola in parola, di frase in frase. Sono investimenti energetici che conferiscono alla scrittura una valenza motoria, gestuale, non solo metaforicamente fisica.

La scrittura diventa un tipo di gesto, particolare certo, ma che condivide con ogni altro gesto un comune vettore energetico e motorio. La volontà di parlare comporta una consumazione di energia analoga a quella spesa per compiere qualunque altro sforzo fisico. Ma soprattutto la *metrica* verbale non è che un caso specifico di metrica gestuale e motoria, che è conseguenza di un orientamento originale del corpo. La parola non è affatto un'alternativa al gesto, un suo sostituto; l'uomo si trova piuttosto continuamente a un bivio, nel quale deve sempre decidere se utilizzare, mirando a un determinato obiettivo, necessario in quanto imminente, quelli che la fisiologia ordinaria annovera come muscoli, oppure la parola, che però, a questo livello di analisi integralmente materialista, non è altro, a sua volta, che l'attivazione di una sequenza muscolare, alimentata e irradiata da una specifica mobilitazione chimico-elettrica.

Ciò che chiamiamo poesia, lungi dall'essere mortificata da una tale *discesa agli inferi* nella microimpulsività del corpo umano, la si può sorprendere proprio nell'imprevedibilità *meteorologica* delle scosse elettriche e dei travasi chimici di quello che chiamiamo equivocamente organismo, e che non è nemmeno un corpo, se non *senza organi*.

L'atto di scrivere condivide con quello dell'emissione vocale l'intrinseca gestualità: per questo la scrittura, in quanto si effonde attraverso una metrica gestuale, è già teatro, e lo scrivente già attore⁹⁵.

Ciò impedisce allo scrittore di "s'enfermer lâchement dans un texte", e la dimensione teatrale si

⁹⁵ Particolarmente interessante, a questo proposito, risulta la proposta della Grossman di considerare la piccola pagina dei cahiers degli ultimi anni alla stregua di una vera e propria "scène de théâtre" di "poésie dans l'espace", insomma il luogo in cui "s'y dessine peu à peu la conception d'un théâtre vivante, littéralement, verticalement, et dans tous les sens, sur la page et dans le corps, dans un corps qui se fait trame, tissu et texte. (...) Alors Artaud se dit aussi Théâtre: TE ARTO-TEATRO, écrira-t-il plus tard". Cfr Evelyne Grossman, *introductions aux écrits Janvier 1945-Mai 1946*; in Antonin Artaud, *Œuvres*, cit. pag. 956.

apre non appena egli decide di “sortir/ dehors/ pour secouer,/ pour attaquer/ l’esprit publique”⁹⁶.

L’ “impérissable acteur”⁹⁷ e il poeta, entrambi hanno a che fare con “syllabes lancées”⁹⁸, sillabe che sono intrinsecamente gesti, e che, per poter esistere, devono essere violentemente staccate, isolate e scagliate sul foglio di carta o “dans les convulsions anatomiques de l’atmosphère”⁹⁹. Perché ciò sia veramente fattibile, dietro vi dev’essere, in entrambi i casi, un “affreux élan”¹⁰⁰, quel furore, quella costante disposizione collerica, solo nella cui arroventata temperatura possono avvenire i salti quantici, e possono, scrittura e oralità, rovesciarsi impercettibilmente fino alla coincidenza l’una nell’altra.

Nessun altro gesto che non sia la percussività in questo gesto collerico, potrebbe mediare oralità e scrittura senza rendere l’una il luogotenente dell’altra. L’ira non è dunque uno stato d’animo, un umore psicologico, bensì una disposizione gnoseologica oggettiva; essa infatti dev’essere mantenuta come uno stato di grazia, tutto il contrario di qualsivoglia umoralità. Ciò da cui ci si guarda – per salvaguardare questa collera sacrale – è proprio la volubilità: la “volatilisation”, l’evaporazione dei corpi intellettuali – la parola e le forze di fuori – verso il *Souffleur* parassitario. Ma proprio e soltanto il privilegio, sempre in forse, della furia continuamente rilanciata, è in grado di manifestare la volatilizzazione stessa, applicandole una “puissance de dissolution” che la rende “miraculeusement visible”, o visibile sul punto di dissolversi: e non è che il “monde abominable des esprits”¹⁰¹, dei doppi.

È un furore quanto mai frainteso, questo dell’Artaud rodeziano: ha per fine la lucidità, non la sua perdita, come darebbe per scontato la sua logica psicologica. È l’ira generalizzata come norma, uno stato di collera perpetuo, a scernere la pulsazione comune a oralità e scrittura, rendendole intercambiabili e l’una il rovescio (o il fantasma) dell’altra.

L’attore nell’emissione fonica si ispira allo stillicidio quantico della scrittura. Se la scrittura

⁹⁶ Antonin Artaud, *Lettre à René Guilly*, 7 febbraio 1948, in *Œuvres*, cit. pag. 1673.

⁹⁷ Antonin Artaud, *Le rituel c’est quand l’homme a déjà trouvé et fixé*, (testo letto da Colette Thomas alla *Galerie Pierre*), 1947, in *Œuvres*, cit. pag. 1537

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ivi*, pag. 1536.

¹⁰⁰ *Ivi*, pag. 1537.

¹⁰¹ *Ibid.*

artaudiana degli anni Quaranta è vocale, la sua vocalità è, nondimeno, grafica. Ciò avviene in una fase nella quale la mente chiasmatica di Artaud sta sperimentando, nei *Cahiers de Rodez*, la massima promiscuità tra parola e disegno. Ma tra parola e spazio le cose non vanno così bene, non funzionano come tra parola e tempo: il *furor* artaudiano è molto più temporale che spaziale, e la sua pulsazione nei disegni abortisce quando l'occhio perde il contatto con l'alternanza ritmica e gestuale dei pieni e vuoti. Se nella scrittura, grafica od orale che sia, vi è un'inconfondibile sprezzatura che è dell'attore, nel disegno la mano, non più memore dell'ideogramma come griglia di forze, non sempre riesce a staccarsi dal foglio tempestivamente. Questa dialettica *phoné-gramma* e la centralità della sprezzatura, troveranno la più estrema formulazione critica e pratica trent'anni più tardi col teatro di Rino Sudano, nel quale "una voce at-tende al gramma"¹⁰² e il gramma a una voce.

È sempre stato troppo facile ritenere che in Artaud si tratti di un gramma che at-tende a una voce, quando invece invece la voce di Artaud si prende incessantemente cura del proprio essere-scrittura; e tutti gli esercizi maniacali compiuti a Rodez davanti a un pubblico di medici perplessi, non vanno in altre direzioni che in quella di far mantenere alla voce il contatto necessario con la scrittura. Questo contatto è ciò che può fungere per l'oralità da pungolo critico anti- o meglio pre-espressivo.

I.VIII. La crudeltà

Lo spostamento drastico dell'accento, dai valori spaziali della teatralità a quelli temporali, mette la scrittura di scena dinanzi a un ulteriore ma diverso *horror vacui*, che inverte – con un vertiginoso

¹⁰²Rino Sudano, *Re-cita*, scrittura di scena, 1983 dattiloscritto, pag. 1.

rivolgimento categoriale - la direzione della ricerca rispetto alla piega da essa assunta lungo la deriva teorica de *Le théâtre et son double*. La pre-espressività è quella vasta componente della ricerca strettamente attorale che mira ad occludere le vie di approvvigionamento alla propria spontaneità, contraddicendo gli automatismi comportamentali dell'attore. Ma questa contraddizione non può essere a sua volta né una repressione, né funzionare come un *Aufhebung* hegeliana: l'automatismo, contraddetto dal *training* pre-espressivo, deve salvare il proprio contenuto inestimabile sottoponendolo alla crudeltà dell'attenzione. Intendiamo qui una possibile definizione della nozione artaudiana di crudeltà; la quale allude a qualcosa che ha i connotati della violenza¹⁰³, ma di una violenza che ha a che fare con l'attenzione e non con la distrazione, e in cui non è la lucidità ad avere per scopo la violenza, ma la violenza ad essere al servizio della lucidità. La distinzione ha una portata metafisica, epocale, e quindi storica; non c'è violenza più grande e devastante che quella di negare la violenza della vita, della storia in quanto divenire vivente, della morte in quanto *alter-ego* della vita, ombra onnipresente in seno ad essa. Ma l'uscita dal tragico, cioè il portarsi al suo limite estremo, rovesciare, in altre parole, la catena *ad infinitum* delle violenze subite e inflitte, passa per la decisione di rivolgere la violenza verso se stessi. L'umanità, quale si configura, in ultima analisi, in seno alla lettura tragica della condizione umana, consiste nell'essere spettatori della propria animalità. L'uomo si differenzia dall'animale per avere in sé uno spazio psichico e mentale dal quale contemplarsi attore della propria violenza, esercitata nel teatro della lotta per la sopravvivenza. Il complesso di colpa che lo differenzia dall'animale non è altro che un complesso di spettatore. Per impedire l'insorgenza di questo doppio, di quest'escrescenza contemplativa, in cui consiste la differenza dell'uomo rispetto all'animalità, non resta che costituirsi quale vittima predestinata di se stessi: e ciò anche a costo di correre il rischio di rifluire nell'ambito dell'animalità stessa. Per Artaud l'attore, attraverso la crudeltà esercitata verso di sé, deve

¹⁰³ Possiamo affermare che tutte le pratiche che Artaud sviluppa a partire dal 1943, a scopo non soltanto espressivo, presuppongono una quantità di violenza non solo metaforica: una violenza rivolta verso l'esterno a scopo difensivo-offensivo, e una violenza verso l'interno, verso, cioè, se stesso e tutti i mezzi espressivi di cui si serve, corporei e non. Dal momento in cui Artaud torna alla scrittura, negli anni 40, infatti, tutti i suoi scritti sono dominati dall'idea di un complotto mondiale ai suoi danni e contro il quale egli lotta strenuamente con tutte le armi a disposizione. Gli *envoûtements* sono dei sortilegi, o meglio degli affatturamenti, lanciati contro di lui per espropriarlo del suo corpo. Nel testo preparato per la conferenza del gennaio 1947 al *Vieux-Colombier* questa teoria del complotto è esposta in maniera particolarmente lucida e articolata.

aggregare l'assetto contemplativo proprio della posizione di spettatore.

Camille Dumoulié ha opportunamente richiamato l'attenzione su un passo del *Fureur du ciel*: "Homme, Jouet de dieu, et dieu, Jouet de lui-même"¹⁰⁴, commentando come in esso si condensi lo scarto tra la situazione tragica, e quella, da lei assegnata al registro carnevalesco, in cui il tragico è ecceduto e mutato di segno¹⁰⁵. Nella prima frase sarebbe descritta la scena della soggettività e del giudizio, non solo il giudizio morale, ma la predicazione stessa, la "diagnosi", che presuppongono, appunto, la soggettività: scena gnoseologica e moralistica a cui il tragico è organico, in quanto violenza rivolta all'altro. Dal che si vede che soggettività e giudizio comportano una delega e una sottomissione a una forza trascendente, o perlomeno, a una struttura trascendentale. Nella seconda frase, non essendovi più "gioco" tra due diversi livelli gerarchici, non vi è neanche sufficiente scarto perché si formi quello sdoppiamento soggetto-oggetto senza il quale non si danno diagnosi e giudizio, e il giocattolo-burattino è allora in balia delle stesse forze che lo attraversano fino a sentirsene parte. Ai *Jouet* si addice la maiuscola, che è negata a *homme* e *dieu*, perché Artaud privilegia le mediazioni, e il Giocattolo, ora uomo e ora dio a seconda di come si lascia giocare dalle altre forze, è la costante di entrambe le situazioni. Nella prima l'attore è ridotto a un fantoccio del testo drammaturgico-letterario; nella seconda è il burattino che muove i suoi stessi fili e si autogiudica. Nell'un caso, l'uomo non è che il giudizio di dio, una sua propaggine; nel secondo, neutralizzato tale giudizio, l'uomo svanisce come formazione storica superata. In quest'ultimo caso la Marionetta rivolge la propria aggressività contro di sé, in una struttura temporale anticipatoria che previene la propria e l'altrui violenza autoinfliggendosele, ed eleggendosi, *motu propriu*, capro espiatorio. Tale movimento sarà al centro del teatro della *Societas Raffaello Sanzio*, in particolare in quella sorta di dittico sull'attore, costituito dalle prime due *pièces* dell'*Epopea della polvere*, nelle quali, proprio come accade col *furor* artaudiano, è corteggiato il *nefas*, quella complessa e sfuggente condizione di *homo sacer*, indagata insistentemente dall'opera di Giorgio Agamben, ed esemplata esistenzialmente dalla biografia artaudiana, all'unisono col delinarsi della sua poetica

¹⁰⁴ Antonin Artaud, *O.C.* II; pag. 160; cit. in Camille Dumoulié, *L'intraducibile furore*, in *Antonin Artaud: teatro, libri e oltre*, cit. pag. 116.

¹⁰⁵ Cfr. Camille Dumoulié, *L'intraducibile furore*, in *Antonin Artaud: teatro, libri e oltre*, cit. pagg. 107-119.

teatrale.

I.IX. L'envoûtement

Riepiloghiamo i caratteri che decidono l'assetto del teatro artaudiano negli anni Quaranta. Occorre comprendere innanzitutto la portata quasi trascendentale dello spostamento dell'asse di impulso e crescita dell'idea scenica, dallo spazio, che subisce un vero e proprio disinvestimento, al tempo: il che implica che siano enfatizzati i decorsi genetici e intensivi a scapito dei movimenti sincronici ed estensivi. Questo disinvestimento, rispetto alla visibilità spaziale, raggiunge il suo acme allorché il progressivo contrarsi e implodere della scena, che come estensione è ciò entro cui subentra ed è ospitato l'attore, giunge al punto di farla coincidere con l'attore medesimo: è questo l' "homme-théâtre"¹⁰⁶, secondo la celebre definizione di Barrault. Completata questa radicale ispirazione di tutta "l'aria del palcoscenico"¹⁰⁷, si è ormai pervenuti a un punto a partire dal quale la scena viene espirata, questa volta come emanazione, irradiazione ed espansione sonora e gestuale dell'attore, che pertanto la popola assai meno di quanto non la secerni. La scena è creata lungo una temporalità scandita in concepimento, gestazione e parto, e protratta in un regime di neonatalità permanente: creazione *ex nihilo* non meno che *ex corpore*, se è vero che è di un corpo svuotato che si tratta, condotto a una sorta di *kenosis* (lo svuotamento psicologico) o di *epoché* (la sospensione del giudizio) dall'ascesi pre-espressiva: un "corps sans organes". La genesi di quest'ultima nozione, più tardi divenuta metonimica dell'intero *corpus* artaudiano, è però squisitamente teatrale. Gli "chantonnements", i "reniflements", gli "exorcismes", i "tournoiements", così nominati in un

¹⁰⁶ J.L. Barrault, *Reflexions sur le théâtre*, Vautrain, Paris, 1949; pag. 58; Id. *L'homme-théâtre*, Cahiers Renaud-Barrault 22-23, 1958.

¹⁰⁷ Antonin Artaud, *Sur le theatre balinais*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 537.

frammento del *cahier 208*, datato 29 dicembre 1946 e steso per la preparazione della conferenza che sarà tenuta l'anno successivo al *Vieux-Colombier*¹⁰⁸, sono gli esercizi vocali, respiratori e motori che Artaud compiva continuamente a Rodez, finalizzati a sostituire automatismi idiosincratici con ogni sorta di controabitudini o, altrimenti detto, ricreare il proprio corpo “engoncée dans une fausse conscience”, e che della coscienza non è che una “sordide parodie”¹⁰⁹, di cui consiste il mondo stesso dove viviamo.

Sono gli organi le fabbriche degli automatismi; occorre pertanto abbandonare l'ottica che ci induce a pensare il corpo come un organismo: *il corpo senza organi* è, *in primis*, lo stato di grazia dell'attore, ed è innanzitutto teatrale il laboratorio nel quale si innescano i processi che mirano al necessario rifacimento corporeo.

Nell'elenco del *cahier 208*, tra le pratiche che compongono il tirocinio pre-espressivo, agli esercizi propriamente vocali, gestuali e preparatori, si affiancano, in maniera apparentemente eterogenea, anche gli “exorcismes”: ma la loro presenza nella cassetta degli attrezzi dell'attore è perfettamente legittima, se il compito precipuo dell'attività teatrale è quello di rivoluzionare gli assetti del corpo. Tale compito richiede infatti una selezione di forze. Quelle ad esso controproducenti devono essere stornate, respinte, neutralizzate. Sono quelle che confermano l'assetto di quello che Artaud chiama la “fausse anatomie”¹¹⁰, affetta da un “fonctionnement syllogistique”¹¹¹, e che in sede teatrale lo inducono a quello che – quando abbiamo commentato alcuni passi apparsi cruciali del *Théâtre et son double* – ci è occorso di chiamare “recitazione alfabetica”. Né gli esorcismi sono solo difensivi; comprendono sia “Sorts” che “Contre-sorts”: lo si vede meglio nei disegni coevi e spesso contigui alla scrittura dei *cahiers de Rodez*, la cui fitta attività grafica fa sistema anch'essa con la scrittura

¹⁰⁸ L'evento (dal titolo *Histoire veçue d'Artaud-Mômo. Tête-à-tête par Antonin Artaud*) ebbe luogo il 13 gennaio 1947 al Théâtre du *Vieux-Colombier*. Artaud gli attribuì una grossa importanza e lo preparò a lungo, già nei *cahiers* riempiti tra giugno e luglio, infatti, leggiamo: “Préparer la conférence au théâtre Vieux-Colombier” (*O.C.* XXII; pag. 245). Gli argomenti della conferenza saranno principalmente tre: la teoria degli *envoûtements*, i maltrattamenti subiti in manicomio e i contrasti col dott. Ferdière. Per un'analisi esauriente sull'argomento rimandiamo a: Alain et Odette Virmaux, *La séance du Vieux-Colombier*, Obliques, 1976, pgg. 79-88.

¹⁰⁹ Antonin Artaud, *Cahier 208*, 29 dicembre 1946; in *Œuvres*, cit. pag. 1180.

¹¹⁰ Antonin Artaud, *Histoire veçue d'Artaud-Mômo. Tête-à-tête par Antonin Artaud*, 1947; in *O.C.* XXVI pag. 181; vedi anche *Le théâtre et l'anatomie*, 1946 : “son anatomie (*de l'homme*) est mauvaise”; in *Œuvres*, cit. pag. 1093.

¹¹¹ *Ibid.*

verbale, la glossopoiesi e con la scrittura propriamente teatrale¹¹². I fogli disegnati sono forati da bruciature (la stessa corrosione destinata agli spettatori del *Teatro della crudeltà*), costellati di gesti di scongiuro e blasfemie, intercalati da parole schernenti. Ma i malefici sono diretti a certe forze che li meritano, non alle persone nelle quali esse si personificano, per l'appunto, per un momento: è di queste personificazioni fuggevoli, nelle quali le forze maligne sono più vulnerabili, che bisogna essere lesti ad approfittare. Il carattere maligno o benefico delle stesse forze è transeunte: si può indovinarlo solo nel momento in cui se ne è attraversati. Le forze che blandiscono minano subdolamente l'integrità, quelle che pungolano e sferzano sono purificatrici, e volgono la loro aggressività contro il parassitismo degli organi. L'integrità minacciata dalle invasioni più subdole non è quindi quella dell'organismo, che è l'ancoraggio biologico del soggetto unitario, coerente e responsabile; è bensì l'integralità non dimidiata dei molteplici corpi che costituiscono l'in-dividuo. L'individuo è "non diviso", non nel senso di costituire una totalità che esso non è mai, essendo invece "une possibilité organique jamais comblée"¹¹³. É letteralmente "individuo" quando non perde nessuno dei suoi corpi. È invece diviso nel senso di essere attraversato e costituito da forze e corpi eterogenei, che deve apprendere a concertare senza semplificarne il coro, e lasciandosi alle spalle le cadute schizofreniche, proprie di una fase primitiva ed interlocutoria, nella via che conduce all'autogestione della molteplicità. *Corpo senza organi* è quello i cui organi sono altrettanti corpi autonomi, e cessano di essere sfruttati ed asserviti da un unico organismo che li parassita.

L'attore deve concertare questa pluralità corporea: il che implica che prima sia stato in grado di liberarla, selezionando forze, e mortificando quelle che la dissimulavano tenendola in ostaggio, riducendo i corpi ad organi. Così, la scena dell' "homme-théâtre" è più, e non meno, affollata di

¹¹² L'intreccio scrittura-disegno nell'Artaud rodeiziano e postrodeiziano è complesso e stratificato: nei *cahiers* il disegno sembrerebbe prevalentemente orientato verso la funzione di integrazione-semplificazione della scrittura, nelle grandi composizioni autonome, invece, i ruoli paiono invertirsi. Queste due attività diventeranno, comunque, nell'ultima parte della produzione artaudiana, un'unica pratica doppia che, pur nella diversità dei materiali e dei supporti utilizzati, necessitano di una totale mobilitazione fisica, del gesto e della voce. A proposito del rapporto di Artaud col disegno, ecco quanto osserva Francesco Bartoli: "Ciò che appare in ogni caso sostenibile è la stretta parentela, in molti disegni, fra invenzione grafica e performance glossolalia, non di rado associate insieme nel medesimo foglio. La diagonalità di molte composizioni, la catena degli ossimori e dei chiasmi, la disposizione incrociata delle figure, il ribadimento di uno stesso nucleo visivo su un asse dominante o per opposizione spaziale appaiono isomorfici, in più di un caso, alle architetture sonore della pagina scritta"; Francesco Bartoli, *Artaud e i pittori dell'anima*, Quaderni di teatro n° 14, 1981, pag. 96.

¹¹³ Antonin Artaud, *Le théâtre de la cruauté*, 1948, in *Œuvres*, cit. pag. 1656.

quella modellizzata dal palcoscenico balinese, quando l'estroversione spaziale era all'apice, e lo spazio era "utilisé dans toutes ses dimensions et (...) sur tous les plans possibles"¹¹⁴. Ora, le dimensioni e i piani che devono essere integralmente mobilitati e attivati, sono quelli all'interno dell' "homme-théâtre", nel senso che se ne dipartono o lo attraversano, e innanzitutto entro il suo spazio sonoro, di cui quello visibile è ora divenuto più di una propaggine possibile. La visibilità viene sacrificata sul terreno dell'esacerbazione della lotta ingaggiata contro la rappresentazione.

Col radicalizzarsi della tendenza a pensare il teatro nei termini delle sole forze, queste ultime sono sentite sempre più come antagonistiche rispetto alla precedente ragnatela di traiettorie ottiche che avviluppavano l'aria del palco, indicate dalla nozione di ideogramma. Le forze infatti hanno tutto da perdere ad essere visualizzate, l'immagine essendo statica rispetto alla loro deriva sfuggente. La voce, con la sua gestualità intrinseca e quindi solo udibile, può, più efficientemente, far sentire le forze, a patto che riduca l'immagine connessa alle parole, cioè il loro significato.

L'approccio di Derrida ad Artaud, fin dai due saggi¹¹⁵ de *L'écriture et la différence*, è stato guidato dall'ipotesi che la maggiore e più costante preoccupazione che l'intero *corpus* artaudiano denuncia, sia quello di evitare "l'apaisement de la force dans la forme"¹¹⁶. Alla voce è la referenzialità univoca a far correre il rischio più grande di scendere a potenza rivisualizzante, e quindi ri-formante. Dobbiamo quindi ora entrare più nel dettaglio di come Artaud potenzi l'arsenale della voce per far fronte all'estremo scontro con la rappresentazione.

I.X. I quattro strumenti fondamentali del teatro della crudeltà

¹¹⁴ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinais*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 541.

¹¹⁵ I due saggi in questione sono: *La parole soufflée* e *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* entrambi in *L'écriture et la différence*, Éditions du seuil, Paris, 1967; pagg. 253-292 e 341-368.

¹¹⁶ Jacques Derrida, *Artaud et ses doubles*, Entretien avec Jean-Michel Olivier, *Scènes Magazines*, 5, février 1987.

Nella lettera a Roger Blin del 23 settembre 1945, Artaud elenca quattro strumenti fondamentali della sua prassi poetica: la glossolalia¹¹⁷, il ritornello, la percussione, la scrittura vocale¹¹⁸. Che tutti e quattro non si lascino confinare nell'ambito della poesia scritta ma sporgano largamente oltre il confine tra la scrittura e l'oralità-teatralità, basta a dimostrarlo il quarto, che l'oltrepassamento di quella soglia reca inscritto nella stessa, insieme, duplicità e continuità fra i due poli della coppia sostantivo-aggettivo. Abbiamo già visto che oralità e scrittura divengono, nell'ultimo Artaud, via via meno discernibili, e che ciò può accadere solo perché sono entrambe intrinsecamente gestuali. Che, poi, la gestualità sia qualificata come intrinseca a vocalità e scrittura, è per sottolineare che al contempo esse non derivano affatto dai gesti. Gestuali sono il loro ritmo, la loro metrica, le loro paratassi incalzanti, assillanti, incumbenti. Anche più gestuale è l'andamento proliferante della frase, che può in ogni momento, con pari eventualità, protrarsi ancora a lungo come interrompersi *ex abrupto*, mulinare in una fuga di reazioni a catena oppure frangersi in qualsiasi momento senza che nessun legame o arteria del discorso sia stata recisa. Ciò perché è una lingua scevra di organi. L'ossessività dei *cul de sac* paronomastici e allitterativi si diradano d'un tratto in un cambio di rotta liberatorio, come un salto quantico consentito dall'attingere a energie di riserva. Salti e balzi fitti, intercalati da una respirazione franta e nervosa, si alternano a lunghe frane di parole emesse in una sola folata, o a frasi pronunciate (scritte) in apnea come un'unica parola composta sesquipedale. Ma, dappertutto, circola la sensazione di una continua irrorazione *quantica* di energia. Il gesto è quantico solo se si spende percussivamente, e solo una gestualità percussiva può essere intrinseca a oralità e scrittura, senza che esse derivino da antecedenti gestualità mute, né viceversa. La scrittura è gestuale per il piglio e lo slancio con cui le parole si susseguono l'una all'altra senza ingorgare senso, senza depositarlo in organi; e gestuale è la mera oralità senz'altri gesti aggiunti, come lo si dice della pittura: al posto del pennello frustante, è la gola a vibrare le sue scariche quantiche,

¹¹⁷ In senso stretto è possibile definire la glossolalia come una pratica orale. Sia che si tratti di glossolalie religiose sia che rinvino ad alcune patologie mediche, sono caratterizzate innanzitutto da una certa povertà formale, con contrasti vocalici e una certa povertà nei suoni inventariati. Michel de Certeau invita a interpretare questa *fiction de dire* come un *jeu sur la frontière* in cui si pone la questione della nascita della parola e della sua fine; egli afferma: "elles rient de la langue"; vedi Miche de Certeau, *Utopies vocales: glossolalies*, *Traverse* n° 20, pagg. 26-37.

¹¹⁸ Antonin Artaud, *Lettre à Roger Blin*, 23 settembre 1945; cfr. anche *Lettre à Jean Paulhan*, 1 ottobre 1945; rispettivamente in: *Lettres écrites de Rodez*, in *O.C. XI*, pag. 119; e in *Œuvres*, pag. 989.

spostando silenzi non meno che *mot-coups*, che possiamo definire anche parole-quanta. La pulsazione quantica subisce la spinta di pulsioni, ma ne risveglia a sua volta di ulteriori, e il gesto parlante e orizzontale della pulsazione produce il gesto muto e vertiginoso della pulsione, altrettanto che viceversa. Per riepilogare: la percussione consente un tipo di gestualità capace di intrinsecarsi a oralità e scrittura, in modo tale che esse, a loro volta, si promiscuino, senza che l'una anticipi o segua l'altra. Ed è l'uso percussivo della gola e della lingua, oltre all'eventuale percussività di altri strumenti nella scena, *strictu sensu*, a scolpire lo spazio, ribadendo l'egemonia e la priorità della voce e del tempo rispetto all'occhio e allo spazio. La percussione svela la forza, vi fa cenno senza contraddirla in immagine, in quanto, fra le cartine di tornasole, la più consanguinea alla forza stessa. E la percussività è talmente intrinseca alla scrittura rodeziana che il suo sfrangiarsi in linee-frasi interrotte da diseguali a capo, concede maggiori gratificazioni ottiche proprio sulla pagina, con l'alternanza dei pieni e dei vuoti che scolpisce, frastagliandola, la scrittura; laddove le disconosce allo spazio che, intorno al foglio, aleggia invisibile. Ciò può essere più che sufficiente a svelare che, quella fra scrittura vocale e percussione, non è una semplice concomitanza fra altre componibili, ma una connivenza necessaria affinché la scrittura vocale possa essere tale.

Quanto al ritornello, esso è complementare alla percussione, ne costituisce una sorta di contrappeso melodico. Se lo sciabordio, già nella pagina della scrittura, che si slancia ben in avanti avvitandosi e acuminandosi nel bianco, come a pungerne o morderne il vuoto non scritto in una toccata e fuga, e si ritrae nella riga sottostante raccogliendosi in brevi versicoli che si richiudono in un mulinello, sembra lasciarsi compendiare in un moto avanti-indietro, tutto ciò è contrappuntato da una più ampia ciclicità, di cui già quell'ampio ingorgamento era spia. Il ritornello sottostà all'avanti-indietro presentandosi solo qua e là alla superficie. Le punture velenose delle impetuose puntate in avanti e il serpeggiare del flusso scritto-vocale nelle rientranze, che lo contraggono in carambole cadenti, fanno pensare al funzionamento di un mantice, di cui il ritornello vero e proprio sarebbe l'indice più stilizzato. Ma attenzione: in Artaud un vero e proprio ritornello non lo si incontra facilmente; quasi mai l'iteratività supera lo statuto anaforico. La sua ossessività, nonostante un luogo comune che non

varca la soglia della diceria e che si configura invece come il sintomo più eloquente di una ricezione pigra, elude la stereotipia. La penna di Artaud è restia a memorizzare l'inchiostro già secreto. È altrove che si deve cercare quell'esigenza di ritorno cui egli allude facendo ricorso alla parola "ritornello": in Artaud non vi sono appuntamenti validi più d'una volta, o non vi sono appuntamenti *tout-court*. L'ossessività consiste di una straordinaria, ferrea fedeltà, che però si esplica in un costante tradimento della lettera che la sigillerebbe. Né vi è nel suo *corpus* alcunché che denunci il minimo feticismo per la parola protocollare: e ciò svela, al contrario, una genuina diffidenza verso lo sfruttamento seriale della singola prova di efficacia data da una parola in una sua puntuale occorrenza. E quella fedeltà che, si è detto, non feticizza la formula, è fedeltà ai campi magnetici che catalizzano la sua vita, non alle parole che vorrebbero candidarsi ad esserne le ambasciatrici prescelte a rappresentarli di conserva.

Una volta lasciato cadere il pregiudizio di un Artaud che fa *ritornellare* compulsivamente la lettera, ci si parano davanti due possibilità, entrambe generosamente euristiche. La prima è che ogni segmento verbale scritto, o detto, o letto, lo debba essere *come un ritornello*. Ogni frase deve essere scritta o detta, come se da quel momento dovesse presentarsi di frequente, una sorta di *refrain*. In un senso analogo all'*Eterno Ritorno* nicciano, inteso come disposizione a dire di sì all'eventualità di rivivere più volte qualsiasi circostanza già sperimentata, ed essendone sorpresi sempre come la prima volta. L'altra possibilità ci si affaccia inducendoci ad aprire il testo verso cui confluiscono i rivoli del nostro cammino, a partire dalle ultime tre righe. *Pour en finir avec le jugement de dieu* si accomiata con queste parole: "Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers / comme dans le délire des bals musette / et cet envers sera son véritable endroit"¹¹⁹. Questo brano, e la posizione in cui è situato, ci contagia una catena di pensieri che ci sforziamo qui di elencare il più asciuttamente possibile: vivere è danzare, danzare è vivere; ma danzare è tale solo se lo si fa al contrario del nostro impulso spontaneo; questa danza "à l'envers" è delirio; il delirio è orientato nella giusta direzione; *Pour en finir avec le jugement de dieu* può e deve essere letto dalla fine all'inizio; ogni

¹¹⁹ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, 1947, in *Œuvres*, pag. 1654.

sua frase è un ritornello.

La poesia, nella sua concezione non specialisticamente letteraria, è un dis-corso completamente costituito di ritornelli. Un discorso, cioè, in cui i ritornelli sostituiscono gli organi: nessuno di essi è preponderante, nessuno ha il potere di dettare una gerarchia, di suggerire e, tantomeno, dettare un ordine. Ogni parte è un ritornello nel senso di essere eccentrica, cioè la parte di un contesto policentrico, dove ogni punto è inizio e fine in modo solo contingente, dunque non è nessuno dei due. Il dis-corso, come il corpo senza organi, non manca che di inizi e di fini, istituiti da un qualche pre-giudizio.

Artaud concepisce linguaggio e corpo allo stesso modo: essi condividono uno stesso destino. Localmente e tatticamente sono sempre in conflitto, sempre sul punto di sottomettersi l'un l'altro. Ma strategicamente e prospetticamente, questo conflitto congiunturale deve approssimare entrambi alla stessa condizione di essere *senza organi*. Artaud ha purificato e potenziato entrambi i *media*, teatrale e letterario, mettendoli sistematicamente in conflitto. Prima ha intensificato le virtualità represses del teatro, mettendolo in conflitto con la scrittura verbale. Poi ha liberato i poteri sopiti della scrittura, conferendogli una qualità vocale, contro l'invadenza dispersiva e deconcentrante della visibilità teatrale. Ha stanato e utilizzato i difetti *storici* dell'una, per enfatizzare le possibilità negate dell'altra. Si è dichiarato di volta in volta, *tatticamente*, nemico del teatro¹²⁰ non meno che della letteratura: ma per gemellarle passandole al setaccio di una lotta crudele contro ogni interpretazione anatomica, sillogistica e organicistica di entrambe, il cui risultato è che linguaggio e corpo sono indiscernibili, quando sfuggono alla presa della rappresentazione per organi, per livelli gerarchici, per specializzazioni funzionali, per strumentalizzazioni teleologiche.

L'acquisizione di ogni nuova risorsa viene compiuta in un campo mettendolo in antagonismo con l'altro: ogni scoperta nell'ambito della corporeità e della teatralità è compiuta mettendole in dissidio

¹²⁰ Cfr. Antonin Artaud, *Cahier 201*, 8-14 dicembre 1946: "Et maintenant je vais dire une chose qui va peut-être stupéfier bien de gens. / Je suis l'ennemi / du théâtre. / Je l'ai toujours été. / Autant j'aime le théâtre / autant je suis, pour cette raison-là, son ennemi". In *O.C.*, pag. 53 e in *Œuvres*, pag. 1177. Non si contano, nell'opera artaudiana, le invettive contro la letteratura, ad esempio in una lettera ad André Rolland de Renéville del 17 settembre 1932: "C'est une chose ratée. Il vise trop à la belle littérature"; in *O.C.* V; pag. 165; oppure ne *Le pèse-nerfs*: "Toute l'écriture est de la cochonnerie" in *Œuvres*, cit. pag. 165; e ancora, sempre ne *Le pèse-nerfs*: "Ce que vous avez pris pour mes œuvres n'était que le déchets de moi-même, ces raclures de l'âme que l'homme normal n'accueille pas"; in *Œuvres*, cit. pag. 163.

col linguaggio verbale e l'intellettualità; come ogni risorsa sommersa nel terreno della scrittura è liberata mettendo la verbalizzazione in competizione con l'iconicità scenotecnica e lo spazio rappresentativo. Ma raggiunto *polemicamente* in un campo un traguardo che ne potenzia la sfera d'azione, esso viene immediatamente trapiantato nel campo in opposizione al quale è stato conseguito, risvegliando in esso una potenzialità corrispondente. Un progresso compiuto in un ambito contro l'insufficienza di un altro, non manca mai di ripercuotersi *positivamente*, di avere delle ricadute rigeneranti su quella stessa inadeguatezza. È un gioco di carambola, e poche volte come in questa *dialettica di contraccolpi*, si è affermato con tanta evidenza *il conflitto come forza euristica*. Si colloca qui l'apertura di uno spazio, per un dibattito non ancora *divampato*, sulla natura di questa indubbia dialetticità, tra Hegel e Nietzsche: ci limitiamo qui a segnalare l'impressione che ci procurano le flagranti concomitanze dialettiche esistenti tra l'ultimo Artaud e l'ultimo Nietzsche, e l'eclatante *sympátheia* dei loro deliri¹²¹.

I.XI. Il Doppio

Il carattere di reversibilità che, abbiamo visto, la nozione di ritornello conferisce al discorso tramutandolo in dis-corso, non si riduce alla possibilità di poter prendere indifferentemente un verso o l'altro di una stessa direzione. Si tratta infatti di una reversibilità diffusa e multidirezionale. Ciclico, sì, ma non nel senso di un ritorno periodico dello stesso o allo stesso, né di una spirale dialettica ascendente. Azzardando un paradosso, che siamo indotti a coniare *ad hoc* soprattutto da

¹²¹ Cfr. Camille Dumoulié, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, Puf, Paris, 1992.

un testo ancor più vischioso alla presa come *Suppôts et Supplications*, parleremmo di un ritorno periodico dell'Altro. Ciò apre alla concezione di una fantasmaticità diffusa, nella quale l'effetto spettrale non è più un'eccezione, e per la quale ogni operazione umana è sempre doppia. La ciclicità non è qualcosa che possa essere seguito e di cui possa tenersi il conto dei ricorsi: se lo stesso Nietzsche l'avesse intesa così, alla greca, il suo non sarebbe che un tipo di storicismo. Joyce ci ha insegnato che neanche i corsi e ricorsi di Vico sono addomesticabili da una tale ragioneria¹²². Più cicli orbitano contemporaneamente, e non sono modellizzabili sulle orbite dei pianeti o degli elettroni. *La ciclicità non è nella linea ma nel punto*. Ogni atto umano è doppio perché toccando un punto produce un ciclo. O, il che è lo stesso, ogni atto è ciclico perché, nel punto del suo effettuarsi, attiva un doppio, che si trova nel punto antipodico del ciclo fino allora latente. I due punti, l'atto e il suo doppio, sono colti l'uno in un movimento orientato in direzione opposta a quello dell'altro. Quando facciamo qualcosa, la disfacciamo in un solo colpo, perché agiamo in due punti opposti di uno stesso ciclo. Di questi due punti, l'uno è l'inconscio dell'altro, ma come l'altro è l'inconscio del primo: la coscienza è essa stessa, a sua volta, l'inconscio dell'inconscio. E l'uno è l'al di là dell'altro. Il fantasma è endemico all'intenzionalità umana e l'arte dev'essere la cartina di tornasole degli spettri coinquilini raddoppianti l'esistenza umana. Ciò che ha un segno vitale mobilità, proprio con la sua vitalità, un controsegno mortuario, e il ciclo non dura in una temporalità che sarebbe già ottica, quindi spaziale, ma balugina in una spazialità non vista, che è solo ascoltabile. In ogni istante occorre tradire il concomitante attivarsi di entrambi i punti, e il ciclo che li collega in un modo che, metaforizzando la linguistica, possiamo definire palindromico. Solo se lo iscrive e orienta in questa cornice si comprende appieno la cogenza dell'esorcismo artaudiano; fuori da questa contestualizzazione esso è fatto fatalmente oggetto, anche se involontariamente, di una documentazione folcloristica e psicologica, quando non psichiatrica, e ridotto a un'idiosincrasia della genialità.

La disposizione folcloristica coincide senza soluzione di continuità con lo stato di veglia costante

¹²² Cfr. Samuel Beckett, *Da Dante a Bruno, da Vico a Joyce*, Sugarco, Milano,

dell'Artaud degli anni Quaranta. Non si tratta di una plusvalenza, ma del motore che alimenta la sua scrittura. Non si deve aver timore di affermare anzi, che l'esorcismo in Artaud è la forma stessa della coscienza. È proprio l'esorcismo l'unico strumento grazie al quale si è coscienti del doppio e della spettralità che accompagnano l'azione umana. Essere coscienti dell'Altro – doppio, fantasma, larva, persino “l'ombilicale”¹²³, che sia – è tutt'uno con l'esorcizzarne il carattere parassitario. Il doppio c'è sempre, ma è l'esorcismo che lo mette in luce, e, tramite esso, prima ancora di averlo illuminato, ci risovviene della sua presenza. Ci si ricorda che c'è, prima ancora di averlo individuato; e che si è attivato anche se non si può identificarlo che sommariamente. Inoltre questa costante avvertenza che la pratica esorcistica assicura, previene la paura che il doppio dispenserebbe, ritorcendogliela contro. Il non essere avvertiti dell'Inconscio, gli conferisce il potere di annientarci di paura: assistere impreparati, colti alla sprovvista, alla nostra intenzione vitale che si ritorce su di noi sottoforma di promessa di morte, significa essere complici dell'esproprio della nostra vitalità, renderla disponibile a nutrire il parassita, e candidarci al contagio del terrore. Esorcizzare il doppio, quindi esserne coscienti, presentirne la presenza, significa prevenire la paura che ci trasmetterebbe, spaventandolo noi per primi, terrorizzando l'inconscio con l'inconscio altrettanto spaventevole che è per esso la nostra coscienza: esorcismo e coscienza sono, nel pensiero di Artaud, concettualmente sinonimi.

In un passo dello scritto sul teatro balinese che abbiamo già richiamato, per un primo, rapido accenno alla densità di termini attinenti alla spettralità, Artaud parla “du Double qui s'effare des apparitions de l'Au-delà”¹²⁴. Di tutti gli aspetti della messinscena balinese, questo sarebbe quello trattato nel modo più realistico. Subito oltre si dice che il doppio obbedisce all' “automatisme (...) de l'inconscient déchaîné”¹²⁵. Ora, questo Doppio, oggettivato scenicamente, non è terrorizzato che dalla coscienza che lo ha preso in anticipo, prima che fosse esso stesso a fare altrettanto anticipando la coscienza. Artaud rinveniva nella messinscena balinese una descrizione “realistica” della dialettica della paura e della temporalità del rapporto conscio-inconscio tra i Doppi, ed è anche e

¹²³ Cfr. Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes*, 1927, in *Œuvres*, cit. pagg. 105-121.

¹²⁴ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinaï*, cit. in *Œuvres*, pag. 536.

¹²⁵ *Ibid.*

soprattutto perciò che riconosce a quella pièce una valenza metafisica per lui tanto pregnante. Ed è qui che deve essere anche individuata la radice di un aspetto, tanto connotante quanto negletto, della poetica attorale di Carmelo Bene: quella nozione di “autospavento”¹²⁶ che, emersa dalla fucina delle scritture sceniche shakespeariane, affetta capillarmente la *phoné*, allorché essa viene eletta ad attorialità autosufficiente dell’evento scenico. Lì la paura, che per Bene è il più acuto stato di coscienza, ma una coscienza dei cui servigi è meglio diffidare, viene esorcizzata con una veglia insonne che consiste di un continuo autospaventarsi. *Mutatis mutandis*, la consonanza psichica e poetica è flagrante.

I.XII. Ob-scenità della glossopoiesi

Si era detto che, con la svolta di Rodez, la parola era transitata dallo statuto di punto individuabile nello spazio a quello di ciclo percepibile solo nella temporalità. Ora sappiamo che il ciclo consiste in una doppia puntualità intermittente, e che è refrattario alle prese della linea, ancora troppo compromessa al controllo ottico. Se ogni atto umano ha un suo doppio, il doppio della parola è la glossolalia, il quarto strumento che ci resta da analizzare, fra quelli elencati da Artaud nella lettera a Roger Blin, quali capisaldi della sua poetica non soltanto teatrale.

Ogni parola ha il suo inconscio glossolalico, ma è a sua volta essa stessa l’inconscio di una glossolalia. Parola e glossolalia sono vicendevolmente *doppi*, situati in due punti opposti del ciclo intermittente delle azioni e controazioni simultanee, nella “matière astrale” dove “tout est écrit, veçu”¹²⁷. Sia chiaro che ogni parola ha la sua ombra glossolalica, ma non certo nel senso che le sia assegnata una volta per tutte. Per parola, ancora una volta, qui non si intende il *mot*, ma la *parole*,

¹²⁶ Carmelo Bene, *Macbeth*, 1982, cit. in *Opere*, cit. pag. 1203.

¹²⁷ Antonin Artaud, *Cogne et foutre*, in *Suppôts et Supplications*, in *Œuvres*, cit. pag. 1351.

che esiste una sola volta, perché è tutt'uno con la sua emissione, vocale o scritta. Quell'emissione fonica o grafica che chiamiamo *parole*, attiva - al polo opposto del ciclo dell'azione, della materia eterica dove tutto è vissuto-scritto - una *controparole* con la quale può dialogare o meno. È l'emittente ad attivare il dialogo tra l'una e l'altra, se nell'emissione l'una presta l'orecchio all'altra: la coscienza non è che questo dialogo, e siccome parola e glossolalia sono inconsci l'una all'altra, la coscienza non è che un dialogo tra inconsci. Questo rapporto è visualizzato nel testo di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in posizione opposta a quella della citazione che abbiamo già estrapolato a proposito del ritornello, cioè in *incipit*:

“Kré Il faut que tout puc te
kré soit rangé puk te
pek à un poil près li le
kre dans un ordre pek ti le
e fulminant. kruk
pte”¹²⁸

Qui il testo di *paroles*, nel suo tipico movimento serpeggiante e saltellante a capo, di versicolo in versicolo senza soluzione di continuità sintattica, scorre come un rivolo tra due sponde di glossolalie. Se le due colonnine di glossolalie stanno per le tracce foniche inconsce, e la frase centrale esemplifica la coscienza propria al linguaggio verbale articolato, la coscienza non è tale che tra le due sponde inconsce. D'altro canto gli allineamenti glossolalici non si limitano a questa funzione di intercalare inconscio a conscio. Uscendo dalla simultaneità della presa ottica frontale e scorrendo lungo le linee orizzontali, siamo indotti a percorrere una scansione temporale, per la quale le glossolalie sono, in ciascuna riga, il prima e il dopo delle *paroles*.

Finora abbiamo privilegiato il carattere di doppio delle glossolalie. Il transito dall'asse spaziale

¹²⁸ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, cit. in *Œuvres*, pag. 1639.

delle compresenze a quello temporale delle successioni, ci consente di apprezzare l'altro loro carattere: la glossolalia è infatti anche l'ultima grande struttura di mediazione del teatro di Artaud, ed è anche per questo che essa è preliminarmente esplicitata all'inizio del testo connesso a quello che si rivelerà – prima di tutto a lui stesso – il massimo esito scenico e attorale di Artaud, e cioè l'omonima trasmissione *non* andata in onda nel gennaio 1948. A destra e a sinistra del testo che stiamo esaminando, per l'esattezza a sinistra della prima colonna di glossolalie e a destra della seconda, aleggia la presenza del gesto; esse assolvono a una funzione mediatrice fra l'articolazione verbale e ciò che non può essere scritto, e quindi comparire nel testo: quell'altro tipo di articolazione che è la gestualità. “La glossopoièse”, ha scritto Derrida, “ (...) nous reconduit *au bord* du moment où le mot n'est pas encore né”¹²⁹. È quello stadio della necessità della parola che Artaud opponeva, o almeno teneva a distinguere nettamente, dallo stadio della parola formata, già al tempo de *Le théâtre et son double*, in uno dei non molti momenti di quel libro in cui la questione del tempo è posta non in un'ottica sincronica, cioè fuori dalla ricevibilità ottica del divenire, fuori dalla con-tingenza. Ma riportarci al di qua della parola non è un esito da attingere con un viaggio mentale, culturale o fisico in qualche sorta di macchina del tempo, nè è la restaurazione di una condizione originaria. È uno stato in cui siamo gettati ogni volta prima di parlare, ma di cui non ci accorgiamo più, perché ci siamo abituati a farlo, e così non ne avvertiamo la necessità, vale a dire lo stato di emergenza e urgenza in cui la parola è gestata, e dal quale infine affiora alla luce. Noi viviamo il linguaggio come la regola, l'attore – che in Artaud equivale all'uomo – lo deve vivere come costante eccezione. La crudeltà riporta l'abitudine allo stato d'eccezione. Fra gesto muto e parola gestuale (“Comment fonctionneront alors la parole et l'écriture? En redevenant *gestes* (...).”¹³⁰) la glossolalia è al contempo un raccordo e un inciampo. L'origine di questa prassi è , quanto mai altra, teatrale: è stata concepita dall'attore, prima che dallo scrittore, pur ormai così sovrapponibili, per sottrarre automatismo all'emissione della parola. Nella glossolalia, provenendo dal gesto corporeo e svolgendosi all'*endroit* del gesto verbale, si sosta per il tempo di una battuta a

¹²⁹ Jacques Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, 1966, in *L'écriture et la différence*, cit. pag 352.

¹³⁰ *Ivi*, pag. 351.

vuoto, anche se ad essere emessa sarà la parola e non la glossolalia. Nella glossolalia, sempre presente anche se muta, afona o tacita che dir si voglia, l'uomo-attore si autosgambetta (ed autospaventa) sentendo così in sé, in un unico sterminato frangente, l'abdicare del gesto e il suo prolungarsi–spegnersi nella parola, e il passaggio di consegne necessario tra i due *linguaggi*. Ma non basta: la glossolalia si interpone anche fra la parola appena emessa e il conseguente silenzio, affinché non sia affatto conseguente in modo “sillogistico”, e non le subentri come un protocollo automatico. Qui si reinnesta il discorso da noi in precedenza sviluppato a partire dalla lunga citazione tratta dalla *Deuxième lettre sur le langage*, per quanto concerneva in particolare la problematica relativa al dopo-emissione. Il dopo-emissione è altrettanto importante del pre-emissione. L'attore si vede soprattutto da come proviene dall'emissione vocale. È subito dopo il risuonare della parola, che appare maggiormente il corpo. È in questo momento, soprattutto, che può farsi “soffiare” la parola. È cioè il momento di massima vulnerabilità sulla scena. Artaud lo sapeva già fin da quella lettera. Ciò che si è detto lo si vede dal successivo destino della parola detta. Che il corpo se ne faccia espropriare, o invece sia capace di farla ridiscendere al suo interno, decide di ciò che è stato detto.

Le feci devono essere espulse dal corpo, ed anche le parole escrementizie, ma non le parole-corpo, perché esse sono il corpo stesso, ossia il corpo senza organi. Le parole-organi devono essere espulse, mentre le parole-corpo, le parole-ossa, devono essere difese dal Furto, e restare nel corpo senza organi. L'attore di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, per avvalerci di una metafora ferroviaria, è uno scambista, un deviatore. Egli de-costruisce il linguaggio, trovandosi nel punto di incrocio della sua emissione. L'emissione vocale sulla scena è un crocicchio, un nodo di scambi. Le parole provengono all'attore alle sue spalle, fino ad ingorgarsi nel tubo della sua gola, e ad attraversare la cruna della sua bocca, che raggiungono già sovraccariche delle stratificazioni cumulatesi in un lungo tragitto. La bocca dell'attore le smista decostruendole una per una nell'istante ob-sceno, cioè invisibile della sua glossolalia: la *viande* delle parole viene espulsa percussivamente, come in una defecazione. L'*os* della parola viene trattenuto, come un indugio su

ogni elemento fonetico della parola, che ne salvaguarda la componente ossea *nello stesso momento* in cui se ne espelle la *viande*, la carne fecale. Questa viene sputata come un proiettile contro il mittente, cioè “dieu”; l’altra viene serbata con la massima cura, perché *alimenti* il corpo senza organi. Il primo è il cibo organico, il secondo quello inorganico.

Chi non sente, in *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il *ralenti* durante la propulsione emissoria, la carezza della cura insieme al proiettile, il discernimento durante l’espulsione diarroica, non sente niente. Se ne riascolti la radiofonia, in controttempo rispetto alla fruizione più sommaria, facendo caso a questa filigrana *in levare* che sottotrama microscopicamente la macroscopia espulsiva e percussiva, e si scoprirà un’altra attoralità, dietro quella assegnata alla categoria del vitalismo. È un’attoralità segnata dalle mediazioni del distanziamento, della quarta parete e dell’ob-sceno. Sono le tre cose che non si percepiscono, perché le si sente togliersi dalla percezione, eccederla.

La quarta parete è quella insita nella radiofonicità della scena; il distanziamento è quello della glossolalia muta che salvaguarda senza sosta l’inorganicità ossea della parola; l’ob-sceno è il resto di silenzio della xylophonie, come sarà quello della voce nella *phoné* beniana e nel *frat-tempo* sudaniano.

Il teatro di *Pour en finir avec le jugement de dieu* non fa che parlare di tutto questo. Non fa che parlare del teatro, e dell’uomo come attore.

Preservazione, resistenza, cura, veglia sono i doppi che ob-scenano la dissipazione, l’abbandono, lo spregio, l’oblio. Non ne sono la sublimazione, ma la *conditio sine qua non*. Non c’è dissipazione senza salvaguardia, abbandono senza resistenza, disprezzo senza cura, oblio senza memoria. Ma non c’è sintesi dialettica tra queste due catene di esigenze, perché si fanno sporgere nel visibile quelle meno nobili nell’assiologia umanistica: la defecazione, il furore, lo sfogo, la blasfemia. Gli aspetti soppesati come nobili nel sistema di valori umanistico sono sottoposti ad un silenziatore. Ciò impedisce che questi ultimi *superino* dialetticamente i primi, perché i doppi sono *sinonimizzati* e quindi appaiati dal segno di *uguale*, che blocca *inorganicamente* l’organicità dialettica.

Su questa paralizzazione della sintesi dialettica si scatena *il grido* di Artaud. È, finalmente sulla

pagina della scena e non sulla scena della pagina, il “Cri intellectuel” dei primissimi scritti sul teatro, “grido occipitale” non dell’organismo umano ma del corpo senza organi. Non è l’urlo della *viande* che la prolungherebbe, ma la raffica di vento *dell’* ob-sceno del corpo senza organi. E dà voce all’Impossibile, ultimo, estremo nome dell’ob-sceno, non alla *viande* famelica della volontà di potenza.

La *chora* est le lieu d'un chaos
qui est et qui devient, préalable
à la constitution des premiers
corps mesurables¹³¹

Capitolo secondo

Carmelo Bene: l'attore dei tre *subjectiles*

II.I. Istrionismo e scrittura

Si tratta per noi di verificare se intersezioni significative tra le poetiche teatrali di Artaud e Bene vadano oltre la condivisione di una generica esigenza di oltrepassamento dello statuto rappresentativo del teatro; se cioè siano reperibili convergenze e coincidenze riguardo a come orientare un' intenzione iconoclasta nei confronti di una prassi, al contempo specifica e pervasiva, com'è quella teatrale. Ci interessa confrontare come essi si atteggiavano al fine di incarnare scenicamente, e togliere dalla genericità, il comune disgusto nei confronti di qualunque struttura di raddoppiamento faccia ricadere l'evento teatrale nell'orbita d'influenza, tanto aborrita, della mimesi. È infatti il responso offerto dall'efficacia della prassi a misurare l'intensità e quindi la

¹³¹ Julia Kristeva, *Polylogue*, Seuil, Paris, 1977, pag. 57. n.1.

“tenuta” di ogni programma antirappresentativo: spesso infatti un attore rivela sulla scena di non poter fare a meno dell'appoggio feticistico a taluni automatismi mimetici che sembravano scongiurati in sede progettuale.

Gli scritti teorici di Bene mettono in scena, addirittura ostentano, una repulsione irriducibile nei confronti della coazione a simulare, esorcizzata ossessivamente così da trarne tutte le conseguenze necessarie. Ma ciò non è di per sé una garanzia che la scena stessa - un palcoscenico ai limiti dell'essere personificato -, per così dire, non instilli subdolamente un furore mimetico nell'attore che si misuri, troppo inerme e sprovvisto di sofisticati antidoti, con un incitamento all'attivazione di intrecci e verosimiglianze, che è incrostato nelle infrastrutture materiali della scena, sedimentato nella mentalità che emana e tende a coincidere con lo stesso palcoscenico. Il quale si anima quanto più si reifica, o meglio reifica l'attore che ne diviene una propaggine, un'escrescenza, una protuberanza, in ogni caso qualcosa di eterodiretto da una ritualità naturalizzata. Rappresentare, imitare, rispecchiare è molto più istintivo e immediato che non presentare, ignorare, obliare.

Parlare di iconoclastia per autori come Artaud e Bene costituisce un'occasione privilegiata per mettere a fuoco come essa non consista nell'abborrire l'immagine in quanto tale, ma ogni dispositivo che la strumentalizzi in un regime di corrispondenze: l'immagine-mezzana, appuntamento in cui si pietrificano reciprocamente e contemporaneamente occhio e percepito¹³².

Se disprezzo per il regime rappresentativo e iconoclastia così intesa legano Bene ad Artaud in linea genealogica, come diramazioni da un tronco centrale, altra cosa è ricercare, sulle scene potenziali ed effettive, disseminazioni che stringano fra loro alleanze a posteriori, come costellazioni di foglie cadute sottoposte all'applicazione di forze cinetiche analoghe: per esempio le “sovrapposizioni” tra la scrittura scenica beniana e la concettualizzazione deleuziana, che la anticipa oltre a ripensarla a posteriori.

Prendiamo le mosse dalla constatazione pressoché fenomenologica della tendenza di Artaud e Bene all'istrionismo, traendo da un confronto tra i loro esibizionismi un primo bilancio delle coincidenze

¹³² Paradossale forzatura quella di chiedere proprio al teatro di rispettare ed essere ipersensibile a quale “*nulla* firmato e sottoscritto siamo noi unicamente” e di cernere “la sapienza dell'attimo non mai rappresentato.” Cfr. *Ebbene, sì, Gilles Deleuze!* in Carmelo Bene-Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, 1978, Quodlibet, Macerata, 2002 pag. 117.

e delle disgiunzioni, mai dimenticando che le sovrapposizioni sono enantiomorfe, implicano e nascondono provenienze e inclinazioni diverse nello spazio, come estremi che combaciano dovunque dentro di esso; mentre le disgiunzioni drammatizzano talvolta complicità e connivenze più intime delle corrispondenze di superficie.

Fare i conti con la scrittura scenica¹³³ di Carmelo Bene significa partire dallo scandalo di un teatro che sembra risolversi letteralmente nell'emanazione tirannica ed istrionica dell'attore, al punto che ogni dettaglio della messinscena è come una scheggia prodottasi a partire da un'esplosiva dilatazione attoriale.

L'istrionismo di Artaud, testimoniato dalla critica militante e dagli stessi colleghi – in particolare in occasione dell'ultima messa in scena performata da Artaud all'*Atelier*¹³⁴ –, è il paradossalmente segreto propellente che alimenta ed affetta la fuga prospettica di messe a punto teoriche che si inflazionano formando lo *gnomero* del *Teatro e il suo doppio*, e si diradano stendendosi alla spicciolata nelle ultime propaggini di un'approssimazione asintotica alla scena, in cui compulsazione e compulsività congiurano. L'istrionismo innanzitutto anima ed affila la scrittura letteraria di Artaud tenendola sempre in bilico verso il teatro. La vocazione teatrale di Artaud scaturisce dall'impossibilità della scrittura letteraria di appagarsi dei confini bidimensionali della pagina. E noi possiamo e dobbiamo spiare i tratti sorgivi e aurorali della fascinazione che lo attira verso il teatro, seguendone il materializzarsi a partire da questo sempre più irrequieto sussultare della scrittura. Il sisma che la abita non sa e non vuole risolversi in essa e la cellula germinale o il peccato originale, comunque la preistoria del teatro di Artaud è, prima di ogni già retrospettiva motivazione teorica, nella parola scritta che confuta il suo supporto, la piatta matrice in cui pure ha preso forma. Lo scriversi della parola è in uno stesso istante una nascita e una morte, uno

¹³³ Quello di scrittura scenica è uno dei termini-chiave per la lettura del teatro nel Novecento. Il primo ad utilizzare l'espressione fu Roger Planchon che, nel 1961, la introdusse in occasione di un convegno su Brecht: "La leçon de Brecht, théoricien du théâtre, c'est d'avoir déclaré: une représentation forme à la fois une écriture dramatique et l'écriture scénique; (...). L'écriture scénique est totalement responsable de la même façon qu'est responsable l'écriture en soi (...)." Emile Copfermann, *Planchon*, La Cité, Lausanne, 1969, pag. 123. Tale concetto è riferito soprattutto alla specificità del linguaggio teatrale, la cui responsabilità è pari, sul piano creativo, a quella del momento testuale. Oggi potremmo dire che la scrittura scenica sia una sorta di strategia operativa, o un modo di pensare l'organizzazione dei materiali linguistici del teatro nella prospettiva dominante della messinscena.

¹³⁴ Vedi n. 11.

sgravamento che inaugura una prigionia. L'istante della scrittura è furtivo in tutti i sensi di questo aggettivo¹³⁵: furtivamente vi si deposita un pensiero con l'illusione in cui esso sembra raggiungersi, eppure in quella stessa inezia di tempo se ne consuma il furto e la reificazione. Per Artaud il teatro subentra qui, le sue risorse qui si innestano con la promessa di porre rimedio a questa reificazione, col reinfondere vita a una parola che deve subito sottrarsi dalla postura mortuaria della pagina e, con un salto quantico da un *medium* all'altro, rifarsi corpo vivo rimettendosi tutta in gioco nell'alea, nel vuoto del rischio che sa procurargli il teatro. Il quale consiste, quindi, di un'insofferenza, di un'urgenza che non sa, non vuole rinviarsi.

L'esigenza teatrale in tal modo anticipa, previene l'opera di vivificazione della parola che sarebbe compiuta in un lasso di tempo ben più lungo e sfuggente – tendenzialmente infinito perché eccentrico a qualunque unità di misura – del lavoro lento, esasperante e incontrollabile della lettura. La parola cerca così nel teatro una verifica più immediata, nel corpo dell'attore un supporto che sia più vivo della parola che veicola. Il teatro per Artaud è in questo senso l'esito di un istrionismo che lo precede, ed è perciò latente in ogni zona della sua opera, nondimeno in quelle che non pervengono ad un esito teatrale. La sua parola cerca, nella scena, una scorciatoia alla temporalità estenuante della fruizione letteraria. L'istrionismo che nutre questa esigenza è la miccia sempre accesa che brucia la dilazione di questa parabola, e il teatro che ne sortisce non ne è che una lettura anticipata. Alla perpetua solitudine della parola deposta e abbandonata come scrittura, solitudine illimita, si sostituisce quella istantanea dell'istrione che consuma la parola nell'*hic et nunc*, nel rischio incandescente di una scena che non sopravvive a se stessa: solitudine immediata, non diluita nemmeno da sé.

Di contro, l'istrionismo beniano nasce dal teatro, prende forma e si riconosce ben indigeno a questo *medium*. Nutrendosi e maturando entro l'utero teatrale, è già da sempre insediato in un alveo della tradizione italiana: la sua precocità appena acerba già si lascia ritrarre entro la cornice dorata e tarlata dell'istrione di ascendenza ottocentesca. Troppo vivo e dotato, troppo istrione per limitarsi a

¹³⁵ Cfr. Jacques Derrida, *La parole soufflée*, in *L'écriture et la différence*, Gallimard, Paris, 1967 pp 253-292.

ricalcare le orme di un istrionismo atavico, Bene comincia, pressoché contemporaneamente alla sua formazione, a innescare un corpo a corpo con quei contorni a un tempo claustrofobici ed esondanti. Sono i panni del grande attore, divenuto addirittura ipertrofico nella sua memoria enciclopedica, che centrifuga gli echi dei Ricci, dei Benassi, dei Ruggeri, persino dei coevi epigoni Randone e Gassmann. Ne ha assorbito l'enfasi, l'ampiezza del gesto, la dizione, ma possiede istintivamente il gusto di farli inciampare in un cortocircuito. Li fa girare a vuoto, uscire dai cardini, li scornicia, per accusarne la vacuità, propiziarne il deragliamento dai binari dello statuto rappresentativo. Ma non getta nel cestino il birignao, il gigionismo, l'estorsione dell'applauso: si accorge che di tutto ciò, anche dopo essere stato denudato della finalità rappresentativa, sopravvive il potere ipnotico.

Il teatro non è, come per Artaud, una risorsa estrema da invocare disperatamente, qualcosa da inseguire asintoticamente come Achille la tartaruga: per Bene è una presenza fin troppo ingombrante, un Leviatano, un abbecedario di automatismi, rispetto ai quali altrettanto disperatamente scostarsi, defilarsi, guadagnare una posizione obliqua. Collocarsi di sguincio rispetto a qualcosa che non può essere trapassato, né con un indietro che percorrerebbe a ritroso una genealogia di radici di altre radici *ad infinitum*, né con un avanzamento che contribuirebbe solo ad estendere e rimpinguare il blasone di una tradizione monumentale, la quale se lo annetterebbe come un'ennesima prova della sua longevità.

Ciò che distingue Bene tra le file del suo *côté* attorale è il suo lucido risentire del peso della tradizione teatrale e letteraria, e del fatto che l'elusione sistematica, da parte di essa, della domanda sul senso del suo percorso non è un'omissione ovviabile, ma l'asse portante del suo sussistere. Questo assetto dubitativo e inquisitorio sulle ragioni del suo esistere la esporrebbero infatti a una vertigine cui non è attrezzata a sopravvivere. Per questo sopporta qualsiasi mutilazione sia inferta al suo corpo, non di essere lasciata integra ma gettata nel dubbio su se stessa. Pertanto ciò cui Bene aspira non è alla cancellazione del teatro attraverso l'eliminazione dei suoi elementi costitutivi, bensì attraverso la loro messa in conflitto. In altre parole, i diversi elementi della messa in scena sono tutti compresenti, ma privati del collante della narrazione che ne assicura tradizionalmente la

tenuta rappresentativa.

La contestazione del linguaggio, cristallizzato a teatro soprattutto tramite la dipendenza dal testo scritto e il processo interpretativo, di cui esso è l'innescò, si concreta innanzitutto nella valorizzazione della "scrittura di scena", la quale avoca a sé anche una risonanza simbolica, brandita com'è da Bene quale vessillo dell'autonomia dell'attore nei confronti della trafila gerarchica e burocratica della catena di montaggio, ossia della divisione del lavoro che struttura anche l'organigramma della produzione di teatro. Con la nozione e la prassi della scrittura di scena, a un testo cristallizzato prima e consegnato bello e pronto alla scena, ridotta così alla sua "interpretazione", intesa come momento applicativo e adattativo, quindi eminentemente tecnico, si sostituisce una scrittura il cui linguaggio si fa nel tempo della messinscena, e prende forma "dal basso" e dall'orizzontalità della prassi scenica ed esistenziale dell'attore, come dalle potenze creative che scaturiscono dall'immanenza del suo decorso, dei suoi divenire.

Inducendo l'attore ad autogestirsi, divenendo l'alfa e l'omega dell'intera catena produttiva, non possono non ravvisarsi, nell'elaborazione di un concetto di scrittura di scena così articolato e totalizzante, gli effetti incisivi di una suggestione ricevuta da Bene da parte di colui che, avendo visto scaturire la propria vocazione teatrale dal seno stesso della sua solitudine di scrittore, ha sperimentato la stessa necessità con un percorso inverso. Artaud ha infatti via via avvertito, nel precoce configurarsi della propria frustrazione letteraria, il bisogno di non delegare ad altri l'interpretazione della sua parola, ed è nato al teatro nel momento esatto in cui ha sentito di doversi fare carico di entrambi i versanti della comunicazione, quello della scrittura e quello della sua incarnazione, non potendo almeno virtualmente disertare da nessuna delle due.

Così è proprio il fatto che lo facciano muovendo da interessi originari diversi, a conferire pregnanza alla constatazione che entrambi, Artaud e Bene, così eterogeneamente affatturati dal teatro, facciano gravitare le loro opere intorno alla rivendicazione alla scena della centralità dell'evento a scapito del testo, svuotato così della sua solida compattezza e immutabilità, e reso disponibile ad essere intaccato, tradito, smembrato dall'alterità temporale della sua epifania scenica.

Nel laboratorio artaudiano il testo è sottoposto a un confronto dialettico che lo tratta come fonte inesauribile di forze mai cristallizzate. Nell'insonnia della ricerca di un teatro-evento il testo è concepito nei termini di un nucleo-generatore di una parola-azione che è tale perché si confronta col nonsenso apportato dal corpo, il quale, al cospetto della parola, ne diviene la soglia attraverso cui essa si confronta con le forze in perpetuo riassetamento dell'organismo vivente.

Di questa instabilità meteorologica del corpo, e dell'equilibrio che essa di volta in volta trova momentaneamente e che chiamiamo umore, la parola non è – ma non è affatto poco – che la cartina di tornasole: essa ne rivela le forze in gioco lasciandosene metamorfizzare. In tal modo la parola è concepita come forza rivelatrice che, senza raddoppiarle, ma solo subendone sulla propria identità le sollecitazioni, testimonia le altre forze che con essa concorrono a rinfocolare quel crogiolo in perpetuo rimaneggiamento che è il corpo, e i suoi assetti provvisori che ne determinano l'umoralità. La parola è insieme *forza d'identità* e *forza di rivelazione*, e non potrebbe essere la seconda senza essere la prima. Non potrebbe essere espressione senza essere ostacolo. Nata come rappresentante della forza, la parola la ostacola in questo stesso momento, bloccandola e così innanzitutto svelando sé stessa come forza: forza d'identità. In tal modo la forza può farsi sentire proprio disfando l'identità di questa rappresentazione, con l'impeto antirappresentativo che le è proprio, ma che proprio dalla rappresentazione è provocato a svelarsi col distorcerla. Ne consegue che la forza-parola è più lontana ed estrema dalla *forza muta* proprio nel momento in cui la rappresenta; più intima e vicina, e quindi testimone della forza muta, proprio quando subisce da parte di quest'ultima la sua aggressione iconoclasta – iconoclastia, questa, intrinseca all'omeostasi dell'organismo -, con l'effrazione del narcisismo rappresentativo della parola e dell'icona, i cui effetti di aberrazione dall'identità sono i veri indicatori della forza.

Se così, il senso non sarebbe mai qualcosa che si localizza e si coagula: esso non avrebbe domicilio né nel *côté* della parola, forza di identità e potenza di rivelazione, né nel *côté* della forza muta, che non esiste che nel momento dell'impatto drammatico contro l'ostacolo, opposte dalla parola stessa. Il senso non sarebbe che l'effetto di tali collisioni e non consisterebbe che di gruppi di

frammenti, ondate di residui deposti su una spiaggia istantanea dopo il naufragio, reiterata generazione di entità superstiti: frammenti di forze e frammenti di parole.

Pertanto quando si afferma che le scritture sceniche di Artaud e di Bene mirano a frantumare e disperdere il senso, come se il senso esistesse mai in un assetto stabile e integro, si obbedisce ancora a una sintassi fuorviante. Si deve piuttosto dire che entrambi, ciascuno con procedure idiosincratiche che ne individualizzano le rispettive strategie, mirano ad innescare processi che producono filamenti di forze e segmenti di parole, proprio la cui frammentazione rilanciata, e proprio quanto più reiteratamente rilanciata, è buona conduttrice di senso. Quanto poi al constatare che essi cerchino di *produrre* frammenti, propiziando fratturazioni e clasi sull'omeostasi cristallizzata del linguaggio e del corpo, occorre farlo utilizzando e intendendo i lessemi che veicolano il senso della produzione in modo eccentrico e profondamente riformato: produrre è qui più un limitare l'interventismo del soggetto che non un incentivarlo; più un salvaguardare processi produttivi già in atto, che non condizionarli con progettualità pregiudiziali e trascendenti.

Perciò l'elemento drammaturgico, ora assorbito e reso immanente alla scrittura di scena, lungi dall'essere cancellato (essendo al contempo ridimensionato e liberato dalla nuova dislocazione), subisce una drastica rifunzionalizzazione, per il ruolo strategico che gioca nel nuovo scacchiere dell'autogestione teatrale. Se, nel nuovo posizionamento, la sua iscrizione e sottodeterminazione a quel palinsesto di schizzi e appunti, ora preparatori ora stenografici (e spesso le due cose indeterminabilmente), che costituiscono la scrittura di scena, sottrae autorità al complesso drammaturgico, e sottopone a radiografia le sue contraddizioni ideologiche, prima ancora che tecniche, questa è solo la lettura in negativo del processo, condotta dal solo punto di vista della contabilità delle uscite. Ma se si scorre la colonna delle entrate, si riscontra che la massa drammaturgica riveste, entro la scrittura di scena di Bene, lo stesso ruolo che la parola gioca sulla scrittura, sempre in bilico verso il teatro, di Artaud: essa registra e rivela le forze che terremotano il campo attorale e scenico subendone gli effetti di distorsione, mutilazione, ambiguità e superfetazione, e di queste ripercussioni e contraccolpi supporta le stimmate.

La prima ad essere ablata da questa dislocazione rifunzionalizzante è l'infrastruttura narrativa, vero collante della massività drammaturgica; essa non sopravvive al fuoco di fila delle microforze proveniente dal *soma* attorale, né alla nuova temperatura che ne discioglie il glutine, il potere coesivo architettonico. Ne è esemplare il lavorio cui è sottoposto il dettato shakespeariano, ed è evidente come il testo disagglutinato sia riportato allo stato di carcassa, quindi nuda occasione di immersione nei suoi interstizi narrativi, non più occupati dalla calafatura affabulatoria; alla lettera mero oggetto di attraversamento, di infilzamento multiplo da parte a parte¹³⁶.

Se per Artaud fine imminente e immanente della prassi teatrale è il riappropriarsi della carne, intesa come corpo sottrattogli da un Dio-demiurgo, sulle tracce di una metafisica volta a sovvertire quella del *Logos* (della parola scritta innanzitutto, e della ripetibilità come radice di ogni male), per il Bene "shakespeariano" obiettivo sistematico e ossessivo – sorta di percussività intellettuale – è lo spolpamento delle carni gloriose del testo elisabettiano, la sua disincarnazione che lo disvela allo stato di gabbia, di scatola prospettica denudata del contenuto aneddótico e dei tendaggi e rivestimenti del paesaggio, nella fattispecie il teatro psicologico barocco. Del quale residuano qua e là brandelli, come vessilli stracciati sui pennoni, rimasugli di carne viva per la ferita che li ha risvegliati col sangue che ne defluisce, ma che è il sangue dell'oggi, che si raggruma con la fretta indifferente che ovatta il nostro presente già sempre archiviato.

Quanto al corpo inseguito da Artaud, esso è per Bene presupposto: sono le pulsioni esibizionistiche, anch'esse censite dallo smemoramento dell'istrionismo ereditato, che egli sottopone alla stessa chirurgica dissezione che sta di pari passo applicando al monumento drammaturgico. Per Bene infatti il corpo non è concepibile se non intrinsecamente istrionico, e l'istrionismo della soggettività è la costante, costantemente rimossa, dall'eufemismo umanistico.

Ecco che comincia a dischiudercisi come Bene reagisca all'istrionismo atavico e istituzionalizzato di cui egli si è dovuto scoprire, con stupore misto a sgomento, precocissimo erede: lo fa con un

¹³⁶ Come giustamente scrive Deleuze, Bene non riscrive Shakespeare "pour ajouter de la littérature à la littérature" ma, al contrario, per "soustraire la littérature, par exemple soustraire le texte, une parti edu texte, et voir ce qu'il advient". Gilles Deleuze, *Un manifeste de moins*, in Carmelo Bene-Gilles Deleuze, *Superpositions*, Les éditions de Minuit, Paris, 1979, pag. 89; ediz. italiana, *Sovrapposizioni*, 1978, Quodlibet, Macerata, 2002; pag. 86.

istrionismo integrale che deborda i confini, già di per sé debordanti, dell'attore, per investire la soggettività in quanto tale, e proponendosi nei suoi confronti come forza insieme euristica e liberatoria.

II.II. Un esempio di scrittura scenica da Shakespeare

Bene ha bisogno della scrittura (scenica) per interrompere il *continuum* teatrale tra forma virtuale drammaturgica e fasulla attualità attorale. Laddove il *continuum* è fatto della divisione del lavoro, la discontinuità della scrittura scenica ricomporrebbe tale frattura intellettuale-manuale. Fattostà che la scrittura non si sostituisce senza sfrangiature al binomio totalità testuale-parzialità attorale, ma ne richiede la sopravvivenza fantasmatica per insinuarvisi nell'interstizio di inserzione, sabotando incessantemente la comunicazione tra le due componenti, della prescrizione e dell'esecuzione, e inibendo l'efficacia della cinghia di trasmissione¹³⁷. La scrittura di scena parla di disfunzioni, maldestrezza, incidentazione, di ciò che la scrittura stessa è: corpo estraneo nell'ingranaggio del *continuum* teatrale. Ma le sagome fantasmatiche della predrammaturgia e della postscenìa non possono non sopravvivere, residuare, essere sottintese, affinché la comunicazione natural-tradizionale tra loro sia perturbata, interferita, sgambettata dalla scrittura di scena che non parla che di se stessa: perturba, interferisce, sgambetta parlando di sgambetti, interferenze, perturbazioni.

Nel *Riccardo III* l'eco, l'eredità fantasmatica, la carcassa del monumento drammaturgico, il suo strascico, tutto ciò è costituito dalle sei attrici che piangono insieme la morte dei personaggi

¹³⁷ "I testi shakespeariani sono veri e propri saggi critici d'autore nei quali la consapevolezza "critica" del proprio operare si riassume in una rigorosa partitura scenica sullo sfondo di una mediazione definitiva sul senso e la crisi della rappresentazione, che in questi spettacoli è portata alle estreme conseguenze"; Giancarlo Dotto, *Il principe dell'assenza*, Giusti, Firenze, 1981, pag. 74.

shakespeariani che incarnano l'ortodossia del Potere¹³⁸ - il suo decorso quale lo prevedono le pretese prescrittive della legalità - , e lo stato di orfanità drammaturgica in cui le ha gettate l'assenza di un intreccio, di cui esse sono, *in corpore vili*, la parte residuale, che ancora ostinatamente *hante* la scena: attrici in lutto per l'agonizzare dei loro personaggi e dell'intreccio che ne costituisce *l'habitat*. Si è parlato giustamente per loro di "fantasmatica presenza"¹³⁹, ma non si tratta che delle sopravvivenze - entro il nastro di registrazione della scrittura di scena - del *Riccardo III* shakespeariano, monumento letterario residuante in stato di *revenant*. Questa compagine fantasmatica consta del rimpiangere l'integrità letteraria perduta, il che si effettua in un Compianto in cui a elaborarsi non è il lutto per i decessi consustanziali all'intreccio disattivato, ma quello per il venir meno dell'intreccio stesso. Perciò, queste entità angeliche dal femminile sembiante rasentano, bordeggiano, lambiscono lo stato di collera, giocano entro l'escursione di questa risacca tra i poli del lutto e dell'ira.

Un prodigio è quello in cui "gli angeli si adirano e i demoni non mentono"¹⁴⁰. Il semplice fatto che questa angelicità sia tutto ciò che filtra della lettera letteraria, apre per ciò stesso lo spazio a una demonicità, convogliata dalla macchina Riccardo III, che nella scrittura di scena metonimizza la scrittura di scena stessa. Ed anzi la scrittura di scena è, innanzitutto, come Riccardo, macchina da guerra - un apparato cioè che concerne il trattamento del potere nella sua *facies* di maggior squilibrio, colto in uno stato di eccezione che ne mette in vista il funzionamento sgangherato, approssimativo; macchina da guerra che costituisce una piega all'interno del potere, l'introflessione che ne mina la continuità. Deleuze sottolinea prontamente e puntualmente questo spazio di emarginazione che si apre nel seno stesso del Potere, e di cui il non-volto dell'uomo di guerra è sia soggetto che oggetto, cioè la loro indeterminazione e la loro indecidibilità. Come il potere si rispecchia in una parte di sé, quella che esprime il suo stato più puro - cioè la guerra, e questo rispecchiamento del tutto nella parte consta di una piegatura del potere che si inflette su di sé, rompendo col potere la continuità del potere - così la scrittura di scena si piega in una parte di sé

¹³⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *Un manifeste de moins*, cit. pag. 90; ediz. italiana, pag. 87.

¹³⁹ Piergiorgio Giacchè, *Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano, pag. 116.

¹⁴⁰ Carmelo Bene, *Riccardo III*, in Carmelo Bene-Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit. pag. 33.

che la esprime nel suo stato più puro: l'attore che scrive immediatamente, direttamente col suo corpo, senza bisogno della stessa scrittura di scena, come l'uomo di guerra esercita il potere nel modo più immediato, senza bisogno delle mediazioni della scrittura di potere (la diplomazia).

In realtà non esistono né trincee di guerra né trincee di scena senza scrittura, e guerra pura e pura attorialità, o immediata presenza scenica, sono costellazioni mitiche. Certo la scrittura di scena reagisce alla constatazione che, proprio come l'uomo di guerra all'interno del potere, *l'attore è la forza più emarginata all'interno del teatro*. Ma liberarla, cioè sprigionarla da questo esilio domiciliare, non significa consegnarla all'immediatezza istantanea. Liberarla, sprigionarla, dispiegarla significano simultaneamente farne il fuoco, nel senso sia ottico che geometrico del termine, della scrittura di scena, e mediarla inscrivendola in un campo dove essa non sia l'unica forza, e sia anzi complicata da una struttura di piega: dove è bene ricordarsi che *complicato* include la piega e significa soprattutto *piegato e ripiegato*. Dispiegarla implica un diverso piegamento. Nel caso esemplare di una scrittura di scena gravitante intorno al materiale di una *pièce* shakespeariana come il *Riccardo III*, si estrapola un personaggio-chiave (in questo caso quello del titolo¹⁴¹), per trasformarlo in una forza, che l'attore controlla non dall'alto, ma interagendo variamente nel suo flusso come parte integrante di esso, in un'ottica che vede il ciottolo come componente della corrente. L'attore è un nugolo di ciottoli che fanno parte di una forza chiamata *Riccardo III*. Questo zig-zag di ciottoli sempre più levigati, e quindi lisciamente bitorzoluti, è quanto di più antidotico possa esservi rispetto alle forze di irretimento dell'intreccio. La scena si apre Riccardo spalle al pubblico: nella veglia funebre non ci sono che morti, morenti e non morti. Non morto è lo statuto del fantasma: la litote rovescia la sua propensione eufemistica, che indurrebbe piuttosto a chiamare non-vivi i morti¹⁴².

La scrittura che ha come *oggetto* la scena si lascia ipnotizzare dalla sua parte più pura, la scrittura che ha come *soggetto* la scena, scritta immediatamente dal corpo istrionico, i cui "demoni non

¹⁴¹ In *Romeo e Giulietta* del 1974, invece, ad esempio, il protagonista sarà Mercuzio; così lo descrive Gilles Deleuze: "Si vous amputez Roméo, vous allez assister à un étonnant développement, le développement de Mercuzio, qui n'était qu'une virtualité dans la pièce de Shakespeare"; Gilles Deleuze, *Un manifeste de moins*, cit. pag. 89; ediz. pag. 85.

¹⁴² Cfr. Carmelo Bene-Gilles Deleuze *Sovrapposizioni*, cit. pag. 16.

mentono¹⁴³. Scrittura *intorno* alla scena e scrittura *di* Riccardo: quest'ultima si arenerebbe in uno stadio mitico, narcisistico, profascista¹⁴⁴, se non si deformasse incessantemente, rompendo lo stallo dell'identità con la logica intersoggettiva richiesta dallo stesso armarsi-disarmarsi del corpo di protesi e trucchi ortopedici: un'eloquenza di artifici che lo riducono a mero *supporto* retorico.

Lungi dall'essere questa sorgente di pura scrittura brulicante e inesausta, il corpo attorico consta di una parola altrettanto intrisa di contraffazioni, volte a coprire con lo spettacolo della propria inadeguatezza la spudorata lubrificazione della macchina, funzionante ai pieni giri, del suo approccio extralegale al potere, e capovolgere la mostruosità morale della propria completa mancanza di scrupoli in oggetto di pietà.

Ed è così che Riccardo chiama a sporgersi verso di lui dall'altra scrittura, quella letteraria, la femminilità, resa ipertrofica dall'azzeramento cui vi sono sottoposte tutte le icone del Potere legale, statale e maschile. La femminilità è la smitizzazione stessa dell'attore come forza autosufficiente e sorgiva, come pura autoreferenza scenica, come autopoiesi del corpo immediatamente scrivente, quindi come naturalità della scrittura. È la ricusazione di questo vitalismo teatrale ad esigere questa negromanzia di rievocare dall'aldilà, dall'oltretomba del teatro il doppio fantasmatico della Lettera, della scrittura d'*uso* chiusasi in scrittura *di scambio*, che ora ne viene *femminilizzata*.

¹⁴³ Carmelo Bene, *Riccardo III*, in Carmelo Bene-Gilles Deleuze, *Sovrapposizioni*, cit. pag. 33.

¹⁴⁴ Così per Furio Jesi ogni *macchina mitologica* si approssima al *mito* asintoticamente, da un'alterità mai riducibile. Il mito non è che il *grado mitico* della stessa macchina mitologica, lo stadio nella quale essa ne verrebbe fagocitata, in una *presenza* del mito che coincide con una situazione totalitaria (Cfr. Furio Jesi, *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino, 2001, pagg. 100-120). Nella stessa ottica Sudano ritiene che il comunismo debba essere una macchina mitologica ed evitare quindi di *presentificarsi* come mito. Per lui il mito, lungi dall'essere l'originario della macchina mitologica ne è il simulacro: "Credo che il fascismo sia il comunismo realizzato, ovvero reificato (in senso marxista): quando si realizza il comunismo diventa *cosa* che si oppone all'*ethos*. Per ciò il comunismo non si dovrà mai realizzare per rimanere tale" (Rino Sudano, *Brecht, Beckett e l'attore etico-politico*, dattiloscritto, pag. 1). Analogamente per Bene, la scrittura di scena non si deve mai realizzare come libertà assoluta e immediata dell'attore in scena.

II.III. Femminilità di Gloucester

Vagando un nuovo modo di produzione – il margine acustico della scena è disegnato da strilli neonatali –, una forza utopica aspirerebbe tutte le attrici fuori scena, e la sfollerebbe così di tutta la compagine fantasmatica, residuo del vecchio modo di produzione, onde lasciare sola sulla scena l'attorialità individua, finalmente incoronata re, Riccardo “ormai terzo”¹⁴⁵. Ora, questa utopia è proprio ciò cui la scrittura di scena *Riccardo III* resiste: se attuata spazzerebbe *ipso facto* la scena di ogni strascico fantasmatico della *fabula* elisabettiana, qui costituito dalla molteplice diffrazione del femminile, della cui astanza¹⁴⁶ entro la scena l'istrione non può fare a meno senza languirne. No, l'istrione e la scrittura di scena devono regnare senza essere re, eccedendone la funzione in là e in qua: è così che Riccardo sperimenta quello stato di incertezza del femminile che corrisponde al regime di indeterminazione proprio alla scrittura di scena, allo statuto stesso dell'istrione. Il corpo femminile è colto nell'istante preciso entro il quale non è possibile discernere se si stia spogliando o invece rivestendo; oggettivazione, quest'ultima, davanti all'istrione, del suo stesso indeterminarsi rispetto alle proprie protesi e trucchi ortopedici: se le mette o se le leva?

Il femminile ora sciaborda verso Riccardo e ora se ne ritira con un controtempo di risacca cui si accorda la pulsazione della stessa messinscena, a cominciare dallo stesso rispondervi delle cadenze vocali e gestuali di Riccardo-attore, che scongiurano il cristallizzarsi identitario di Riccardo-personaggio.

Le sei donne (una della quali addirittura volge al femminile, e al ruolo di cameriera, il luogotenente Buckingham), assolvendo nei confronti di Gloucester le funzioni di assistenza e di astanza,

¹⁴⁵Carmelo Bene, *Riccardo III*, in *Sovrapposizioni*, cit. pag. 57.

¹⁴⁶*Ivi*, pag. 50.

svolgono lo stesso servizio nei confronti della scrittura di scena in quanto tale. Affinchè questa non si dispieghi troppo immediatamente, occorre che il testo letterario si ponga ora nei suoi confronti in posizione di spettatore, attraverso la sua fantasmatica avanguardia femminile cui esso si è ridotto dopo la mutilazione dei personaggi-poteri, e che veste-sveste, con la stessa pulsazione della propria presenza in palcoscenico, l'attore solista. Gloucester stesso è vestito-svestito dalle sei attrici e dalle loro attenzioni, mentre il vestirsi-svestirsi delle attrici in scena e il loro continuo fare la spola tra questa e le quinte, tutto ciò non è che l'eco di quella pulsazione primaria che sortisce dal rapporto perverso che la stessa scrittura di scena intrattiene col suo antagonista letterario.

Il fatto che la scrittura di scena riduca la testualità shakespeariana allo statuto di cameriera – e in questo senso tra le sei *situazioni*¹⁴⁷ femminili quella di Buckingham è a tutti gli effetti la più nuda, minimo comune denominatore delle altre –, fa sì che essa si renda autonoma da questa collaborazione e non risenta dell'alienazione in questa connivenza residuale: la scrittura scenica reca dietro di sé l'ombra, lo spettro dell'antenato letterario che essa dovrebbe sostituire. Questa dialettica dell'ombra e del fantasma, queste umbratilità e fantasmaticità del passato elisabettiano, sono riflesse dagli stessi rapporti tra Riccardo e le donne in seno alla scrittura di scena beniana.

Se Bene accetta il termine *rivisitazione* per definire le riscritture shakespeariane è certo per la sua congruenza con la spettralità, ma per rendere ragione dei movimenti tellurici che esse innescano nella stratigrafia delle scritture, occorre parlare di una scrittura di scena che non già rivisita, bensì è visitata dal testo drammaturgico di riferimento. Questa visita resa da parte del *Riccardo III* shakespeariano a quello beniano è riflessa all'interno di quest'ultimo nella compagine femminile, l'elemento fantasmatico, l'angelico messaggero da cui la scrittura attorale non vuole essere abbandonata: rimarrebbe altrimenti nuda, sterile, priva di visite, cadendo in una situazione di autosufficienza mitica, di autarchia simbolica. Proprio il non tranciare del tutto il cordone ombelicale con l'antenato drammaturgico consente di instradare il teatro alla massima emancipazione dall'ipoteca letteraria, in modo da *non sostituire a un mito drammaturgico di puro*

¹⁴⁷ Cfr. Carmelo Bene, *Riccardo III*, in *Sovrapposizioni*, cit. pag. II.

controllo un mito scenico di puro imprevisto.

Il testo shakespeariano si femminilizza dunque per poter *visitare* la scrittura di scena. Ma questa sottesa nozione di femminile, nonostante tutte le apparenze, è ben lungi dal lasciarsi ridurre a una funzione materno-assistenziale, verso cui già sembrerebbe farla virare recisamente la premessa *Nota generale sul femminile*¹⁴⁸, che invece verte sull'ob-sceno: gli strilli di bebè che attirano le attrici fuori dalla scena ne recingono acusticamente il confine, altrimenti invisibile in quanto ob-sceno.

Così il femminilizzarsi del monumento elisabettiano non si lascia rappresentare-esaurire dalle sei donne: queste sono il sintomo superficiale di un Femminile che attraversa la testualità sommovendone dalle fondamenta l'architettura. Le donne sono piuttosto quel che ne resta, i residui superstiti al ritrarsi altrove del Femminile. Il quale, tutt'altro dalla donna circostanziata burocrate del piacere, la eccede, e così dilaga nell'invisibilità dell'osceno, che Bene definisce, come una sorta di apriori del suo teatro, "l'eccesso del desiderio."¹⁴⁹

La donna quanto più *simulacro* del femminile, tanto più ne difetta. Nella *nottataccia di un uomo da guerra*¹⁵⁰ le donne attingono femminilità dall'essere l'esito residuale, spettrale del processo di femminilizzazione del testo letterario, così che esso "visiti" la scrittura di scena; ma nondimeno si approvvigionano di femminilità da Gloucester stesso, il cui tratto femminile gli deriva dall'essere figura radicalmente "altra" – in quanto nomade per il legame, quasi l'affaturamento, con la guerra – rispetto ai poteri statali, rappresi in un simbolismo fallico e unilateralmente maschile. Colui che appicca la guerra, che nella guerra è contestualizzato, dalla guerra è anche continuamente riferminilizzato, perché il regime temporale richiesto dalla fedeltà ad essa comporta l'impossibilità di un ripiegamento consolidante – quello dell'amministrazione in quanto tale sedentaria e pacifista.

Da Alessandro Magno al "Che" il comandante è sempre eccentrico ai poteri statali, lungo le cui superfici pure scivola, senza far presa, in un vertiginoso glissando. Si defila negli interstizi della cronaca e nelle pieghe della storia, si mimetizza all'ombra, si femminilizza in un recidivo rianonimarsi. Gloucester semieclissa, nella penombra dell'oscura pulsazione della sua ambizione,

¹⁴⁸ Carmelo Bene, *Riccardo III*, in *Sovrapposizioni* cit. pag. 12.

¹⁴⁹ *Ivi*, pag. 14.

¹⁵⁰ *Ivi*, pag. 13.

monca essa stessa, i contorni del substrato attorale sul quale si avvicenda lo sciame di protesi che disorganano e disorganicizzano il suo corpo: ed è la stessa scrittura di scena in cui si disarticolano e fluidificano i feticci della drammaturgia trascendente (intreccio, dialoghi, psicologia, firma letteraria) e dove la nuova drammaturgia immanente e processuale chiama a sé la vecchia e trascendente a svolgere la funzione spettatrice.

Le suture maldestre della scrittura di scena sono lo stesso assemblaggio protesico della macchina attoriale incipiente, che attira a sé le donne, le quali, liberate dalla massa gravitazionale costituita dalla compagine dei personaggi attinenti alla legalità del potere statale “pacifista”, possono accorrere a vestire di sé l’isolamento del protagonista. Ma lo fanno al fine di caricarsi femminilmente, abbeverandosi alla fonte della sovranità intrinsecamente cava, costitutivamente priva di durata, e dunque alla femminilità paradossale, ma proprio perciò effettiva, di Gloucester. Quella femminilità che la testualità elisabettiana veicolava e attingeva dall’*humus* della prassi attorica, laddove essa prevedeva *naturalmente* il travestitismo per la risoluzione scenica delle parti femminili¹⁵¹.

Perversione ed eccesso che si perdono con la disambiguazione sessuale, che è tutt’uno con quella cristallizzazione, la quale fissa il testo come a-priori della scena, e così lo depriva di quella femminilità senza la quale esso manca di ob-scenità: letteralmente, come vedremo, di *fuori-scena*. Ritroveremo questo concetto di ob-scenità nella poetica di Rino Sudano, dove assume un’ancora maggiore centralità. In ogni caso, per entrambi questi autori, l’ob-sceno comporta un trattamento specifico caso per caso, ed ogni messinscena richiede che si calcolino daccapo i rapporti che intercorrono tra l’in-scena e il fuori-scena (topograficamente intesi come palcoscenico e quinte) da una parte, e tra questi e l’ob-sceno dall’altra. Quest’ultimo è una sorta di zona di confine tra i primi due, ma un confine che non si lascia ridurre a semplice soglia *topografica* tra scena e retroscena.

¹⁵¹ Cfr. Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, in Carmelo Bene, *Opere*, Bompiani, Milano, 1999, pagg. 1034-1041.

II.IV. L'ob-sceno: né in-scena né fuori-scena

Per cominciare il nostro movimento di avvicinamento a una nozione così sfuggente - almeno quanto centrale - per la lettura delle scritture sceniche beniane, accingiamoci ad accumulare una folta serie di indizi che la connotano non senza stridere in qualche misura tra loro: di certo al fine di non lasciarsi doppiare dal concetto. Nondimeno, proprio per apprezzare il carattere di macchia e la plasticità dell'ob-sceno, non è il caso di rinunciare alla tensione asintotica dell'imprecisa ma orientativa sovrimpressionazione concettuale: Bene stesso ha bisogno di oscillare fittamente tra la scia e il concetto, tra il sensitivo e l'intellettuale, in un movimento tipico della sua pensosità.

Cominciamo col rilevare che, nel caso della scrittura che ha per occasione *Riccardo III*, la sopravvivenza dei personaggi femminili a scapito di quelli maschili è leggibile anche come un risarcimento, che compensa il testo elisabettiano dalla banalizzazione dovuta all'essere privato della prassi attorale del travestitismo, per quanto attiene la resa delle "parti" femminili. È questo un intervento strategico che nasconde, dietro un apparente intento distruttivo, la restaurazione al contempo nostalgica e utopica di uno stato di grazia. Ma poiché quello stesso decadimento estetico che ha comportato la sessuazione attorale, con la caduta nelle secche dello psicologismo più greve che essa di per sé comporta, fa sì che oggi quelle *situazioni* femminili debbano essere attribuite ad attrici, si pone con ciò il problema di salvare queste ultime da quella mancanza di oscenità che le affliggerebbe fatalmente. Dopo aver salvato le situazioni femminili dalla mutilazione di quelle maschili subita dal testo canonico, occorre ora salvarle a loro volta dalla deficienza di femminilità delle attrici che devono attuarle. Così Bene dota le attrici di un apporto di ob-scenità attinta a una doppia fonte. Da un lato al loro stesso comportamento, improntato costantemente ad una zona-

limite caratterizzata dalla continua commutabilità tra il loro vestirsi e svestirsi e vestire-svestire Gloucester della loro presenza; dall'altro alla loro funzione altrettanto liminare di spettralità angelica, in quanto capri emissari del testo letterario, al contempo esiliati e in ambasceria presso la scrittura di scena. L'ambiguità sessuale elisabettiana è così surrogata attraverso altre situazioni di liminarità, reversibilità, commutabilità, quali sono le situazioni di sospensione tra la vita e la morte propria del fantasma, e tra il coprire e lo scoprire propria del velo. Naturalmente dietro queste due affluenze di oscenità vi è il serbatoio Gloucester, icona di un'umanità ai bordi, ma bordi dello stesso umano, emblema dello scivolamento per tangenti alle periferie dell'uomo dove le umanità si attenuano: mimetizzazione non solo all'ambiente, ma del corpo a se stesso, per essere riconosciuto dal non avere forma per eccesso di identità a sé. Questo potrebbe stridere col constatarlo immancabile al centro della scena. Ma l'ob-sceno, si è detto, è innanzitutto caratterizzato da Bene come *eccesso del desiderio*¹⁵², formula che a sua volta si espande profittando all'unisono sia della lettura oggettiva che di quella soggettiva del genitivo, le quali si deformano l'un l'altra incessantemente, per cui il desiderio è al contempo eccedente ed ecceduto. Possiamo da qui transitare a un'altra configurazione sintattica per cui la riflessività, segnando il desiderio in quanto atto del suo proprio eccedersi, ne fa il simultaneo soggetto-oggetto di una sola azione continua. Infine l'ulteriore passaggio è quello dalla riflessività all'intransitività, torsione per la quale l'eccesso non ammette nemmeno un oggetto come *terminus ad quem* verso cui far *transitare* l'atto del desiderio. È proprio nell'orizzonte di questa intransitività che ci si staglia davanti il *monstrum* di una differenza che attraversa l'oggetto, nella separazione dal quale si costituisce come differenza, ma non si volge indietro a segmentarsi nell'incongruenza col termine di confronto extratemporale ed extraspaziale.

Quest'eccesso intransitivo è dunque differenza senza confronto, e il Femminile beniano è appunto una forza di differenza caratterizzata dall'essere differente da ogni differenza che si costituisce attraverso il ri-conoscimento, rispetto a un termine di confronto, frutto di una divaricazione a partire

¹⁵² Cfr. Carmelo Bene, *Riccardo III*, cit. in *Sovrapposizioni*, cit. pag 14.

da un minimo comun denominatore. Di quest'ultima differenza "gregaria" le distinzioni maschio-femmina o uomo-donna sono paradigmatiche: il Femminile eccede appunto reversibilità e reciprocazione di quelle distinzioni a coppia, "biunivoche", che implicano una logica dello specchio.

Ribadiamo allora l'obiezione già prima affacciata: come può l'eccentricità di questa differenza, rispetto ad ogni differenza biunivoca, e l'oltranza intransitiva del suo eccesso, situarsi nel pieno centro della scena?

L'essere in scena senza soluzione di continuità di Gloucester, e l'esserlo sempre nel mezzo di un ridondare di *partners* seminude, e dunque semivestite, pare consustanziale alla scrittura scenica beniana. Ciò è perché, in effetti, i termini delle differenzialità biunivoche si consolidano agli estremi di una bilateralità, che si costituisce per divaricazione a partire da un denominatore comune che, dislocato al centro, alimenta i differenziati.

L'accrescersi dell'intensità di una forza la spinge a nascondersi nel mezzo del campo in cui si esercita; via via che la sua intensità scema essa diviene man mano sempre più visibile, mentre si divarica avvicinandosi sempre di più agli estremi del campo, fino a coincidere con essi e rafforzarne la stagliatura. Ma gli estremi non veicolano che la polarità della coppia di contrari, per esempio maschile-femminile, ed è l'abbassamento della temperatura del sistema a rendere vistosi i margini, e i poli della dicotomia che in essi fulgono. È infatti la forte definizione dei margini a chiudere la fisionomia del campo, e a distogliere l'attenzione dal centro del sistema dove latita umbratile il denominatore comune degli estremi, vero motore che genera e alimenta il loro conflitto. L'intensità accresciuta sabotava questo denominatore e così fa collassare i poli estremi che esso nutre: all'eclissarsi della tensione a distanza e dei termini del conflitto maschile-femminile, il *surplus* di intensità non consiste che nell'emersione di una forza eccentrica alla coppia di opposti, il Femminile, che si insedia al centro, da cui ha estromesso il denominatore comune alla dicotomia conflittuale.

La diserzione da parte del teatro di Bene della messinscena della conflittualità, nella cui ostensione

il teatro “medio”, al contempo, si ritualizza e si funzionalizza, è resa possibile dalla consapevolezza che l’intensità eccede la conflittualità rituale, che l’eccentricità eccede la visibilità degli estremi, e pertanto si colloca nel mezzo. L’apparenza grossolanamente contraddittoria di un’eccentricità che si colloca nel centro, viene meno se si considera che essa ha già scentrato con la propria intensità additiva, il campo di applicazione, che cessa perciò di essere propriamente un sistema, e rispetto al quale essa si situa nel mezzo, in un *milieu* che è tuttavia quanto di più eterogeneo a qualsivoglia centralità. Non vi è centro dove non vi sono periferie, bordi enfatizzati, margini fluorescenti.

Bene quindi elegge il Femminile a designare estensivamente tutti i fenomeni di intensità eccentrici ad ogni diade conflittuale, non solo quella maschile-femminile. In senso proprio il Femminile che eccede il conflitto binario di maschio e femmina è l’androgino, ciò che nel teatro elisabettiano veniva indicizzato scenicamente dal travestitismo della “donna-ragazzo”.

Corrottasi, con la rimozione dell’interdizione della scena alle donne, una raffinata sensibilità perversa, da altre direzioni deve attingere la necessaria quota di ob-scenità la scena odierna. Sono ob-scene le zone di indeterminazione, irrappresentabili in quanto tali, ma che proprio perciò la scena non deve rassegnarsi a tenere semplicisticamente fuori di sé, in una interpretazione rigida che individua il referente di ob-sceno in ciò che di per sé, e per chissà quale definitivo tabù, è destinato ad essere tenuto fuori *tout-court* dalla scena. Nel qual caso il teatro si ritrarrebbe proprio dinanzi al compito suggerito dal suo potenziale punto di forza, davanti ai più acuti sfida, rischio e pericolo, al lancio di dadi omettendo il quale esso viene risucchiato nella routine più alienante, equiparabile a quella di un lavoro impiegatizio. L’attore-*travet* che amministra questo fatale burocratizzarsi dell’arte teatrale è tale perché incapace “di mettere in gioco ogni sera il “modo stesso di fare teatro”¹⁵³. Mettere in gioco il teatro significa in ultima analisi fargli fare i conti con l’ob-sceno, con tutto ciò che può essere presente in scena solo se non viene rappresentato. Oscene zone di indeterminazione sono quelle che si insinuano nel mezzo, tra i sempre due dipoli che si coagulano, inscenando congenitamente la reciproca autonomia uno dall’altro, mentre nessuno sopravvivrebbe

¹⁵³ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, 1982, in *Opere*, Bompiani, Milano, 1999 p.1036.

alla insussistenza dell'altro. Questa *originaria messinscena* che è alla fonte del concetto, è quindi – come ne erano ben avvertiti Parmenide e Eraclito – alla base del senso comune, quella *doxa* che non è altro che la *rappresentazione* ancor prima che l'opinione.

Il teatro come potenza d'arte deve rimuovere questo strato, questa patina di teatralità intrinseca che è stesa su quelle che, grazie ad essa, divengono le cose, teatralità di primo grado che fa ostruzione, con la sua sola presenza, all'avvento di una teatralità di secondo grado. Quest'ultima è in qualche modo anche il calco negativo della prima, ma in un modo diverso da come gli stessi dipoli non sono l'uno che il negativo dell'altro. In quest'ultimo caso infatti un termine si *riempie* del negativo dell'altro: per esempio il polo maschile si satura di mascolinità, di virilità letta solo come presa di distanza dal polo femminile, e che questa distanza trasforma in volume e peso. La virilità tanto più pesa, quanto più si immunizza e congela dal femminile, tanto da produrre al proprio interno ed autoimmunizzarsi da una nozione di effeminatezza, che può attribuirsi soltanto al soggetto maschile. Il calco negativo che il teatro *secondo* opera sulla teatralità endogena alla fenomenicità non è autoriepente, non è effettuato per avocare a sé più volume e peso, per enfatizzare i propri confini-connotati, rendendo di contro più evanescente e sommario il contenuto dell'elemento sottoposto al calco. Un calco può essere messo in opera per valorizzare o il positivo o il negativo, o il concavo o il convesso, o il pieno o il vuoto, a seconda che si collochi l'accento sul fuori o sul dentro (dove il fuori sarebbe qui l'oggetto sottoposto a calco, interno l'elemento che supporta e trattiene in sé l'effetto dell'impronta).

Ora, la teatralità di secondo grado ricalca quella di primo, lasciando a quest'ultima tutti gli attributi della pienezza e tutte le prerogative della presenza, riservandosi, quanto a sé, la materia del vuoto e la struttura dell'assenza: quello stesso vuoto vertiginoso e abissale, quel vento immobile che sprofonda nell'impercettibile intervallo fra gli opposti classici, cui consente, divaricandoli, di fronteggiarsi l'un l'altro, e così dare vita alle drammatizzazioni endogene al teatro "fenomenologico".

Da una parte larve muliebri, sopravvissute all'eccidio del testo drammaturgico, ed anzi proliferate

dalla sua mutilazione, varcano la soglia della scrittura di scena, fungendo da cordone ombelicale fluorescente e fantasmatico fra questa e l'agonia smembrata di quello. Gli strilli di neonati che recingono acusticamente il limitare della scena le invitano a rincasare nel loro domicilio cartaceo dell'*in-folio* elisabettiano. D'altra parte Gloucester deve impedire loro l'adempersi di questo *nostos* letterario, trattenendole in scena, fungendo da prosopopea della scrittura scenica – “amputata dell'antefatto”¹⁵⁴ innanzitutto essa stessa - che smembrando e minorando *Riccardo III* lo rende invisibile. Invisibilità che, commista ad alcunché di familiare, crea l'oggetto ideale – macchiato da uno sfolgorio – per l'effetto ipnotico: quel complesso *unheimlich* straniante, che cattura le orbite delle attrici, in visita e distratte da quel che meno vedono.

II.V. Il centro vuoto della scena

Queste invisibilità – quella dell'eccentrico alle polarizzazioni speculari in cui gli opposti copulano¹⁵⁵, mortificando la perversione, e quella dell'*unheimlich* ipnotico della scrittura di scena mutilata e smembrante, ripiegata nella sua prosopopea - sono da intendersi come metafore ottiche di un più generalizzato processo di elusione ed elisione dei referenti oggettivi di tutti gli ambiti della sensorialità; così come, quando diciamo che alla visibilità si sostituiscono effetti di risonanza, questi non si confinano solo entro il dominio acustico. “La résonance”, dice Klossovski di Virgilio, è “la seule raison de l'action humaine”¹⁵⁶, la nube invisibile che prepara la visibilità, il trattamento preventivo della tela percettiva, che decide la grana e il potere di definizione della percezione. Così

¹⁵⁴ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, in *Opere*, cit. pag. 1005.

¹⁵⁵ Cfr. Camille Dumoulié, *Chora, o il corpo della voce*, in AA.VV. *La ricerca impossibile*, Marsilio, Venezia, 1990 in *Opere*, cit. pag. 1508 “([Per Artaud] l'attore, Chora, sono i terzi esclusi alle cui spalle gli esseri e le cose si danno a una popolazione universale”); in Carmelo Bene, *Opere*, cit. pag. 1508.

¹⁵⁶ Pierre Klossovski, *Préface à L'Eneide*, in *Opere*, pag. 1017.

a teatro, innanzitutto, a non dover essere lineare, netto, “pacifico”, deciso una volta per tutte, è lo stesso confine che discriminerebbe il palcoscenico dalle quinte, liminarità non solo sfuggente al controllo ottico, ma non ad esso pertinente. Ma se latita il confine tra la scena e le quinte, come staranno le cose nel cuore del palcoscenico, zona più esposta, il luogo privilegiato dell’esposizione, la parte più interna dell’estroversione – anzi, il crocicchio di tutte le esibizioni, anche di quelle che avvengono di straforo?

Proprio lì dove tutti gli sguardi confluiscono, nel fuoco prospettico verso cui tutte le visuali scivolano irresistibilmente, non deve esserci un pieno a riceverli, una presenza colmata, saturata e strutturata psicologicamente, portatrice di pensieri di fatti e fatti di pensieri. Al contrario ogni premeditazione e protensione vi è frustrata puntualmente da una forza paradossale e un’ingombrante assenza costituite dalla “stanchezza, l’immobilità, una grande fatica, un certo cocciuto mutismo, l’inerzia”¹⁵⁷, come dice Foucault, citato da Bene, passando in rassegna le paradossali risorse che consentono al pensiero di mantenersi nei paraggi della *bêtise*, quella stupidità soltanto senza la quale si è deficienti, poiché l’arma della “catatonìa muove il teatro del pensiero, una volta che il paradosso abbia rovesciato il quadro della rappresentazione”¹⁵⁸.

Il paradosso è l’eccesso del pensiero, la sua stupidità, laddove l’intelligenza ne è la deficienza: se la deficienza di pensiero dell’attore-interprete si manifesta come turgore e sporgenza di senso, sempre colto in flagranza di riempimento, l’eccesso di pensiero della macchina attorale si marca nella deficienza di senso e nell’abbondanza di stupidità, e si manifesta pertanto come paradosso permanente.

All’incrocio di tutte le aspettative e le premeditazioni più implicite e pertanto automatiche, pigre in quanto ostinate, vige l’Insoddisfazione, opera l’”infinalmente”¹⁵⁹, ciò che non sazia di fine la catena di attese, nè corona di scopi la fuga crono-prospettica delle protensioni. Nel *milieu* del palco regna l’*impasse*, *infinalmente* non s’ode che l’eco “delle innumeri voci inghiottite”¹⁶⁰, non echeggiano che

¹⁵⁷ Carmelo Bene, *Ebbene, sì, Gilles Deleuze!* in *Sovrapposizioni*, cit. pag. 119.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit. in *Opere* pag. 1000-1001.

¹⁶⁰ *Ivi*, pag. 1001.

i “resti della parola-suono”¹⁶¹, i quali, occhieggianti dalla fessura tra le labbra un attimo prima di colarne circospetti, alimentano una loquela “sbavata sull’orlo della bocca”¹⁶². E “affaticate” sono anche le frasi e “come estorte sotto atroce tortura”.¹⁶³ Ma questo “corpo del malessere”¹⁶⁴ non percorre certo le stazioni di quello che sarebbe il senso tumido di una *via crucis*, di un Golgota, una Passione; “l’impasse, l’imbarazzo, il malessere”¹⁶⁵ sono ciò che soltanto sopravvive, i rimasugli *disiecta* del sublime della Croce, dopo che esso è stato decostruito dalla sospensione del tragico. Sintomo di questa decostruzione, un retrogusto umoristico.

Inoltre il corpo del malessere è il contrario che il malessere del corpo: il corpo non *ha* ma *è* un malessere, consiste di un male di vivere che ne è la materia prima, non una mera affezione; e lo sostituisce divenendone la carne. Diventato integralmente imbarazzo di occupare spazio, l’unico corpo di cui è allora possibile appropriarsi è piuttosto quello della propria voce. Vedremo quanto prossima ad Artaud sia questa nozione della voce come corpo, dove *corpo* non deve essere letto sotto metafora, proprio come poc’anzi il malessere era sostrato e non affettazione.

Il corpo della voce, nel corpo fatto di malessere, si avvale di una bocca-grotta¹⁶⁶, “spalancata o chiusa”¹⁶⁷ che sia, i cui suoni, i soli ad esserne emessi, sono solo gli echi delle voci che essa insaziabilmente inghiotte.¹⁶⁸ In essa una lingua-ninfa¹⁶⁹, che sguazza nuda tra le schiume della saliva, “dice la sua amnesia dell’amore”.¹⁷⁰ Se tale grotta orale sembra lambire “la gola sessuale di Artaud”¹⁷¹, cui Romeo Castellucci vorrebbe far dire la retorica di Quintiliano come un rosario, e se dovremo interrogarci su quali rapporti di complicità essa possa intrattenere con la videoproiezione endoscopica di una laringe sotto sforzo all’inizio del *Giulio Cesare* della *Societas Raffaello Sanzio*, d’altro canto e per ora soprattutto questa “amnesia del cuore” ci riporta al discorso, finora appena

¹⁶¹ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, 1983, in *Opere*, cit. pag. 1203.

¹⁶² *Ibid.*

¹⁶³ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, pag. 1026.

¹⁶⁴ *Ivi*, pag. 1000.

¹⁶⁵ *Ivi*, pag. 999.

¹⁶⁶ Cfr. *Ivi*, pag. 1000.

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ Cfr. *Ivi*, pag. 1001 e pag. 1199.

¹⁶⁹ *Ivi*, pag. 1001.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Romeo Castellucci, *La critica e il ronzo del Coro*, in *La crisi della critica teatrale*, Bulzoni, Roma, 1999; ora anche in *Epopèa della polvere* pag. 305.

abbozzato, sul cuore del palcoscenico.

Nel cuore del palcoscenico beniano un'amnesia del cuore! Nel punto terminale verso cui convergono il fascio degli sguardi – sguardo del senso e senso di marcia dello sguardo – e il fascio multiplo di cui consta ogni singolo sguardo, e intorno al quale il palcoscenico trova cardini e stipiti in cui centrarsi e di cui incorniciarsi: proprio in quell'intimo, nevralgico cuore che, intorno a sé, pompa concentricamente il sangue di ogni esibizione, avviene l'incidente di un'amnesia del nucleo. E il centro si tramuta in margine, in estremità, in lembo che, dislocato inopinatamente nel mezzo del mezzo, ne piega lo spazio scenico, ne inflette la trasparenza, lo corruga, mentre i contorni concettuali del palco, che lo ritagliano di qua dalle quinte, alternano inclinazioni. Ora si piegano verso fuori, l'al di là che prolunga il palco oltre di sé, ora inclinano verso l'al di qua, ripiegano i margini verso il centro, e così suscitano una brusca contrazione del palco, riducendolo claustrofobicamente, in quanto spazio vitale per il trofismo mentale formattato dello spettatore. Osceni gli estremi, osceno il mezzo.

In particolare l'oscenità del "centro" consiste del suo coincidere col lembo, ora pendulo ora serrato, ora flaccido e ora dentale, della bocca stessa dell'attore. Il confine della scena la fende passando per il suo centro inquieto, lo penetra come buccia che s'insinua nella polpa del frutto che dovrebbe proteggere. La solca spiovendovi, ma sempre comunque coincidendo con quei lembi semoventi di carne che orlano il buio della bocca, per la quale la scena si è già incrunata in se stessa, scivolando entro i visceri di una sua parte organica, da cui può essere ingoiata in ogni momento.

Fare l'endoscopia di questa discesa ai visceri, col surplus di oscenità che essa secerne, potenzia l'ob-sceno beniano, o piuttosto gli si ritorce contro, vanificandolo o neutralizzandolo? Per rispondere a domande di questo tenore occorre articolare ulteriormente i rapporti dell'in-scena, del fuori-scena e dell'ob-scena tra loro, incrociandoli ai rapporti tra visibilità e voce da un lato, gestualità e catatonìa dall'altro

II.VI. La *phoné* come silenzio della voce

Perché la bocca attorale sostenga l'ob-scenità di un'estremità della scena che si disloca nel suo cuore, dove i picchi di intensità si mimetizzano alla base comune, facendo circolare nel suo *medium* i margini svasati all'infuori o gli orli ritorti all'interno, i lembi, insomma, che l' "eccesso del desiderio" tiene vacanti e vaganti, in modo che il *milieu* si margini e rimargini insonne, l'estremo si accenti e si addentri - perché ciò sia possibile occorre che dal pozzo di buio deformato, tra e dalle labbra, fluisca incessantemente una forza di cancellazione in grado di investire e rifornire la scena di cecità molteplici. Vi è infatti una sciabordante, incalzante, sciamante opera di offuscamento del visivo da parte della voce, a cominciare dalla stessa "orale umoristica"¹⁷² di una *phoné* che si dissocia da se stessa fin dalla sua sorgente viscerale, più che interiore, non essendo essa che l'eco di voci di primo grado, come già si è visto, ingoiate, risucchiate nelle catacombe del corpo.

La *phoné*¹⁷³ consta di una piccola parte di voce che fuoriesce dal corpo-malessere varcando la soglia delle labbra serrate, socchiuse o spalancate, coincidenti col ciglio del *milieu* scenico, e dalla maggior parte della voce deglutita nella visceralità in cui lo spazio scenico, che la comprende come una parte, si inflette e invagina. Ma da questa visceralità lo spazio scenico è nondimeno eiettato e spanso come "dispiegamento della cavità orale"¹⁷⁴, in una pulsazione come di sistoli e diastoli cardiache, dove l'effondersi a partire dalla gola ed entro essa defluirne, lo scaturirne rigoglioso e il

¹⁷² Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit. in *Opere*, cit. pag. 1203.

¹⁷³ "Con il termine *phoné*, evidentemente, Bene non intende alludere genericamente alla dimensione della voce ma, proprio in corrispondenza della ricerca e scelta dell'etimo del greco, alla voce intesa in quella che potremmo definire la sua fondazione originaria. (...) La *phoné* riguarda la voce come strumento assoluto, prima applichi alla parola. Non riguarda tanto il dire, quanto un "suonare il corpo" ". Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, Bulzoni, Roma, 2003, pag. 379.

¹⁷⁴ Camille Dumoulié, *Chora o il corpo della voce*, in AA.VV., *La ricerca impossibile*, in *Opere*, cit. pag. 1509.

rintanarvisi della scena, non sono che gli effetti del “piegarsi e lo spiegarsi barocco dello spazio”¹⁷⁵. L’andirivieni delle attrici del *Riccardo III* beniano tra i poli della quinta e del proscenio non sono che la traduzione in visibilità e cinetica antropomorfe di questo sussultare ob-sceno della scena lungo gli assi del continuo ribaltarsi e avvicinarsi delle inclinazioni orientate al dentro e al fuori. Ancora una volta vedremo la *Societas Raffaello Sanzio* portare alle estreme conseguenze della lettera, nello spettacolo *Genesi*, questa inquietudine del palco, che in Bene è impercettiva e ob-scena, e lì sarà effettiva.

Quella che fa vibrare il timpano è solo una piccola parte di voce emersa, di contro alla massa della voce sommersa, che attraversa il condotto orale in senso inverso a quello dell’emissione nello spazio scenico, che è sia la proiezione esterna della cavità orale e quasi il suo specchio, sia la sua cassa di risonanza amplificante. Tutto ciò che avviene nel palco è in funzione di questa risonanza, nè ha esistenza autonoma rispetto ad essa. Contemporaneamente è sempre udibile – seppure non attraverso la vibrazione timpanica – il muto sottofondo della voce inghiottita, calco negativo di quella affiorata in uscire nello spazio acustico.

La *phoné* si esplica nei tre registri fondamentali del “grido, del silenzio” e del “murmure”¹⁷⁶. All’affiorare oltre la soglia acustica della *phoné* affettata da uno dei tre registri - per esempio il murmure -, si devono sentire gli altri due, grido e silenzio, affettare la massa di voce inghiottita. Alle risonanze estroverse, emesse, si accompagnano risonanze introverse, trattenute. Il movimento degli occhi deve dissociarsi dai flussi della *phoné*, tenere una linea di variazione¹⁷⁷ autonoma rispetto a quelli, onde evitare tassativamente di raddoppiare l’udibile con le complementarità del volto. E infatti nei rapporti tra voce e visibilità (di cui la viseità, cioè la lettura del volto, è un caso particolare), sono soprattutto da bandire le relazioni di complementarità. Questo basso continuo di astensioni, nella sfera sonora e in quella mimica, svela paradossalmente, perché crivellandola di dilazioni, la coralità intrinseca alla voce umana. *Conditio sine qua non* perché questo accada è che le linee di variazione della sonorità e quelle della visibilità non si sovrappongano, non si

¹⁷⁵ *Ibid.*

¹⁷⁶ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit. in *Opere* cit. pag 1000.

¹⁷⁷ “Linea di variazione è il deleuziano termine-chiave per l’interpretazione del teatro di Bene.

assommino, non solidarizzino dando luogo a grumi psicologici. I quali ostacolerebbero la circolazione atomistica necessaria al farsi, disfondosi, di sciami di corallità asociale, il cui pulviscolo si offre ad essere crivellato dai dardi istantanei di luce acustica delle parole in continua fuga dalla frase.

Voce che ridimensiona il corpo, come sacco di pelle troppo pieno, nel momento in cui se ne congeda, saccheggiandolo come corpo della voce. In ultima analisi, l'artaudiano *corpo senza organi* coglie la pelle nell'istante in cui essa si disimpegna dalla funzione di sacco, con la postura psichica e fisiologica che essa contagia al corrispondente organismo umano. *Organi* sono proprio i contenuti che condizionano le posture di contenzione: poggiate un organo su un tappeto di epidermide, e subito la pelle si drizzerà a farglisi sacco intorno, a fargli da involucro. Ma è innanzitutto la frase a ripiegare i propri lembi intorno alle parole facendone fagotto: e vi sono parole che provocano la sintassi a rinchiudersi su di loro, perché recano già esse stesse in grembo una frase.

II.VII. La *chora* vocale

L'*afasia*¹⁷⁸ beniana è il retrocedere della voce a stadi precedenti quello nel quale essa è già divenuta velo che al contempo contiene significati e vela significanti, cioè il lato efficiente e quello osceno dell'organo-parola. Osceno, il significante, perché, denudato dalla sua funzione di significare, appare, come la grana tissutale di un polmone o un cuore rimosso il velame cutaneo, una congerie di ingranaggi fonetici. Quest'afasia intesa come arretramento verso un'antiorità della voce rispetto

¹⁷⁸ Carmelo Bene, *Sono apparso alla Madonna*, cit. in *Opere*, pag. 1203.

allo stato in cui essa cominci ad assolvere a una funzione di continenza, la si direbbe prossima alla concezione di una Parola di prima delle parole¹⁷⁹ quale è enunciata nel *Teatro e il suo doppio*. Artaud vi esprime la necessità di tendere incessantemente a riguadagnare una situazione in cui la parola non sia ancora fissata in un inerte giustapporsi di parole.

Per approssimare questo statuto di anteriorità si è parlato di *chora*, il termine platonico con cui si designa il grado zero della materia, prima di essere impiegata nella creazione demiurgica, cioè non *ex nihilo*.

Possiamo definire la *chora* come il *subjectile* del cosmo, per servirci di un termine che allude a un antico concetto della storia dell'arte, col quale si è cercato di tematizzare ciò su cui un'opera d'arte si sostiene. Che esso sia supporto o materia, a seconda dell'arte che si considera, può essere ritenuto più o meno passivo, opzione che si riflette nell'incertezza etimologica rappresentata dalla dicotomia iacco/iacio, che corrisponde all'italiana giacere/gettare. Artaud gli conferisce il significato attivo di una controforza¹⁸⁰. Coerentemente col fatto che per lui anche l'opera d'arte dev'essere un *corpo senza organi*, il suo *subjectile* non può essere passivo come qualcosa di srotolato, disteso, come una mera superficie di registrazione. Ma, né Artaud, che considera il *subjectile* nella pittura e nel disegno, né Derrida, che tematizza l'esigenza artaudiana di *forsennarlo*, sembrano interessati a relazionarlo con il teatro.

Pare a noi che l'attoralità di Bene costituisca l'occasione più allettante per porsi la domanda: che cos'è *subjectile* nel teatro? Ce ne sentiamo doppiamente incoraggiati dalla lettura beniana di Camille Dumoulié: autorizzati *formalmente* dalla pertinenza del suo rinvio al concetto filosofico di *chora* per rendere conto di una particolare attoralità: la macchina beniana; e *poieticamente* stimolati dal suo coraggio, unico nella critica beniana, a sottolineare le vistose, ma non superficiali, contiguità fra le poetiche attoriali di Artaud e Bene, senza temere di appiattare di per sé, con ciò, la seconda sulla prima.

Bene, per la Dumoulié, ha una personalità forte abbastanza per sostenere un confronto critico

¹⁷⁹ Cfr. Umberto Artioli, *Al di là della lingua degli angeli*, in AAVV, *Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia, 1990; ora in Carmelo Bene, *Opere*, cit. pag. 1497.

¹⁸⁰ Cfr. Jacques Derrida, intervista a Jean-Michel Olivier, *scène magazine*, febbraio 1987.

serrato col suo gigantesco predecessore, senza finire per ciò solo col sembrarne un epigono più elegante e sbiadito, quasi una versione edulcorata e compromissoria del *furor* artaudiano. Il sospetto – leggendo la scelta dell'apparato critico posto al fondo delle *Opere* per i tipi della Bompiani e selezionati da Bene stesso – è che questo sia stato il retropensiero autocensurato della gran parte dell'esegesi dedicata all'autore pugliese. Ne trapela un tacito accordo acché, non appena accada di convocare il fantasma Artaud, le rare volte che non lo si eviti *tout-court* (nonostante che la vertiginosa vicinanza dei tratti salienti della sua concezione attorale con quella artaudiana consiglierebbe di avvertirne l'ineludibilità), si debba scansarsene enfatizzandone precipitosamente le differenze, le quali, chissà perché, sono sempre a profitto del maestro italiano. Ad esempio, la prassi scenica di Bene “è la risposta più forte”, dice Umberto Artioli frettolosamente, “che il Novecento abbia saputo dare a un'opera come *Il teatro e il suo doppio*”¹⁸¹. Ma questa rettifica il primo a compierla è stato Artaud stesso, la cui visione teatrale è troppo lungi dal lasciarsi ridurre a quella, comunque non omogenea, che prevale in quel libro. E se conveniamo che l'assioma più costante di esso sia quello “che fa della scena uno spazio da riempire”¹⁸², non possiamo che dissociarci dalla fretta con la quale se ne conclude che esso “taglia come un filo rosso l'universo di Artaud”¹⁸³, quando esso è del tutto fuorviante a compendiare la svolta despazializzante nell'Artaud che, da Rodez in poi, sfocerà nella scena radiofonica di *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Svolta che, guarda caso, anticipa largamente, seppure, certo, senza preipotocarle, le ricerche di Bene sulla macchina attoriale e sulla *phoné*. Né ce la si può cavare usando il tragico come discriminare, sul quale Artaud si sarebbe attardato, laddove invece Bene se ne smarcherebbe. Ma proprio le orecchie ci testimoniano che l'ironia che entrambi applicano al tragico, acre quella di Artaud, amara quella di Bene, fanno entrambe parte della storia del tragico: ne abitano l'impossibilità.

Vale per loro quello che, quando incontreremo il teatro di Rino Sudano, scopriremo esserne l'assioma: non resta che vivere l'impossibilità del tragico, il che è tragico alla seconda potenza. La differenza fra Sudano e il binomio Artaud-Bene, passa – *rispetto al tema del tragico* – attraverso lo

¹⁸¹ Umberto Artioli, *Al di là della lingua degli angeli*, cit. in *Opere*, cit. pag. 1498.

¹⁸² *Ivi*, pag. 1497.

¹⁸³ *Ibid.*

spettro di Samuel Beckett. La biografia di Artaud si consuma prima della nascita di quest'astro teatrale: non sappiamo come vi avrebbe reagito. Forse come Bene, che l'ha sentito una minaccia – l'autore irlandese essendo un drammaturgo – per la sua scrittura scenica, già strappata all'autorità di Shakespeare con tanta fatica?

Ma torniamo alla *chora* e al suo, molto più tardo, equivalente all'interno dell'arte: il *subjectile*. Esso assolverebbe – secondo questo parallelismo svolto da Derrida – all'interno della creazione artistica una funzione somigliante a quella che la *chora* assolve nella creazione del mondo pagano: entrambe creazioni non *ex nihilo*. I *subjectiles* sono i sostrati neutri del mondo e dell'opera d'arte, informi perché le forme vi si aggiungono dopo, li ricoprono, è da vedere se completamente, in un secondo momento. Nell'arte quindi sono qualcosa in bilico tra i supporti e le materie. O forse meglio: quando una specifica arte comporta dei supporti, essi ne sono il *subjectile*. Nel caso di un'arte tridimensionale come la scultura, il supporto è costituito dalla materia stessa. Sembra questo il caso più prossimo al teatro; ma il teatro di cui ci stiamo occupando sembra sospingerci a compiere per quest'arte – anche per quel che decide del *subjectile* – un'ulteriore drastica partizione, che non si pone, per esempio, nella pittura. La distinzione più *di fondo*, tra altre meno profonde possibili: quella tra teatro drammaturgico e teatro attorale. Nel primo, il candidato più accreditato ad incarnare la *soggettività* sembra essere il testo drammaturgico; nel secondo, in modo più simile alla scultura, la materia stessa di cui è fatto l'attore, il suo corpo: forse, se senza organi, la sua carne. Che è più, e non meno carne, anzi la “chair” stessa – nell'ultimo, estremo Artaud – in quel “cri intellectuel” che è la voce. La *phoné* di Bene *parte* da qui, da questa artaudiana corporeità della voce.

Ne deriva che quello che semplifichiamo, per contrazione prospettica, con la formula “teatro drammaturgico”, sia bidimensionale, rispetto all'altra formula di “teatro attorale”, in cui ad essere contratto è un materiale ancora più vasto, proprio perché la sua tridimensionalità, che forse nemmeno basta, sorge dall'epifania della singolarità. Solo nel teatro attorale – non temiamo di cadere nell'ovvio percorrendo i contorni di una tautologia – l'attore è letteralmente insostituibile,

non avendo per statuto alcun *phisique du rôle*.

Ora, accade una paradossale inversione diagonale, un chiasmo: il teatro tridimensionale non solo non abbisogna di più spazio, ma può permettersi di investirne di meno. È come se l'aggiunta, l'accrescimento dimensionale del *subjectile* consentisse una maggiore indipendenza dallo spazio, aprisse *spazi di indipendenza dallo spazio*. E l'attore, nella scena tri o pluridimensionale, avverte lo spazio come una costrizione. È come se il testo drammaturgico comprimesse l'attore assediandolo e soffocandolo con troppo spazio.

Ed è come se Bene, almeno il Bene dagli anni ottanta in poi, del quale qui soprattutto ci occupiamo, fosse un attore dei due teatri e dei due *subjectiles*.

Laddove il teatro artaudiano sfocia e sfonda nettamente nella direzione di un *subjectile*-materia, quello beniano non può prescindere dalla compresenza di entrambe le *soggettività*. Nelle scritture di scena *shakespeariane* persiste una *soggettività* bidimensionale, costituita dal copione letterario – e si faccia caso all'etimologia da copia – che funge comunque da parete, da schermo, da tela su cui rimbalza la messinscena. Rimbalza nel senso che ad ogni brusco contatto con la stessa, ne riporta in scena qualcosa che è ancor più connotato da qualcos'altro che viene tralasciato, che è anzi molto di più del *trafugato*.

Ciò che è presente del *subjectile* drammaturgico in scena, acquista il suo significato, e la sua importanza, più da tutto ciò che manca che non da se stesso. Dinamica che, nell'*Otello*, è emblemizzata da un Fazzoletto che, per l'appunto, sostiene la maiuscola: le cui dimensioni divengono bulimiche, nutrendosi dello spazio vuoto concessogli dalle lacune e dalle amnesie di trama, come se tutto l'intreccio sottratto alla messinscena andasse a rimpolpare la trama di un pezzo di stoffa che, così sovradimensionata, transitata essa stessa dalle due alle tre dimensioni, possa diffrangersi metonimicamente in ogni dove della scena *disintrecciata*, tra lenzuola, stendardi e vele. Il suo progressivo accrescimento misura, in ultima analisi, il graduale trionfare della scrittura scenica sul *subjectile* drammaturgico bidimensionale. Nel *Riccardo III* erano le protesi di Gloucester a metonimizzare la scrittura di scena *all'interno* dell'intera messinscena.

Questo genere di scritture sceniche possono dunque essere descritte come il risultato di un'attrizione tra due *soggettività*: una sorta di sfregamento esercitato dalla tridimensionalità attorica sul *subjectile* drammaturgico ridotto a supporto, sul quale i trafugamenti compiuti dalle idiosincrasie della prima a spese del secondo, non si limitano a sottrarre il *bentolto*, ma producono sulla parete drammaturgica squarci, lacune, lacerazioni interne a trama e a intreccio: veri e propri *décollages* ideologici. In queste ampie lacune aperte su trama e intreccio da tali *décollages* si spandono come colate di materia fusa le *parti* del copione relative ai personaggi, che debordano e dilagano colmando spazi prima ostruiti: per esempio, nell'*Otello*, lo spazio di Jago, la cui voce doppia, nel senso cinematografico del termine, il labiale di Cassio, e artefà la voce di Brabanzio. E che il *doppiaggio* sia anche nel senso dell'inconscio-dell'inconscio artaudiano, lo dimostra che quello di Cassio sia talvolta asincrono, e che Jago doppi anche il mutismo di Roderigo, l'invano spasimante di Desdemona.

Perché ciò sia possibile è occorso che il dettato shakespeariano sia stato, d'un sol colpo, declassato e potenziato. Infatti, se è possibile umiliarlo facendone un magazzino cui attingere a proprio talento, ciò è perché è stato elevato al rango di *subjectile*: la *chora*, l'apriori materiale non di una specifica, virtuale messinscena, ma della messinscena *tout-court*, una *chora* però che acquisisce il suo statuto di essere pura, esclusiva potenzialità senza atto non dalla totale privazione di forma, ma dall'essere, di forme, satura, e quindi informe, a seguito di questa costipazione. Uno Shakespeare, oramai, talmente sovraformato, formalizzato, ipersignificato da essere *fattualmente* neutralizzato, ammutolito ed azzerato a pagina e tela bianche, una volta raggiunto lo stato di tutto-esaurito formale.

Ma l'epifania della *soggettività* del testo drammaturgico, nelle *pièces* beniane da Shakespeare, avviene al loro termine, in cui il loro supporto è dato come un resto, un avanzo, un osso spolpato del suo grasso formale, un torsolo: un apriori deietto. È il "fazzoletto immenso, via via macchiato a fragole di vuoti in controluce. Un inganno troppo vistoso perché gli attori possano avvedersi di

esservi coinvolti *come un pugno di fragole viventi*”¹⁸⁴.

L’inganno degli inganni giace entro il pensiero accomodante che la *chora* sia neutra retrocessione, che apra alla pura libertà. Semmai le *soggettività* dell’esperienza artistica ci suggeriscono che anche la *chora* della storia platonica del cosmo è suggeritrice. *chora* e *subjectile* suggeriscono.

Nell’aristotelismo la pura potenzialità è l’antipodo concettuale di un Atto puro: entrambi sono dei grandi suggeritori, l’uno d’atti, l’altro di potenze. In ogni caso, in queste scritture di scena, la restituzione residuale del testo shakespeariano allo statuto di *subjectile* come inganno ultimo, è frutto dell’attrizione esercitata su di esso dall’altro *subjectile*, quello tridimensionale dell’attore, quel retrosostenersi sulla *chora* che la Dumoulié ravvisa nella *phoné*. Questa soggettività vocale non è più neutra del *subjectile* residuo: entrambi devono essere pensati come resti, e non come origini. Per Artaud, cui dobbiamo, attraverso l’ascolto e l’attenzione intermittenti derridiani, il dono della parola *subjectile*, strappata rabdomanticamente al vocabolario francese, il referente di questa parola appartiene anch’esso all’ordine delle forze: precisamente si tratta di una contro-forza, o una forza di resistenza. Mallarmé ci ha parlato proverbialmente della refrattarietà del foglio intonso: ingannevole eccesso di libertà. Invece quel biancore non è già che il resto della poesia che sarebbe o sarà scritta.

Bene è un grande denudatore di *subjectiles*. La loro epifania è al contempo il resto e il segnale del suo passaggio sulla scena. Mentre si denuda il *subjectile* drammaturgico, accade lo stesso alla *chora* attorale, e ciò è possibile in quanto essi collidono, e collidendo si erodono reciprocamente le forze che li ricoprono; e colludono, anche, *giocando* insieme, restituendosi l’un l’altro l’effetto dell’Altro. Perché si alimenti questo gioco di collisione e collusione è necessario che non si rinunci al personaggio: ma vissuto in scena come ingombro, come pericolo, come trappola assillantemente innescata. Il personaggio segna sullo spazio del palco, spazio “mentale” nel senso attribuitovi da Artaud all’epoca di *L’evolution du décor*, la zona minata della riconoscibilità, e quindi della visibilità più passiva. La retrocessione verso la *chora* vocale individuata dalla Dumoulié richiede

¹⁸⁴ Carmelo Bene, *Otello o la deficienza della donna*, 1981, in *Opere*, cit. pag. 839.

che la “macchina attoriale” abbia sempre dinanzi a sé lo *spauracchio* del personaggio. Esso garantisce quella sfida continua della riconoscibilità alla macchina la cui ragion d’ essere è quella di eluderla. È questa elusione a dover essere drammatica, cioè mai irreversibile o definitiva. È la *dramatis persona* il doppio terrifico dell’attore, alla cui macchina bellica minaccia senza sosta di attecchire, vera e propria personificazione scenica del potere drammaturgico, della prevaricazione letteraria a spese della scena stessa, fantasma di fantasma. Fantasma alla seconda potenza, perché il *revenant* della visibilità pre-vista stessa. Sono gli Amleti, i Gloucester, i Macbeth, gli Jago, i Mercuzio, i succubi, i *suppôts* della macchina attoriale che la vampirizzano rispecchiandosi in essa; che a sua volta se ne difende se si serve della loro incombenza per ricordarsi di indietreggiare verso la *chora*. Ma poiché sono invisibili ai suoi occhi, agli occhi di chi è in scena – mentre sono visibili agli occhi di chi è in platea, dove trovano alleanza e connivenza -, l’attore deve *autospaventarsene*¹⁸⁵, come dovesse *alla cieca* scrollarseli di dosso, in una veglia sondante e personificante l’apparente vuoto. È una paura autoprodotta, per prevenire, e non lasciarsi sorprendere con la paralisi medusea che ne sortirebbe, dalla visita del doppio, esorcizzata da una battuta a vuoto prima dell’emissione della voce e della parola, ascoltandone il doppio glossolalico muto: le tangenze con l’Artaud di Rodez e Ivry sono in questo caso addirittura flagranti. La differenza, semmai, sta in ciò: che Artaud attraversa gli autospaventanti con un assetto di fondo più orientato in avanti, perché l’andirivieni gesto-parola è più macchinico, e lascia prevalere nell’uditorio l’impressione di una spinta volta all’attraversamento delle tre fasi gesto-(glossolalia)-parola gestuale; il che conferisce al suo gesto complessivo una maggiore *naïveté*. In Bene a connotare la sua prassi scenica è soprattutto la fase del movimento a ritroso, conseguenza del raddoppiamento del *subjectile*: ciò emana un senso di maggior sofisticatezza. Decisiva è qui anche la diversa formazione: è, a monte, la maggiore impregnazione di cultura teatrale che induce Bene a proiettarla davanti a sé in un secondo *subjectile*, che gli tocca “forcener” lungo tutto il suo percorso, gravame ulteriore da cui Artaud è alleggerito. Gli esorcismi di Bene sono altrettanto spesi

¹⁸⁵ Vedi cap. I, n. 126.

contro questo *subjectile* apparentemente più esteriore, ma connesso da un cordone ombelicale all'altra *soggettività* più intima, che prevarrà nell'ultima fase del suo teatro. Paradossalmente questo sovraccarico culturale conferisce alla sua macchina attoriale una maggiore visibilità: più lenta e farraginoso, è come se svelasse, proprio per questo, la macchina invisibile di Artaud *en ralenti*. Già solo questa portata, retrospettivamente euristica su un momento epocale del teatro occidentale qual è la scena artaudiana, basterebbe a rendere l'opera di Bene inestimabile. Ma la sua lucidità, e quindi la consapevolezza dei propri limiti, traggono proprio da questo *deficit* le risorse più autentiche e vitali del suo teatro. Cifre quali il tentennare, il ritrarsi, il disertare, l'incespicare, sono le più persuasive della sua poetica. Così la macchina attoriale: penetrante quando in grado di non dissimulare il suo mal funzionare; veramente funzionante quando intrisa di inceppi che denudano il *subjectile* corporeo, la *Chair* dell'attore. Sotto questo aspetto Bene è più esposto, persino più nudo dello stesso Artaud.

II.VIII. Il terzo *subjectile*: la tecnofonia

Il crinale della svolta, nella parabola beniana, è segnato probabilmente dal *Macbeth*. È da qui che Bene, autografizzandosi, data la nascita di una "macchina attoriale" che, in realtà, è già di lungo corso. Comincia il suo lavoro pubblicitario a far sembrare *nuova* una parabola artistica che è già segnata da pieghe contratte da tempo, e alle quali lui stesso resterà fedele. Di fatto, il suo arrabattarsi pubblicitario è depistante, rispetto a ciò che realmente sta cominciando ad accadere nella sua scena. Ma ciò che a noi interessa di tutto questo polverone è salvare l'uomo di teatro da se stesso, ed ascoltare l'intenzionalità profonda di ciò che gli sta accadendo, dietro le *paillettes* che Bene sta discernendo. Tutto dev'essere rispettato di questa vulnerabilità talmente *gridata*, ma ciò che

per noi è pertinente sul piano della prassi artistica è l'eccesso del desiderio di costruire un teatro il cui unico personaggio sia la voce.

Bene anticipa il teatro che desidera fare saturando lo spazio teorico con una proliferazione di formule talmente caustica che è bene prescindere quasi del tutto per non lasciarsene frastornare, quando ciò che importa è mantenere la lucidità necessaria ad appropriarsi sensibilmente e cognitivamente di ciò che, frattanto, avviene nella sua scena di attore. Perché Bene, mentre dirompe come un personaggio nella scena mediatica italiana, continua ad andare in scena. Non è nella stessa posizione di Artaud, che pensa il teatro senza riuscire a farlo, e così lo fa senza farlo. Bene lo fa, ma *mima* la situazione artaudiana, quasi ne avesse nostalgia. Quasi fosse contrariato che nulla gli impedisca, né dentro né fuori di sé, di andare in scena. Vagheggia una situazione impossibile: una scena nella quale egli possa andare in scena quando lo voglia, come fa, e al contempo non possa andarci, come Artaud. Questa *impasse* pertiene alla sostanza stessa del suo teatro. È una versione teatrale, ma tutt'altro che illustrativa, anzi, rigenerativa, della nozione di "cattiva coscienza" e, di cui il corpo attoriale di Bene veicolerà gli effetti subendoli, mentre quello di Sudano ne farà il centro attivo e propulsore della scena: per questo il suo teatro sarà immune da qualsiasi nostalgia artaudiana e, proprio perciò, il più prossimo allo spirito e non alla lettera della crudeltà artaudiana.

Ciò che soprattutto non deve distrarci, nell'accostarci al *Macbeth* e all'ultima fase dell'opera beniana, è la formula della "macchina attoriale". Essa infatti prende corpo nel momento, quello appunto che coincide con la messinscena del *Macbeth*, in cui il progetto di un teatro nel quale la voce sia protagonista assoluta. Questo intendimento implica *ipso facto* che la voce debba essere supportata da protesi tecnologiche. E non v'è dubbio che pertanto essa dovrà comportarsi diversamente rispetto a quando faceva a meno di questi *supporti*. Tutto ciò apre a prospettive poetiche non solo interessanti, ma necessarie. Ma è proprio parlare di "macchina attoriale" per descrivere questa apertura di virtualità, che è fuorviante. Si tratta di ben altro che del passaggio dell'attorialità a statuto di macchina, garantito soltanto dal fatto che le sue *performances* entrano in intimo contatto con le più nuove tecnologie.

O quella dell'attore era già una macchina, oppure egli non diventa tale solo perché la sua azione entra in relazione dialettica con le macchine. Si configura semmai un confronto tra macchine da cui deve sortire, perché sia di interesse artistico, qualcosa di diverso dagli elementi macchinici confrontati.

La formula "macchina attoriale" non fa giustizia della complessità dialettica degli eventi scenici del periodo che Bene intitola ad essa. Ma ciò che importa è che la protesi tecnologica sia mobilitata per realizzare un teatro del personaggio-voce.

Per ergere la voce a protagonista assoluto, ai due *subjectiles* del periodo precedente se ne aggiunge un terzo, costituito dalla tecnologia fonica. L'attore non mette in scena, propriamente, che questo intreccio di supporti. Muta intanto il rapporto con quelli che già conosciamo. Col *Macbeth* si esorcizza preventivamente, e non più momento per momento sulla scena, il Testo, che viene ridotto a una *partitura*¹⁸⁶ per strumento solo. In scena giunge un Testo già addomesticato a partitura che l'attore-Macbeth può indossare. Non viene più sfidato nel pieno delle sue forze resistenziali alla scrittura di scena, nel turgore fallico di *subjectile* nemico, e amico per l'assolvimento del compito di secernere spaventi, che l'autospavento deve prevenire-esorcizzare. Il *subjectile* testuale è assottigliato allo spessore di carta velina, e poggiato come uno strato epidermico sul *subjectile* della voce-corpo. Da questa indossato come un guanto, è manovrato come mano e avambraccio fanno riempiendo il vuoto del burattino. Questa riduzione del Testo a partitura, e l'assottigliarsi di quest'ultima a guanto trasparente del corpo-voce, è l'effetto di un processo di *liricizzazione*. Il testo perde ora i suoi grumi di contingenza, prodotti dalla tessitura sempre *macchinosa* dell'intreccio e della trama, perché superstiti ne siano le sole potenze liriche. I due *subjectiles*, quello piano e quello volumetrico, quello bidimensionale delle *paroles*, nelle quali è stata preventivamente tradotta la *langue* testuale, e quello tridimensionale della *chora* vocale, non entrano più in contatto percussivo, per collisione dall'esterno, ma aderiscono con le rispettive superfici in un rapporto di amplesso. Un amplesso, s'intende, che consiste, come sempre, di un insieme di microcolluttazioni, tutte però ben

¹⁸⁶ Armando Petrini a questo proposito ha parlato di "svolta concertistica". Cfr. *Amleto da Shakespeare a Laforgue per Carmelo Bene*, ETS, Pisa, 2004; pag. 19.

al di sotto della soglia dello stupro. Fatto salvo che una microcolluttazione è tutt'altro che scevra di possibili effetti dirompenti, in relazione alla vulnerabilità accresciuta dalla situazione di massima intimità fisica: dalla promiscuità *tout-court*. Bene vuole in questo caso esplorare le potenzialità di sottile, ma non meno dirompente, violenza, che sortiscono da un rapporto di massima contiguità, al limite della promiscuità e oltre, fra i due *subjectiles*. La lyricizzazione del *subjectile* testuale è necessaria a creare le condizioni di questa intimità.

Ma Bene si procura con questa operazione anche un'altra *chance*: quel velo che ora è il testo, dal quale la gestualità vocale si lascia avvolgere e rivestire, le conferisce una maggiore acutezza sensoriale; meglio: accresce la sensualità della sensorialità. Lo sapeva Goethe: l'impatto visivo di un paesaggio è accresciuto, non già diminuito, dall'essere percepito attraverso il diaframma di un vetro. Bene *usa* il testo lirico come un diaframma vetroso¹⁸⁷, perché esso, con le sue impercettibili diffrazioni, altrettanto impercettibilmente sfuochi, e proprio con ciò acuisca, i lineamenti del corpo vocale. È questo a conferire alla vocalità beniana gli effetti di una tavolozza cromatica che nasce tecnicamente nel campo sonoro, ma affetta di strascichi sensibili anche il vero e proprio campo ottico. E comunque l'effetto-vetro del testo lyricizzato deve "rivestire dell'alone il suono"¹⁸⁸. E quel "recitarsi addosso"¹⁸⁹, che egli rivendica come cifra più propria, è anche un recitare con la pellicola lirica appiccicata alla pelle e, nella drammaturgia della voce, alternatamente alla pelle strappata come uno scorticamento.

¹⁸⁷ "Una palestra fondamentale, questa, "pre-amplificata" come in un *campo lungo*; ancora meno, a volte: quasi un delirio (dis)articolato dietro un cristallo"; Cfr. Carmelo Bene, *Autografia di un ritratto*, 1995, in *Opere*, cit. pag. XXXIV.

¹⁸⁸ *Ibid.*

¹⁸⁹ *Ibid.*

II.IX. La re-citazione del testo lirico

Sorprendiamo Bene servirsi, per descrivere la sua recitazione, dell'espressione "scrittura vocale"¹⁹⁰. Non è certo decisivo il semplice fatto che essa sia un'autodefinizione artaudiana. Ma nemmeno è decisivo il fatto che con essa Artaud descriva la sua scrittura in senso proprio. In Bene a non essere vocale è proprio la scrittura del copione di *Macbeth*: essa è piuttosto letteraria, anche se non fatta per la letteratura. Ma è scrittura vocale la reazione alchemica innescata dalla pericolosa promiscuità tra i *subjectiles*. E ad essere effettivamente scritto, non solo detto, è un testo che non è quello prescritto prima della sua emissione scenica, ma un altro testo che è irriconoscibile quanto al suo assetto originario, e nondimeno costituito delle stesse parole. Il testo di partenza viene *citato*, nel senso benjamin-debordiano del termine, decontestualizzandolo per liberarne altre potenzialità. Un'analoga decontestualizzazione Bene la compie mettendolo a contatto col *subjectile* corpo-vocale, anziché in un ambito saggistico. È una scrittura vocale dislocata rispetto a quella di Artaud, ma non al punto di invalidare la necessità di pensarle insieme, in quanto accomunate dalla medesima urgenza di accedere a zone di indeterminazione tra oralità e scrittura. Artaud scrive la sua oralità e grida la scrittura, delle cui parole è l'autore. Bene porta allo statuto di scrittura vocale parole di cui non è l'autore, re-citandole attraverso il risveglio reciproco: quello che esse producono sulla sua *chora* vocale, e quello che questa suscita in esse *irriconoscendole*.

Ancora la questione della riconoscibilità. Certamente; citare per dislocare la citazione facendola

¹⁹⁰ *Ibid.*

sentire quasi inedita, implica che la citazione stessa sia familiare, sufficientemente usurata perché il farla risuonare in una luce diversa produca per l'appunto, con ciò solo, scrittura. E scrittura che si autocancella, baluginando appena un attimo, perché la straniamento non dura più di un attimo.

Diffidare di tutti gli straniamenti durevoli: si cristallizzerebbero, un attimo di troppo, in ipnotiche abitudini. L'arte è una forma di inconscio, lo straniamento un soprassalto dell'oblio: eterno equivoco dello storicismo. Lo straniamento inflitto dalla re-citazione di Bene a Manzoni, a Leopardi, a Dante, a Campana – questo il genere di *subjectiles* lirici che volentieri indossa la sua *chora* attorale -, non mirano a suggerirne una nuova interpretazione. Non è orientato a un fine ermeneutico il suo *saggismo vocale*. Egli intende colpire quell'*aria di famiglia* a cui il pubblico, anche intellettuale, si scalda, rincasando in qualche simulacro d'infanzia o patria, sentendo riecheggiare le sillabe di un logoro endecasillabo leopardiano. L'inconscia familiarità con esso, non può essere guastata che da un ancor più inconscio straniamento. La coscienza non è mai stata una gran guastafeste, e se si vuole veramente colpire bisogna mirare in basso, cioè al centro dell'abitudine.

Adesso, per Bene, non si tratta più di difendersi dalle trappole di riconoscibilità tese all'attore dagli Amleti e gli Jago, che gli emana contro, tentandolo, la parete drammaturgica di fondo, abrasa dai *décollages* delle sue scritture sceniche. Adesso la riconoscibilità da esorcizzare è più *addosso*: è quella blandente e innocua di un endecasillabo, da tempo miscidatosi all'anima.

Gli antidoti opposti da Bene per esorcizzare i *rendez-vous* della riconoscibilità *tonale* e *metrica*, ora allo stato puro (quel sottile strato lirico posato sulla sua voce, non essendo costituito altro che da inveterati *toni* e *metri* denudati al grado zero, o poco più) sono molteplici e – umoralmente, estrosamente – disugualmente dosati. Bene stesso si fa prendere da *raptus elencandi*, le cui liste prospettiche si placano presso l'infinito: il nostro gioco critico consiste, per orientarci in un tale labirinto, nel farci guidare da Artaud.

Tutte le tattiche sono iscritte nell'ambito di una strategia che consiste nella messa a fuoco di una scrittura vocale come re-citazione.

Si compie una *veemente esteriorizzazione* del ritornello artaudiano. Dopo la liricizzazione del *Macbeth*, portato allo statuto di partitura, Bene intensifica la frequentazione di testi originariamente lirici, dove il ritornello è applicato dalla scrittura vocale non col ricorrere ciclico di stessi materiali significanti, ma con la ripresa a distanza di analoghi moduli ritmo-tonali. Non si tratta di *refrains* lessicalizzati, perché appunto non ricorrono segmenti frastici, ma *patterns* ritmo-metrici e d'intonazione che curvano la temporalità del *ductus*: raggiungono l'orecchio prescindendo dalla presa del senso o dalla ricevibilità del concetto. Dunque il ritornello può situarsi a qualunque grado dell'escursione dinamica, dal "grido" al "murmure", essendo unicamente la tessitura delle riprese a identificarlo come tale. Può inoltre instillare – come del resto tutte le seguenti tattiche volte a esorcizzare il fantasma della riconoscibilità – malizie d'ironia, quando affetta, trattandole ricorsivamente, le zone più prosastiche della partitura. Il fine di "dissennare la frastica del logos" è perseguito anche dal "guizzare vocalico esasperatamente trat-teggiato"¹⁹¹, dove le vocali stanno quasi in luogo di squarci, di ferite susseguenti ai tagli delle lame consonantiche. La prassi del trat-teggiamento corrisponde in Artaud all'esigenza di "scandir un texte non seulement phrase pour phrase (...) mais syllabe pour syllabe et lettre par lettre"¹⁹²: in queste pratiche l'istanza pre-esspressiva che contrasta e corregge gli automatismi dell'intonazione nell'attore (e nell'uomo), e quella di scrostare dalla superficie lirica gli automatismi della sua ricezione media, sedimentativisi come una seconda pelle, si intrecciano inestricabilmente.

Anche l'andamento salmodico, cantilenato, cullante, così tipico delle zone ovattate e suadenti della macchina vocale di Bene, hanno un'ascendenza nella pre-esspressività di Rodez, in quella "utilisation particulière de la *psalmodie* et de l'incantation"¹⁹³, di cui Artaud parla nella famosa lettera a Ferdière, in cui difende gli esercizi da lui eseguiti nella casa d'internamento dall'accusa di essere sintomi di alienazione mentale. Bene licenzia l'incantamento con un lieve tocco caricaturale, additandolo come simulacro della liricità tra poiesi e ricezione, e poiché la *chora* è la materia che residua alla creazione del simulacro, è in quel *tocco* che traluce, dopo l'ostensione simulacrale, la

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Antonin Artaud, *Cahier 208*, 29 dicembre 1946, in *Œuvres*, cit. pag. 1180.

¹⁹³ Antonin Artaud, *Lettre à Gaston Ferdière*, 10 febbraio 1944, in *Nouveaux écrits de Rodez*, pag. 82

chora attorale. L'accento fondamentale della re-citazione è nel resto e nell'*entre-deux simulacrum-chora*, e nel caso di tali fasi d' *incantation* – che sbalzano il simulacro come intrinsecamente ipnotico -, anche nel brusco e repentino passaggio, per giustapposizione *abrupta*, alle fasi più stentoree e tumultuanti, di cui le prime pre-accentuano lo *choc* di risveglio dalla ninna-nanna. Ma, preso per sé solo, il trattamento del simulacro lirico, non è distante da quello adottato da Beckett in una *pièce* come *Giorni felici*.

Il contrasto salmodia-choc ci conduce alla percussione. Di essa è solo l'aspetto sensorialmente più aggressivo il “bombardement”¹⁹⁴ di cui Derrida sostiene essere affettati persino i disegni di Artaud. La percussività è nondimeno la chiave delle fitte tessiture di spinte vocali nervose, troncate a metà e riprese senza soluzione di continuità, che mobilitano una dialettica rigurgito-ingoiamento.

II.X. La *chora* tecnologica

È una dialettica cruciale per la lettura della *chora* attorale, la cui logica verrà estremizzata in alcune *pièces* della *Societas Raffaello Sanzio* di cui ci occuperemo, sfociando in una rarefazione dell'emissione fonica per il prevalere del polo dell'ingoiamento. Lì la forza che ricaccia la parola nei visceri è sempre in atto, e la spinta contraria all'emissione verbale deve ogni volta vincere la resistenza oppostale endogenicamente, giungendo il più delle volte stremata alla soglia labiale, senza disporre di energia residua, quella necessaria al rendersi udibile. Anche in Bene vi è l'emissione muta, la parola silente, ed è quella che, oltre a quelle di petto, di testa e palatale, egli chiama “emissione di maschera”¹⁹⁵, che costituisce un ulteriore contrappunto alle altre, oltre a quello fornito dall'inghiottimento vero e proprio. L'impostazione di fondo però non può non essere

¹⁹⁴ Jacques Derrida, *Artaud et ses doubles*, cit. pag.

¹⁹⁵ Carmelo Bene, *Autografia di un ritratto*, in *Opere*, cit. pag. XXIV.

diversa, rispetto a quella della *Raffaello Sanzio*, in un teatro del personaggio-voce: la dialettica rigurgito-ingoiamento consiste in Bene di un trasferimento della dinamica respiratoria all'interno della fonazione. Come si aspira tanto ossigeno quanto si emette anidride carbonica, così si ingoiano altrettante parole di quante se ne rigurgitano o sputano. Oppure se ne fanno ingurgitare tante allo spazio circostante, quante se ne vomitano nelle proprie viscere.

In ogni caso, la bocca cavernosa gesta l'eco di "innumeri voci inghiottite"¹⁹⁶. Vi è costantemente, coeva alla forza ex-pressiva che mette a repentaglio i suoni espandendoli all'alea dell'aperto – ma non è che voce che si stacca da sé -, una controforza che li sospinge al di qua della loro emorragia, e che non è che "plasma sonoro"¹⁹⁷ che si ricongiunge a sé. Questo controrigurgito non ingoia infine – "infinalmente"¹⁹⁸ - che l'ex-pressività, parola che, nella provenienza denotata da quell'*ex*, tradisce la *chora*. "Premere da": Bene non vuole esprimere, perché dell'ex-primere vuole mostrare l'*ex*, ciò da cui lo spremuto e il secreto verbali provengono: il *subjectile* dell'attore. In quella cavità mostruosa che è la bocca, in quanto viscere spalancato all'esterno, privo di quarta parete, staziona l'eco di "innumeri voci inghiottite": "la mestizia delle cose che non ebbero mai un cominciamento, disegna sopra il chiuso silenzio delle labbra il sorriso dei morti e canta incomprendibile la voce dell'ascolto"¹⁹⁹. Lo ribadiamo: la *chora* è la materia *non* impiegata nella demiurgia dei simulacri. E il soggetto, in quanto *subjectile* dell'Esserci, è la *chora* dell'io. Lasciamo ancora la parola a Camille Dumoulié: "Questo *resto*, la cui potenza spaventa Platone, che diffida di tutto quanto, nella polis, ha un riferimento di "essenza" con Chora (i guerrieri, le donne incinte, i neonati, i sofisti; ma anche l'oro al quale viene paragonata – e ancora, per certi effetti di testo messi in luce da Jacques Derrida, lo stesso Socrate); questo *resto*, dunque, è l'attoralità dell'attore"²⁰⁰. E cos'è il *corps sans organes* se non la *chora* del corpo, dalla cui prospettiva gli organi stessi sono i simulacri della cui materia esso è il resto? Si può certo discutere se ci sia riuscito, o quanto, ma per dare un contributo critico all'opera di un artista bisogna preliminarmente allinearsi correttamente alla posta della sua

¹⁹⁶ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit. in *Opere*, pag. 1001.

¹⁹⁷ Dino Villatico, *Il dramma* n. 6, giugno 1979, pagg.86-87.

¹⁹⁸ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit. pag. 1000-1001.

¹⁹⁹ *Ivi*, pagg. 1199.1200.

²⁰⁰ Camille Dumoulié, *Chora o il corpo della Voce*, cit. in *Opere*, cit. pagg. 1508-1509.

scommessa: Bene ha usato fin dagli esordi i simulacri del teatro a cui è nato, di cui era, evidentemente, un precoce e onnivoro conoscitore, come Caronte della peccata, per mettersi attraverso di essi sulle tracce dei loro resti. E attorno ai resti si è sempre affaccendato. Attenzione: *intorno ai resti di tutti i generi*, ai resti di tutti i simulacri. Anche ai resti del simulacro-Artaud, a quelli dello stanislavskismo, del pirandellismo, del terzoteatrismo; ai resti del *Verfremdung* brechtiano e, perfino, a quelli del simulacro beckettiano in corso d'opera incipiente. Non ha fatto abbastanza, forse, per prevenire il proprio, per essere la *chora* di se stesso.

La *chora* è il non-nato, perché non entrato negli stampi dei simulacri dell'essere. Ma la *chora* è anche, continuamente, creata dal fatto di non entrare nella creazione. Quella di un demiurgo che crea senza sosta a ritmo industriale. Anche microfoni, amplificatori, mixer. Pure delle funzioni per cui questi sono stati pro-ggettati se ne vuole disvelare la *chora*: il *subjectile* tecnologico. La scommessa sarà questa: svelare la *chora* tecnologica, il *subjectile* elettronico, mettendolo al servizio della *chora* attorale, contribuendo ad esporla, a snudarla, a spremere l'ex, innanzitutto al cospetto dell'attore stesso. Questo l'estremo delirio beniano: con una sola mossa mettere in luce, heideggerianamente, la *chora* tecnologica impiegandola per evidenziare il *subjectile* dell'attore. Ricordiamoci del finale di *Pour en finir avec le jugement de dieu*: “vous lui réapprendrez à danser à l'envers, comme dans le délire des bals musette et cet envers sera son véritable endroit”²⁰¹. E poco prima: “En le faisant passer une fois de plus mais la dernière sur la table d'autopsie pour lui refaire son anatomie”²⁰². “Danser à l'envers”, per Bene, è risalire dal simulacro attorale al suo residuo materico, e la “table d'autopsie” è il supporto elettronico.

Abbiamo visto che vi è una “percussività interna”. Quella che in Artaud è la glossolalia non udibile, pedaggio *implicito* all'emissione della parola. Il rutto della parola, il suo doppio anticiclico: la glossolalia deglutita. E le parole che continuano a fuoriuscire. Emorragia radioattiva della voce. Ma ciò che conta avviene sotto, dietro l'emergenza dei suoni. L'emergenza nell'altro polo della sua polisemia: in termini artaudiani, la parola nel suo stato di necessità dietro e prima della parola

²⁰¹ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, cit. in *Œuvres*, cit. pag 1654.

²⁰² *Ibid.*

formata, la *parole* di prima dei *mots*. Per Bene la posta del delirio è ancora rilanciata: persino dietro e prima della *parole* di prima dei *mots*, ritrovare la *langue* come resto della *parole*. Su questo, in ultima analisi, è puntato l'obiettivo delle nuove protesi di Gloucester per rinviare l'essere Riccardo III: quelle elettroniche.

Le doglie dell'emissione palatale, gli scricchiolii "cartilagineuses" dell'emissione di testa, l'ansietà irriducibile dell'emissione di petto, gli sfregamenti dell'incresparsi della maschera facciale, le risacche di saliva, le "(s)modulazioni di *frequenza* nelle contrazioni diaframmatiche"²⁰³, il dimenio rettile della lingua, ora risucchiante e ora frusta sui denti: tutto ciò Bene vorrebbe lo captasse la dattilografa elettronica. Nel mentre che essa registra tutte le più sottili sfumature del livello simulacrale in cui lo stesso attore si sdoppia a demiurgo: cioè tutte le sapienze della *téchne*, dall'"ampiezza del ventaglio timbrico e le variazioni tonali" allo "staccato", dal contenere "altezze e picchi (dentro) il diagramma monotono della fascia armonica", al "monotono garantito dal *basso continuo* mai disinserito"²⁰⁴.

Ma le due catene di fenomeni, quella corico-residuale e quella tecno-demiurgica sono state qui ben distinte solo didascalicamente: la *techne* vive dei propri incidenti, la *chora* sta sempre nell'incombenza della nascita al mondo organico. Ma vi è una precedenza ontologica dell'inorganico rispetto all'organico. I morti, nel Freud di *Al di là del principio di piacere*, precedono i viventi. Il vivente, per salvarsi da sé, deve ospitare nel suo seno l'ombra dell'inorganico. Questa at-tensione al preorganico è l'autentica sensibilità storica. Niente di mortuario: funebre è difendersene, volgergli ingenuamente le spalle verso una supposta esclusività della vita. La stessa rivoluzione è tale solo in quanto resto delle istituzioni: ma allora essa deve risuonare del silenzio dell'inorganico.

Questo silenzio è il clandestino protagonista del teatro del personaggio-voce.

Ma il silenzio *chorico* non è una forma-silenzio: né una forma silenziosa né un silenzio formato.

Paradossalmente, per farlo udire, occorre lavorare fino all'estenuazione la forma sonora. Il silenzio

²⁰³ Carmelo Bene, *Autografia di un ritratto*, cit. in *Opere*, cit. pag XXXIV.

²⁰⁴ *Ibid.*

(il silenzio della *materia*) non può essere direttamente ghermito: perciò Artaud ammirava le “attitudes secrètes et détournées de la pensée”²⁰⁵ delle *performances* balinesi. Il silenzio deve essere lasciato essere, ciò che solo una forma, tecnicamente estenuata, può fare. Il massimo del degrado sono le rivoluzioni formate, ed estenuate; *direttamente* preparate, preparata altrimenti dall’estenuazione dell’Istituzione. Così col misurarsi con la macchina attoriale di Bene, l’accento dev’essere posto non nel simulacro ma nella *chora*.

II.XI. L’anonimità del testo lirico

Questa dialettica del resto raggiunge l’acme quando il supporto bidimensionale è costituito da testi poetici. Poggiati sul tridimensionale corpo-voce, non ne sono che la superficie visibile. Sono pellicola trasparente, pure letteralità, che non valgono di per sé, non sono rispettate in quanto *spirito* della lettera da rinvenire o serbare, né se ne sdipana il *fil rouge* o d’Arianna di una qualche filologia, o la spola d’Erme di un’ermeneusi. Di trasparente vi è solo la loro materia vitrea, la cui grana a contatto con quella della voce-corpo non fungerà che a ricevere i colpi in dentro e in fuori - colpi di suono e colpi di silenzio -, ad *alzarli* e così intensificarli con l’interposizione del proprio tramite. Il testo lirico in quanto tale viene disindividualizzato, reso anonimo, trattato come riserva di forze meccaniche, elettriche, cinetiche. Considerato unicamente come un tipo di testualità che si presta a un trattamento verticale, dove la parola è più importante della frase che dovrebbe sovrascriverla, la sillaba più importante della parola in cui occorre. La *parole* è in realtà l’unico elemento presente nel testo lirico di una frase perpendicolare all’asse sintagmatico orizzontale, costituita da altre parole che l’avrebbero potuta sostituire nel testo, e che costituiscono l’asse

²⁰⁵ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinaise*, cit., in *Œuvres*, cit. pag. 536.

paradigmatico del discorso più o meno poetico, che influisce *in absentia* su di esso. Ancora una volta, il non-detto verticale del discorso è il resto di ciò che nel testo lirico è effettivamente detto. Da questa intelligenza del testo poetico deriva una teoria della traduzione che ritiene doversi tradurre, di una poesia, non solo e non soprattutto il detto sintagmatico, ma privilegiatamente il non detto paradigmatico, che aleggia e deflagra immediatamente, oltreché non concettualmente, nel circuito comunicativo della lingua madre. Il non detto, sia chiaro, non è lo *spirito* di cui il detto sarebbe la lettera: l'implicito del paradigma costituisce a pieno titolo la materialità del testo, ed è più, e non meno, detto del detto.

Di testi tradotti dal russo consta il *subjectile* bidimensionale di uno degli esiti maggiori del teatro del personaggio-voce: *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi*²⁰⁶. Qui si accorcia quel “campo lungo” proprio di chi ha sofferto, secondo Bene, la parte “pre-amplificata” della sua opera: in essa l'assenza del *microscopio* fonico conferiva alle *performances* vocali l'apparenza di “un delirio (dis)articolato dietro un cristallo”²⁰⁷. Dove il cristallo era costituito dalla distanza uditiva dalla platea, non ancora dal vetrino del microscopio. Antefatto, in “campo lungo”, di questa trasmissione televisiva, sono le quattro edizioni dello spettacolo-concerto tratto dall'opera di Majakovskij, la prima delle quali data nientemeno che al 1960.

Concepito, incubato e nato nella *matrix* televisiva quanto *Pour en finir avec le jugement de dieu* in quella radiofonica, *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi* è, di quest'ultima, nel lascito beniano, l'*analogon*: tutta la *chora* della sua voce-corpo vi è condensata, sempre al limite della deflagrazione, a pieno regime. La straordinaria ricchezza di registri della grande poesia russa novecentesca, distante anni luce dalle ingessature di quella italiana coeva (Dino Campana a parte), gli consente di disporre di un *subjectile* testuale del quale può completamente fidarsi e quindi disinteressarsi.

Il *medium* televisivo vi ravvicina il volto allo spettatore, fin quasi ad addossarlo allo schermo, spesso incombente in primissimi piani contrastati chiaroscuralmente, scrutanti ogni minima piega

²⁰⁶ Carmelo Bene, *Bene! Quattro diversi modi di morire in versi: Majakovskij-Blok-Esenin-Pasternak*, adattamento di C Bene e R. Lericci, 1974.

²⁰⁷ Carmelo Bene, *Autografia di un ritratto*, cit. in *Opere*, cit. pag. XXXIV.

facciale. Particolarmente intensi vi sono i passaggi dal “murmure” al “grido”, come in Artaud “du grave à l’aigu, du masculin au féminin, du chochotement léger à l’éclat soudain des timbres”²⁰⁸; e spesso, come in Artaud, anche in Bene il murmure si maschilizza, e si femminilizza il grido. All’interno della maschera tutto è sottoposto a un ferreo controllo preespressivo: in particolare occhi e voce producono linee di variazione autonome l’una dall’altra, in un regime di dissociazione che pone anche il conseguente effetto di straniamento in una linea di variazione continua. Il che vuol dire che di continuo non c’è niente: tutto, dal movimento degli occhi alla vocalità e allo straniamento, è continuamente interrotto dalla propria variazione. La voce, non appena lascia che si costituisca una dominanza tonale, la abbandona per il lento o rapido costituirsi di un’altra. L’obiettivo di questi scarti, di questo costante mutamento del paesaggio sonoro, è quello di far percepire la materia vocale, di cui la stessa materia visiva è una variante, *proprio in quanto non complementare alla voce*. Quanto allo straniamento, esso coincide, è tutt’uno, con lo stesso far capolino della *materia* dietro e attraverso la variazione.

Lo sguardo dell’attore, che spesso “guarda in macchina”, indicando cioè la telecamera, indica in realtà la visibilità stessa: dissociato dalla voce, spinge lo spettatore a esperire il visivo come “un silenzio musicale della voce”²⁰⁹, ciò che non sarebbe possibile in un regime di complementarietà tra occhio e orecchio, nel cui ambito il silenzio *tout-court* del visivo completerebbe l’effato. Il senso si costituirebbe allora come risultante della loro somma, sarebbe il completamento dello spazio comune della loro totalizzazione, spazio che prevede soltanto il silenzio strumentale al senso. Il silenzio musicale è invece silenzio dissociato dalla voce, ma *a parte voci*. Occorre produrre silenzio altro da quello in cui si ricarica il senso.

Ma alla base di tutto vi è un *subjectile*, costituito dal testo lirico intercambiabile, trattato come mera filigrana di forze: il corpo-voce entra in contatto solo con esse, non con quella riserva di senso che il poema è calunniato essere. Tutto ciò che nel campo di forze del poema si è cristallizzato storicamente, viene trattato – artaudianamente – come forza d’inerzia. Le forze d’inerzia sono

²⁰⁸ Évelyne Grossman, *Entre corps et langue: l’espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce)*, thèse de doctorat, Paris VII, décembre 1994, pag. 454. www.antoninartaud.net

²⁰⁹ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, in *Opere*, cit. pag. 1018.

quelle che conferiscono al *subjectile* il suo aspetto di rigidità, di durezza: quelli, cioè, tra i suoi caratteri, che esplicano, tra i suoi due corni etimologici, quello più statico, proveniente da *iaceo* (giacere, essere situato in basso, essere disteso): sono le forze, dopotutto, che consentono a Bene di servirsi del poema, in scena, come di un supporto bidimensionale. I poemi di Blok, Esenin, Majakovskij e Pasternak posseggono solo nella misura strettamente necessaria questa caratteristica, perché essa vi è drasticamente ridotta sia dal dinamismo inaudito dei loro versi, che dalla loro eccentricità rispetto alla tradizione italiana.

Questa irripetibile stagione della poesia russa mette quindi in luce elettivamente l'altro aspetto della soggettilità, quello più dinamico ed energetico, per il quale essa consiste anche di un *getto* di forze; aspetto, questo, marcabile con l'arretramento dell'accento nella parola italiana, che ricalca *soggettile* su *proiéttile*.

Il *soggettile* invece è il supporto che ritiene più passivamente, come un sacco, o l'epidermide di un corpo *con* organi. I due *subjectiles*, quello bidimensionale lirico e quello tridimensionale del corpo-voce si sfregano come pietre focaie: le scintille saranno i resti dell'uno e dell'altro supporto sfregati, *chora* scartata dagli stampi della demiurgia letteraria e teatrale, poetica e attorale. Bisogna sempre chiedersi, di una forza sedicente rivoluzionaria – per esempio la poesia simbolista, futurista e acmeista -, se essa metta veramente l'accento sui resti del mondo. Se sia veramente fedele al “secondo tempo della Creazione, quello della difficoltà e del Doppio, “celui de la matière et de l'épaississement de l'idée”²¹⁰.

Sempre più il teatro di Bene produce un sistema di *miopia*. La poesia è l'ideale alleata di quest'operazione. Nella telefania il volto, “maschera su una maschera”²¹¹, potenziale acme e fuoco della visibilità, produce invece “una *miopia* cangiante” così a ridosso della retina dello spettatore, “che non si può che udirla”²¹². Il che ha più di un'assonanza con la *xylophénie* artaudiana, nella quale, così come ci è stata messa a fuoco da Evelyne Grossman, il sonoro si rende visibile “dans

²¹⁰ Jacques Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture...* cit. pag. 365.

²¹¹ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, in *Opere*, cit. pag. 1027.

²¹² *Ivi*, pag. 1018.

l'éclair d'un décollement de la retine"²¹³, che avviene anch'esso, come nella telefania beniana, nell'ambito della "discordance entre le visuel et l'auditif dans la simultanéité d'une perception"²¹⁴.

Tanto nella miopia effettata dall'eccessivo essere a ridosso del visibile alla vista, come nel *décollage* di retina, il sonoro si rende visibile attraverso l'apparire del cortocircuitamento della vista.

La nebbia secreta dalla scrittura vocale del poema *I dodici*, capolavoro di Alexandre Blok, è la vista in sé stessa, che, al contempo, si rende udibile negandosi, e così negata può rendersi visibile la macchia della macchina sonora della voce.

II.XII. La xilofonia secondo Bene

In ogni caso, circola attraverso l'intera trasmissione di Bene *Quattro diversi modi di morire in versi*, la tensione verso i "sons de pierre: matière, fer, bois, la terre et ses souterrains"²¹⁵, *targets* estremi dell'utopia xilofonica artaudiana: "un clavier complet qui dépasse le registre de la voix"²¹⁶. Per inverare questo *clavier* Bene ha messo a punto il suo dispositivo tecno-vocale.

Quanto al *xylos*, al *bois*, al legno della *xylophonie*, in Bene esso riecheggia soprattutto della disarticolazione del burattino (o della marionetta). La stessa dissociazione sguardo-voce è già burattinesca. Ma, soprattutto, la marionetta è l'estrinsecarsi del *subjectile* attorale. È il lato inorganico dell'attore: per Bene, come per Artaud, questo *côté* è preponderante su quello organico. Quelli intorno a *Pinocchio* sono studi, da intendersi al pari di quelli di un pittore, sul *subjectile*

²¹³ Antonin Artaud, *La Mort et l'homme*, 1946, commentaire de dessin, in *Œuvres*, pag. 1045.

²¹⁴ Evelyne Grossman, *Entre corps et langue*..cit. pag. 455.

²¹⁵ Antonin Artaud, *Lettre du 13 août 1934*, in *O.C.* III, pag. 294.

²¹⁶ *Ibid.*

inorganico dell'attorialità: su quel qualcosa di *pinocchio* che vi è sempre, dietro ogni performance della "macchina attoriale", come un ligneo basso continuo. Ed è, come nella xylophonie, la risposta e la risonanza scenica del legno: Jean-Paul Manganaro, in uno dei momenti più alti del suo magistero critico su Bene, parla della sua attorialità come di un continuo "commento all'iterazione e alla re-iterazione di una vita del legno"²¹⁷. Marionetta è l'*abbandono* all'ob-sceno del *subjectile*: l' "abbandono all'eleganza di un supporto volutamente meccanico"²¹⁸. Vedremo come il più acuto teorizzatore dell'ob-sceno teatrale, Rino Sudano, lo legherà anch'egli alla marionetta kleistiana, in un comune interesse per l'inorganico teatrale che coinvolgerà anche le *pièces* della *Societas Raffaello Sanzio*, entro un alveo che è eminentemente artaudiano. Non è mai il legno come rivestimento simulacrale, ma il legno come *chora*, quello che entra in composizione con le grane attoriali di tutte le potenze artistiche di cui ci occupiamo in questo lavoro: il legno come valore d'uso e non di scambio. L'importante, sotto un profilo più connotato ideologicamente, è capire che il valore d'uso non è inteso, nell'ambito di queste poetiche, come un riflesso difensivo e conservativo rispetto alle derive merceologiche e simulacrali del valore di scambio. Il valore d'uso apre l'ambito di uno scambio più originario, una *dépense*, un consumo più radicale di quello indotto dalla spesa consumistica. Il valore d'uso misura la vera spesa, la reale dissipazione del corpo umano e dell'effetto che lo prolunga, gratuita in quanto integralmente commerciale, e proprio perciò non consumistica. Se nel valore di scambio vi è sempre una parte dell'essere che è preservata dallo scambio stesso, e che dello scambio è soggetto attivo e calcolante, nel valore d'uso è il soggetto stesso ad essere scambiato, condizione alla quale, fra le forme reificate del mercato consumistico, più si approssima la prostituta, in quanto di-spensatrice del proprio corpo; anche nel senso, oltre che di dispensarlo, di de-pensarlo come oggetto di preservazione. Se nello scambio simulacrale il soggetto sopravvive intatto a ciò che è stato scambiato, in quello *chorico* – cioè non idealistico – il soggetto si riscopre come resto di ciò che di sé ha scambiato. Nel valore attribuito all'uso il soggetto non cresce in *Io*, perché è eroso dalla propria continua radiazione, nell'uso dello scambio e nello

²¹⁷ Jean-Paul Manganaro, "Drammaturgia" di Carmelo Bene, in *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano, 1995; pag 112.

²¹⁸ *Ivi*, pag. 113.

scambio dell'uso, che spendono il soggetto stesso, il quale non si dà in ogni momento che come resto.

La macchina di *situazioni* (in luogo dei *personaggi* collodiani) che è il *Pinocchio* beniano, drammatizza il non poter crescere dell'attore, quindi l'ob-sceno, l'invisibilità nel teatro: perché qualcosa sia visibile dev'essere infatti *in crescita* (o, il che, da questo punto di vista, è lo stesso, in decrescita), poiché ciò che non cresce sfugge *ipso facto* alla presa della rappresentazione teatrale, come di quelle scientifica e storica. Queste rappresentazioni estetiche e gnoseologiche si svolgono, in ultima istanza, tutte entro la scena della Provvidenza – provvidenze religiose o laiche qui poco importa -, della quale scena il Non-crescente è l'infortunio sintattico, ed è la sua indisciplina cieca nei due sensi, transitivo e intransitivo, dell'aggettivo: procedente alla cieca, ed accecante l'altrui rappresentazione. Esso non è che un “pezzo di legno crocifisso dai *pro-verbi* tricolori della *carne*: mortalità natale e sciagurata *crescita umana*”²¹⁹. Invero anche il *subjectile* meccanico dell'uomo cresce, ma di una crescita paradossale, *dis-umana*, non semplicemente invertita algebricamente di segno come decrescita: la *dépense*, la radiazione del *subjectile*, l'erosione d'uso, scambio diseconomico, irrecuperabile dalla rappresentazione, perché suo resto. E che, in quanto resto, non ha natalità: lo stesso legno artaudiano dell' “*arbre-corps*”, di qua dalla “*tare congénitale / qui caractérise l'homme-né*”²²⁰.

II.XIII. Il *subjectile* lorenzaccio

Ancora un concerto di *subjectiles* in *Lorenzaccio*, *al di là di De Musset e Benedetto Varchi*, andato in scena nel Ridotto del Teatro Comunale di Firenze, il 14 settembre 1986. Spettacolo senza più

²¹⁹ Carmelo Bene, *Pinocchio*, in *Opere*, cit. pag. 537.

²²⁰ Antonin Artaud, *Lettre à Pierre Loeb*, 23 avril 1947, in *Œuvres*, pag. 1604.

teatro, che, Bene dice, mira ad “uscire dall’equivoco della *scrittura di scena*”²²¹, non bastando uscire “dai *sacri testi*, dai *testicoli*, dai *copioni*”²²² : noi aggiungiamo che questa messinscena costituisce anche l’occasione di un’uscita dall’*equivoco* della stessa “macchina attoriale”. Essa si lascia ripartire, “come nei trittici di Bacon”²²³, da un triplice *subjectile*, “tre degradanti superfici di palcoscenico”²²⁴ : un *fondale*, un *piano* scenico intermedio, e una *superficie* ribassata e più prossima alla platea. Il fondale più interno riduce a *subjectile* la stessa scrittura di scena del Bene shakespeariano: Alessandro VI “(incorniciato da spropositata cornice)”, cita Gloucester, “palpando intima femminile biancheria”²²⁵, feticisticamente. Il piano scenico intermedio ospita la *soggettività* “lorenzaccia” e, aggiungiamo noi, “burattina”: quella destinata alla *chora* attoriale. La superficie ribassata è quella della *soggettività* tecnologica, personificata da un “guerriero rumorista”, e che gestisce, gesta, è incinta del “fragore alonato e incongruo della Storia”²²⁶.

Ma proprio il *subjectile* attoriale è quello sordo, insonoro, afono, muto. Potremmo dire, anticipando un eminente momento di teatro – il discorso di Antonio nel *Giulio Cesare* della *Raffaello Sanzio* -, *laringectomizzato*. L’attore è ora in balia del supporto tecnologico, e, attraverso di esso, della sua stessa voce: la sentirà risuonare in *playback* mentre è in scena, completamente privo della propria *téchne* vocale. L’ha infatti pre-registrata come un “mini-radiodramma poi diffuso in sala, mai coincidente con lo spettacolo”²²⁷. Ciò che è ribadito, in scena, dal fatto che nel *subjectile* lorenzaccio l’oggettistica e gli arredi sono di gommapiuma, un materiale insonoro, nemmeno attraverso il quale l’attore è in grado di far avvertire acusticamente la propria presenza. Né egli sa mai quello che il *subjectile* tecnologico manderà in onda, la decisione in merito essendo prerogativa del guerriero-rumorista che lo gestisce arbitrariamente. L’attore non può far altro, insomma, che inseguire penosamente con la sua presenza scenica il se stesso del *playback* e i capricci di un *subjectile* tecnologico completamente autonomizzato e alienatosi da lui.

²²¹ Carmelo Bene, *Lorenzaccio*, in *Opere*, cit. pag. 1273.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*

²²⁴ *Ivi*, pag. 1271.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

²²⁷ *Ivi*, pag. 1274.

Nel registrare che Bene appronta una situazione simmetricamente invertita, rispetto a quella artaudiana della scena radiofonica di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, non intendiamo certo ridurre la portata di questo estremo esito dell'inquietudine autocritica beniana alla messa in opera di questo chiasmo. Ma nemmeno minimizziamo la circostanza che il fantasma radiofonico artaudiano lavori patentemente la concezione di questa scommessa teatrale estrema. Il chiasmo tra visibilità e udibilità è in atto, ma, tutt'altro che esaurirsi in esso, la strategia beniana lo spende tatticamente per attingere un obiettivo più radicale.

L'aspetto radiofonico viene inglobato nella messinscena sottoforma di una pre-registrazione, che viene poi investita sulla scena sottoforma di *playback*, il quale tuttavia viene negato dall'essere esibito in quanto tale. Non assolve alla sua funzione che implica una corrispondenza col labiale, che qui è invece flagrantemente disattesa. Si aggiunge in tal modo un'ennesima variante nell'ambito del filone delle dissociazioni.

Ma il fine ultimo dell'operazione è quello di mostrare che la voce dell'Esserci è il *playback* della sua soggettività, del suo supporto inorganico, del suo resto marionettistico: il *playback* del silenzio della *chora* attorale, dove "attore" coincide qui, come in Artaud, con l'essere umano *tout-court*. La *phoné* è la voce come *playback* della *chora* silenziosa. Servendosi del supporto tecnologico, Bene non mira ad altro che a mostrare il silenzio della voce. La *phoné*, lungi dall'essere la voce, ne è il silenzio, normalmente inudibile: è la voce del silenzio inorganico.

Sia Artaud che Bene pensano via via sempre più che nella fisiologia dell'Esserci sia "l'audio a precedere il visivo"²²⁸, perché il suono è più lento della luce. La voce di Artaud sembra, a tratti, voler far emulare al suono la velocità della luce. Nella scena radiofonica si allea naturalmente ai limiti da essa imposti, approfittando dell'ablazione della visibilità *diretta*, perché dirompano, non smussate dalla compresenza di quella, le potenze della voce. Per questo vi è chi, come Artioli, iscrive la vicenda teatrale artaudiana nell'ambito della volontà di potenza²²⁹. In realtà Bene e Artaud sono conniventi anche nel perseguire, ciascuno con i mezzi di cui ha potuto disporre,

²²⁸ Carmelo Bene, *Autografia di un ritratto*, in *Opere*, cit. pag. XV.

²²⁹ Cfr. Umberto Artioli, *Al di là della lingua degli angeli*, cit., in *Opere*, cit. pagg. 1495-1498.

un'ulteriore, fondamentale esigenza: quella di innalzare una quarta parete a chiudere-aprire la scena. Questa necessità, che in Artaud si iscrive nell'ordine della crudeltà, assolve innanzitutto a un progetto di *accecamiento*. Ma non obbedisce certo a un intento di difesa e protezione, nel senso di una riduzione dell'esposizione sacrificale dell'attore in scena. Le spinte esibizionistiche ed istrioniche, oltreché differenti, sono state in entrambi, Artaud e Bene, di gran lunga superiori al bisogno, che comunque avvertivano, di lenire l'angoscia, anch'essa diversamente provata, dell'esposizione scenica. Che coincide poi, per entrambi, con l'angoscia dell'esposizione alla vita.

La quarta parete, nell'Artaud estremo, è innalzata contingentemente dalla *cecità* radiofonica, ma è ampiamente profetizzata da un intero arsenale strategico che può essere compendiato in quel campo articolato che chiamiamo glossopoiesi. Al di là della costrizione radiofonica, che è divenuta giocoforza testamentaria, Artaud avrebbe proceduto, in altri modi, sulla via dettata dalla necessità di chiudere-aprire la scena con una qualche sorta di "quarta parete".

L'apporto inestimabile di Bene, fondamentalmente iscritto nella stessa direzione, al punto che la sua più genuina lucidità artistica ed esistenziale sta nell'aver compreso di non poter far altro che in-oltrarsi in essa: l'oltranza del suo contributo consiste nell'aver concepito la sua quarta parete al fine di *sottrarre voce alla voce*. La tattica "lorenzaccia", oltreché esserne lo sbocco più radicale, è anche la riprova incontrovertibile che la strategia di lungocorso del suo teatro è stata quella di inseguire, della voce, non la voce per se stessa, ma il suo *subjectile* e la sua *chora*. La quarta parete, in Bene, è il supporto tecnologico. La macchina attoriale, al contempo, esisteva e non esisteva fin da subito, era già in azione eppure non lo era ancora. Il discrimine tra il prima e il poi sta nell'avvalersi del supporto fonico. Senza di esso la voce era troppo in platea, scaraventata dalla necessità di farvela giungere: ciò che rendeva più *calda* la presenza scenica, e non sono pochi gli spettatori che perciò hanno maturata – man mano che procedeva la parabola artistica di Bene – una nostalgia vieppiù acutizzata per il "Carmelo prima maniera". Ma costoro non erano in sintonia con l'orientamento che la sua attorialità aveva intravisto fin dalla prima lettura majakovskiana del 1960. La stella polare era fin da allora la noia come unico sentimento rispettabile, in quanto *chora* di tutti

gli altri sentimenti: nello specifico teatrale, noia del corpo e noia della voce, in quanto feticci teatrali non più tollerabili. La noia vi era l'agente deformante: ma la si scambiava, e chi lo faceva non ha quasi mai smesso di essere recidivo, per *espressività* (come se essa non fosse, al contrario, invisa al Bene attore non meno che allo scrittore). Così come sarebbe incauto ascrivere alla categoria dell'espressivo teatrale l'uso del corpo del primo Bene (corpo che abita una scena non ancora amplificata sensorialmente), quando esso era già costitutivamente improntato all'imbarazzo, al disagio, all'inciampo, al *lapsus*, all' *inadeguatezza non voluta*: non al segno della volontà di potenza di stampo espressionistico, ma in quello della scoperta, involontaria e folgorante, della propria impotenza. Così sarebbe altrettanto fuorviante leggere in chiave di espressività il balbettio motorio di un attore, quale quello del *Lorenzaccio*, tiranneggiato dal *playback* di se stesso, cui cerca di adeguarsi vanamente su una scena completamente alienata, nonostante sia il frutto di un trentennale cammino di autogestione del teatro da parte dell'attore. Il teatro di Bene sfocia nell'irriducibilità dell'alienazione. Questo può piacere, o ancor più e più che legittimamente non piacere: ma il suo teatro è un teatro dell'impotenza e del femminile, che, come quello di Artaud, non può essere in nessun modo ascritto all'orizzonte della volontà di potenza avanguardistica. Se lo si fa è perché si scambia il pieno col vuoto, equivocando i vuoti per pieni, e l'ob-sceno con l'in-scena.

Il Femminile beniano, l'eccedersi del desiderio, non è la donna vista dall'uomo: è il non visto da entrambi, né dalla donna né dall'uomo. Per avvalerci di una dicotomia più impersonale, quale ci offre una parte della prassi di pensiero cinese: l'attoralità beniana si iscrive nel segno dello *yin*, non del maschilismo avanguardista, e delle sue enfatiche espressività.

(...) certaines exténuations apparentes
des moyens scéniques poursuivent par
fois plus rigoureusement le trajet d'Artaud²³⁰

Capitolo terzo

Rino Sudano: l'a-luogo del teatro²³¹

“Ad un tavolo al centro del palcoscenico, inquadrato da un cerchio luminoso proveniente da un

²³⁰ Jacques Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in *L'écriture et la différence*, cit. pag. 358.

²³¹ La nozione di ob-sceno lavora di latenza le poetiche, teatrali ma non solo, di Artaud, Bene e della *Societas Raffaello Sanzio*. Ad essa vi si allude non di rado anche senza che se ne utilizzi il termine. Uno dei compiti che ci sono parsi qui prioritari, oltretutto ineludibili, è stato quello di compierne una sorta di archeologia. Nel caso di Sudano invece si direbbe che il suo quarantennale percorso metta a fuoco progressivamente un'esplicita poetica dell'ob-sceno, dove questa nozione viene agita, riflessa ed esibita in modo diretto e totalizzante il fare teatrale. Al punto che è attraverso l'ob-sceno che Sudano discrimina due grandi filoni del teatro occidentale: uno da Eschilo giunge a Beckett, l'altro dalla scena latina passa per Shakespeare e giunge al Living Theatre e oltre. Quest'ultimo filone obbedisce a un'ottica *pantomimica*, il cui interesse preponderante è quello di render conto illusivamente (e quindi mimeticamente) sulla scena di *ogni* aspetto di una *storia*, cioè di un complesso coerente trama-personaggi. Il trattamento attoriale è pertanto psicologista, fondato sull'identificazione e l'immedesimazione, e dunque *incantatorio*. Tutto ciò che conta è reso in termini di *immediata* visibilità scenica. L'altro filone pone invece l'accento su quanto non è immediatamente visibile né immaginabile. L'ob-sceno pone pertanto fra parentesi l'aspetto rappresentativo della messinscena, riducendolo a un puro mezzo atto a riflettere l'inestricabilità del nodo presenza-assenza e contenuto-resto. Ciò che non si vede in scena intrattiene *costantemente* un rapporto dialettico con ciò che in scena non potrebbe mai vedersi. Nonostante ciò l'ob-sceno non ha niente di mistico: esso è il resto di ogni vedere, che è sempre un ri-conoscere, un riscontrare lo stesso. Mentre il resto di ogni vedere è sempre più presente del visto, nel senso che lo supera in materialità e concretezza. Ma resto non solo del gesto e del corpo visibili; resto anche della parola, sempre ridotta essa stessa a supporto di visibilità. Sudano inverte le gerarchie del teatro: ad essere mistici sono la rappresentazione, lo spettacolo, tutte pratiche obbedienti a una mistica dell'illusione. Ciò che è veramente materiale è solo il resto ob-sceno che le eccede. Qui si salda anche la militanza comunista di Sudano: marxianamente infatti la materialità è il resto della struttura mistica di ogni ideologia. Il che vuol dire *in primis* che in ogni congiuntura storica capitalistica è proletariato ciò che è il *resto* della rappresentazione sociale vigente. Si è soggetti rivoluzionari solo se si è e quanto si è resti ob-sceni di rappresentazione. Ecco perché il nostro discorso, al di là di Sudano, non può non connettere la nozione teatro logica di ob-sceno a un'estetica del resto, della *chora*, del *subjectile*, riverberandola oltre gli stessi confini del teatro. Ma in questo capitolo non ci occupiamo se non nel modo peculiare in cui Sudano, in alcune messinscene degli anni Ottanta e Novanta, in cui è solo sulla scena, senza che vi sia al suo fianco la compagna di vita e di scena Anna D'Offizi, ha messo il suo teatro al servizio dell'ob-sceno. Quanto all'interpretazione etimologica dell'espressione ob-sceno: essa è l'esatto contrario dell'odierno senso di osceno. *Ob* è infatti in latino preposizione causale. Ciò che è fuori scena motiva la scena. La scena teatrale obbedisce pertanto all'imperativo della pudicizia; per una più ampia trattazione mi permetto di rimandare al mio *Rino Sudano e il tempo*.

occhio di bue sistemato in platea, sta seduto un uomo dall'apparente età di 45 anni, calvo, vestito di nero.

Sul tavolo un bicchiere d'acqua pieno a metà o vuoto a metà.

pausa

D I C E

Tra il dire e il fare

c'è

di mezzo

il mare”²³².

L'uomo calvo è Rino Sudano che dice *Re-cita*, incastrato tra una sedia e un tavolo, come tenendo una conferenza, di cui quello appena citato è un passaggio. La scrittura di scena che il conferenziere legge parla di se stessa, consta di didascalie che ne costituiscono il testo. L'attore non tanto legge lo scritto per renderlo orale, sembra piuttosto scrivere-leggere l'oralità con la voce, come se sul foglio che la mano regge risiedesse l'oralità, e la voce la scrivesse-leggesse. La lettura del copione trasmette l'impressione sonora di una voce, di un'auditività radicale e addirittura trascendentale; il risonare del copione in scena infonde la sensazione di stare assistendo al muto avanzare di una scrittura, o di una lettura che la riscrive per intenderla, tacitamente, comunque fra sé e sé: una lettura-scrittura di cui è restituita la durata.

All'inizio della scrittura di scena di *Re-cita 2* si legge (e si ode):

“La scrittura apparve scritta come un fantasma che aspetta una voce. Chi sta leggendo vede apparire che scrisse l'attesa di una voce. E bisogna...aspettare, at-tendere che il gramma incontri una voce nello stesso tempo, che è frat-tempo, in cui una voce at-tende al gramma”²³³.

²³² Rino Sudano, *Re-cita*, 1983, scrittura di scena, dattiloscritto, pag. 1.

Tutti i materiali citati in questo capitolo sono inediti e provengono dall'archivio dell'autore.

²³³ *Ibid.*

È in gioco un'apparizione. Dapprima si annuncia al passato remoto. Ma è un tempo epico, un aoristo: qualcosa sta apparendo nel passato, ma è un passato che si stende sull'intero *continuum* temporale. Il passaggio al presente progressivo ("Chi sta leggendo"), grammaticalmente brusco, è pertanto già accolto dall'introduzione epica e può intervenire senza soluzione di continuità. Chi *ora* legge, testimonia quanto avveniva all'aoristo: nel leggere qualcosa che era stato scritto da lui, non vede uno scritto, si accorge di aver scritto altro che uno scritto. "La scrittura apparve scritta come un fantasma" non significa altro che "*la scrittura apparve*". In luogo dello scritto appare la scrittura, perché la *scrittura* è uno scritto in attesa, è un supporto scritto più il suo attendere qualcosa. E ciò che attende è fantasma. Chi attende diviene, a motivo del suo attendere, fantasma. Quel particolare fantasma che è il gramma, si connota per ciò che attende: attende una voce. Ma perché il gramma sia questo particolare fantasma, è necessario che l'atto di leggere riporti lo scritto allo stato di scrittura.

Abbiamo detto affrettatamente che l'attesa è attesa di fantasma, e che l'attendere fa divenire fantasmi. Ma si tratta di un attendere intransitivo: non di attendere una voce, ma di at-tendere ad essa. Per esempio uno spettatore a teatro, può attendere la voce di un attore dal palco, oppure può at-tendere ad essa. Solo in questo secondo caso lo spettatore, difatti, diviene egli stesso *gramma*, poiché ogni sorgente, qualsiasi soggetto dell'attesa di una voce diviene *gramma*: il suo *soma* diviene *sema*. Il soma-sema è tra due voci.

Ma chi sta leggendo lo scritto è la voce che il gramma aspetta solo se a sua volta essa aspetta il *gramma*, at-tende ad esso. At-tendendo al *gramma*, anche la voce accede allo statuto di fantasma. Ma questo non nella dilazione scandita in un prima e un poi, ma "nello stesso tempo". Non che questo *stesso tempo* sia puntiforme, sia un istante senza durata. Non è semplice, non è uguale a se stesso: è complesso, ma non perché si lasci scomporre in un prima e un poi, né nel toccarsi tra di loro di una causa e un effetto. È frat-tempo: non un atomo di tempo, né un'extratemporalità, ma un intervallo che ha l'*inter* al suo interno:

“Nel frat-tempo una voce fa scomparire il gramma e il gramma la voce; in un intervallo (pausa)”²³⁴.

Dopo l'apparizione, la scomparsa: ma *dopo* nel testo, non nel tempo che toglie il testo. L'at-tesa faceva fantasmi i fantasmi: soddisfacendola reciprocamente, i fantasmi scompaiono in quanto tali, e nello stesso tempo. Ma questo “stesso tempo” è un intervallo, non qualcosa di pieno ma qualcosa di vuoto – infatti è il concomitare di due sparizioni -, ma quella particolare sorta di vuoto, la più sdruciolevole al pensiero perché la più reale, che è il residuo. Finora abbiamo potuto credere, fra gramma e *phoné*, di non aver fatto altro che parlare di parole. Invece:

“nell'intervallo fra le due scomparse appare la *parola*: la parola... parla... dell'intervallo tra il gramma e la voce aperta parentesi (dice un attore che sta leggendo ciò che scrive come un fantasma che aspetta la voce e... al canto del gallo scomparve)”²³⁵.

La parola non era il materiale a partire dal quale e grazie al quale si sono potuti svolgere gli eventi di apparizione e sparizione che ci hanno impegnato finora.

La parola era di là da apparire. Ed è ciò che parla dell'intervallo sortito dalla doppia sparizione: ma questa volta, inversamente che per l'attendere, questo parlare è transitivo. Il parlare, da parte della parola, dell'intervallo, è in realtà un parlare l'intervallo, addirittura un dirsi dell'intervallo stesso attraverso di essa. Parola e intervallo coincidono, il frat-tempo non è la cornice temporale in cui appare la parola, esso consta di questa parola che non è né muta né sonora, e che non è l'effetto di una causa ma un resto: un resto, tuttavia, che precede ontologicamente ciò rispetto a cui residua.

Chi residua testimonia: il testimone, come insegna Primo Levi, è il vero residuo del Campo, ed è anche colui che precede il Campo e lo fonda. Al residuare testimoniante della Parola-frattempo anche l'attore si fa da parte, dà il tempo di sparire alla sua stessa voce, che era in dialettica col *gramma*, in una logica del fantasma.

L'altra voce, quella della Parola né muta né sonora, non effetto ma resto,

²³⁴ *Ibid.*

²³⁵ *Ibid.*

“(…) è una terza persona che non posso far apparire in scena perché ob-scena, non si è mossa mai né tantomeno rimossa, non è andata e non è tornata”²³⁶.

Voce dell’inorganico, consiste di ciò che resta della voce umana, dopo che le sia stata sottratta la sua parte organica. È ob-scena, perché è il resto della voce come prodotto organico. *All’organico appartengono gli effetti, all’inorganico i resti*. Un teatro che resiste alla rappresentazione è un teatro che si pre-occupa dei resti. Ma i resti sono ob-sceni, perché appartengono all’inorganico, e allo statuto del cadavere. Il fantasma è il modo di vivere dei cadaveri. Un teatro che non rappresenta, dunque, è un teatro che guarda all’inorganico, è un teatro di ciò che non può apparire in scena, un teatro dell’ob-sceno; come dire: una scena di ciò che non è per la scena, un teatro dell’irriducibile al teatro.

Sudano scherza, si diverte quando afferma che “Artaud ci ha fatto capire un cosa, basta, niente di più”²³⁷. La gittata di questo lascito, non solo sovrintende all’intera ricerca artaudiana, ma determina con la coerenza di un assioma, non logico ma *chorico*, l’orientamento di fondo delle poetiche e delle poietiche teatrali sia di Sudano che di Bene. Da qualunque punto si parta per misurarsi con esse, la loro prassi teatrale sempre qui va a parare: “quando Artaud parla di corpo parla del cadavere, non parla del corpo vivo, parla del cadavere. Questo è il corpo dell’attore”²³⁸.

La visione sudaniana della voce come *terza* e ob-scena, “che non si è mossa mai né tantomeno “rimossa”, e che né mai è andata né mai è tornata, può valere anche come descrizione della *phoné* beniana, se correttamente interpretata come silenzio (e carcassa) della voce. A patto che inorganicità, ob-scenità, cadavericità vengano intese come *soggettività*, e non *fraintese* – come soprattutto per Bene è accaduto – in chiave decadentistica. Il mondo tra Otto e Novecento ancora de-cadeva; dal secondo Novecento il mondo cade. E, come tutto ciò che cade, è già caduto. La caduta ha sempre già denudato il fondo prima di toccarlo. Le poetiche di Sudano e Bene – e quella

²³⁶ *Ivi*, pag. 2.

²³⁷ *Colloquio con Rino Sudano*, in *L’asino di B.*, Torino, settembre 1997, pag. 114; il colloquio si svolge tra Sudano, Gigi Livio, Donatella Orecchia, Armando Petrini.

²³⁸ *Ivi*, pag. 115.

della *Societas Raffaello Sanzio* con una commovente e legittima incertezza, che sembrerebbe quasi acuire la crudeltà -, sono poetiche della caduta vertiginosa verso la *chora*, per la prima volta nella storia, all'unisono col mondo stesso.

Niente di decadente, ma solo di cadente: quindi bisogna viverla questa caduta, avvantaggiarsi in termini di lucidità, quindi di vitalità, del denudamento del fondo che la caduta stessa consuma. Il corpo dell'attore, proprio in quanto è "morto, finalmente può esplodere, esprimersi, sfondare tutto quello che c'è da sfondare, davanti all'attore"²³⁹. Ma preveniamo l'equivoco che con ciò si faccia appello a qualche sorta di anche solo minima *espressività*. Infatti l'attore, come chi sta cadendo, non ha "il tempo *per dire* e il luogo *dove dire*"²⁴⁰.

L'attore sta in "un *frat-tempo* come un baratro"²⁴¹, mentre la parola si distanzia da lui perché, nel cadere, essi cadono con velocità diverse. Ma da questa distanza, o meglio in questo *frat-tempo*, nasce un'altra parola, attraverso la quale "si *in-scena* non visto"²⁴², il fondo, che è un resto non un fondamento, non delle fondamenta su cui erigere qualche architettura simulacrale, edificante più ancora che edificata, ma "quel *divenire immobile* attraverso cui il tempo non passa"²⁴³.

In quel "si *in-scena*, non visto" spiamo, allo stato grezzo, la cifra, la declinazione peculiare dell'obscuro sudaniano. Ogni *non*, a teatro, sulla scena, si deve percepire: se il *non* nega la vista, la visibilità, allora vi si deve vedere questo non vedere. Abbiamo già incontrato questa esigenza sia in Artaud che in Bene: nel primo nella *xylophénie*, dove il sonoro si manifesta nel bagliore di un "décollement de la rétine"²⁴⁴; nel secondo nella "miopia cangiante (così prossima all'occhio che non si può che udirla)"²⁴⁵. Tutti modi di mostrare la limitazione della vista, chiamandola in causa perché si elida nel suono, o comunque in una qualche udibilità. Sempre convocata per - negandole la piena attuazione - mostrare attraverso l'interdizione a vederlo, ciò a cui la scena è interdotta.

Sudano è più rigoroso: ciò che lo spettatore vedrà o non vedrà nella scena, è ciò che vede o non

²³⁹ *Ibid.*

²⁴⁰ Rino Sudano, *Il tempo in Pentecilea. Appunti per una filosofia dell'attore in Kleist presi da un attore*, dattiloscritto, ottobre-novembre 1986, pag. 215.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ Antonin Artaud, *La mort et l'homme*, commentaire de dessin, in *Œuvres*, cit. pag. 1045.

²⁴⁵ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit., in *Opere*, pag. 1018.

vede l'attore stesso. Ciò che è in scena, non visto, non è visto perché l'attore non vi dirige lo sguardo. L'attore, quanto a lui, se un attore di talento, avrebbe il potere di, guardandolo, mostrare perfino qualcosa come il "divenire immobile". Ma sceglie un'altra strada: quella di farsene guardare. Udiamo l'attacco di *La presenza nella scomparsa*:

"Un riflettore da 1000 watt "mi" illumina e io sento di vedere la mia ombra. "In piena luce" io non vedo e *mi* sento che la mia ombra è *comparsa*, è apparsa. Io sono scomparso ma *mi* è apparso. *Mi* è apparsa un'ombra a me. Il *mi* si vede: si fa vedere"²⁴⁶.

A farsi vedere è il *mi*, il *moi*, non il *Je*, non l'Io dell'attore. Il *moi* è il soggetto, in quanto resto dell'Io. Questo resto è l'ombra che l'attore mostra non guardandola ma *sentendo di vederla*, e, scomparendo in quanto Io, in quanto *soggetto del fare*, lascia dietro di sé – dietro la *skéné* che è però, come in Bene, al centro del palco – quel sentire-di-vedere. Nell'ombra – come nel distacco della retina o nella miopia per troppa vicinanza – si vede il ritrarsi dell'attore, ma attraverso il suo sentire-di-vederla. L'attore sente di vedere la sua ombra dall'essere accecato dalla luce. Sente di vedere il *moi*, dall'essere stato accecato il proprio Io, e intima di fare altrettanto allo spettatore, nel frat-tempo.

Il frat-tempo media quindi non solo i rapporti Io-*moi* e *gramma-phoné* attoriali, ma nondimeno il rapporto attore-spettatore. Quest'ultimo rapporto non si costituisce in un *far* vedere da parte di un Io-attore, non nell'incarnazione di un Io (perché in teatro far vedere è sempre un *incarnare*), ma in un sentire-di-vedere che coinvolge la platea togliendola dalla posizione spettatrice che consiste in un vedere-di-sentire.

Nel rifiuto del *far* vedere poniamo l'accento sul fraseologico *fare*, perché qui tutto il lavoro dell'attore, tutto il suo fare, consiste nel non fare, nel non attuare, nel non attare. Già il solo

"(...) dire "fare" intro-duce il *theaomai* che definendo il fare nell'eseguire, progetta un tempo possibile in uno spazio

²⁴⁶ Rino Sudano, *La presenza della scomparsa*, 1985, dattiloscritto, pag. 1.

possibile cioè un Teatro, un Mondo aperta parentesi (il Teatro mi fa possibile) chiusa parentesi pausa”²⁴⁷.

“Far vedere” non è ripudiato solo e tanto per il “vedere”, ma per il “fare”. La rappresentazione è connotata meno dalla visione che dal “fare come se”. Anzi è il “fare come se” che degrada la visione a suo complemento. È un fare che si fa solo in funzione dell’essere visto, il quale, essendone il fine, ne è anche la radice malata. Al punto che se non si raggiunge la visibilità si ritiene di non aver *combinato* nulla. Questo fare schiude il campo del possibile, le cui possibilità sono però preventivamente rovesciate di segno e sopraffatte dalla necessità di essere viste. La rappresentazione è lo statuto del fare sociale, dove quasi nulla è fatto senza che abbia il fine di esserne rappresentato, e dove ogni fare è espantato dalla sua rappresentazione. È pertanto il colmo che il teatro, che ha senso solo come stato di eccezione, riproduca la norma sociale. Far vedere, a teatro, è dunque iper-rappresentare, rappresentare come fare e rappresentare come vedere. Vi è un nesso ontologico – ma come storia che, sempre più povera di storia, si ontologizza – nella nostra civiltà tra fare e vedere: “la società occidentale, da Eschilo in poi, per troppo vedere, è diventata essa stessa visione rappresentata o rappresentazione”²⁴⁸. La rappresentazione non è affatto il trionfo della visione, perché la visione in essa non c’è, essendo anch’essa (ed essa soprattutto) rappresentata.

Il teatro dev’essere il luogo del sentire: quindi un *a-luogo*, o un luogo in cui vi si sospende il fare. Sentire “non solo nel senso di *ascoltare*, ma nel senso di *sentire il tempo* e non rappresentarlo”²⁴⁹. Il privilegio di sentire il tempo “può essere conquistato paradossalmente” – scrive Sudano negli appunti di poetica teatrale intitolati *Vedere/Sentire*, enunciando il paradosso fondamentale di tutto il suo teatro d’attore – “solo in teatro”²⁵⁰. Qui, “il tempo e lo spazio della presenza d’attore sono lasciati a consumarsi nel tempo e lo spazio della presenza dello spettatore”²⁵¹.

Perché il teatro sia un luogo privilegiato per sentire il tempo, è indispensabile che quella dell’attore

²⁴⁷ Rino Sudano, *Re-cita*, scrittura di scena, cit. pag. 1.

²⁴⁸ Rino Sudano, *Vedere/Sentire*, dattiloscritto, pag. 212.

²⁴⁹ *Ibid.*

²⁵⁰ *Ibid.*

²⁵¹ *Ibid.*

sia una “pratica *invisibile*”²⁵². Non quindi una tecnica, perché la *techne* è fare rappresentato. Non può esservi una tecnica d’attore perché la pratica attorale non si lascia scomporre – e così vedere – nella coppia mezzo-fine: non rovescia, come la *techne*, il mezzo in fine (Mc Luhan: il *medium* è il messaggio), perché il fine gli è ignoto. A non apparire, nella società ridotta alla propria rappresentazione, dove si è controllati controllare, sono le pratiche, all’ombra del proliferare delle tecniche. Le tecniche esibiscono il mezzo, si esibiscono attraverso l’enfatizzazione del mezzo, prolungandolo fino al fine, che diviene il mezzo del mezzo, il pretesto della loro proliferazione, per cui sono i mezzi che giustificano il fine. Trovato un mezzo se ne inventa il fine: i pubblicitari sono i nuovi scriba, inventori di fini per mezzi in cerca di scopo.

La rappresentazione teatrale, con i suoi attori-tecnici, non comunica, in ultima istanza, che i propri mezzi. I quali, nel teatro ufficiale, sono la trama, i personaggi, il dialogo, il messaggio consistente nel *medium*; nel teatro non ufficiale, quello che è diventato più ufficiale di quello ufficiale²⁵³, sono gli “effetti speciali” della scenotecnica. I mezzi, anche in teatro, diventano quindi i fini.

Questi mezzi, oggetto della comunicazione rappresentativa, sono gli antagonisti del frat-tempo sudaniano. Esso ha ben altro compito che quello di comunicare mezzi divenuti i fini della comunicazione. Ha il compito di rivelare la verità fondamentale del teatro, la distanza tra attore e spettatore, “occultata dalla convenzione divenuta mezzo”²⁵⁴. Addirittura il frat-tempo la aumenta “infinitamente”²⁵⁵. È solo la presa d’atto di questa distanza indefinita a poter “creare finalmente una comunicazione vera, fondata sull’isolamento reciproco”²⁵⁶. Al contempo condizione e conseguenza di questa comunicazione che sorge dalla lontananza e dall’isolamento, è l’acquisizione di una cognizione - “la cognizione è il sentimento di un concetto”²⁵⁷ - sulla quale soltanto può fondarsi un teatro impermeabile alla rappresentazione: quello che discrimina lucidamente ciò che è mediazione da ciò che è immediato. Non c’è niente che più di questa lucidità minacci il sistema della

²⁵² *Ivi*, pag. 213.

²⁵³ Cfr. *Colloquio con Rino Sudano*, cit. pag. 120.

²⁵⁴ Rino Sudano, *Vedere/Sentire*, cit. pag. 213.

²⁵⁵ Rino Sudano, *Mediato/Immediato*, dattiloscritto, pag. 213.

²⁵⁶ Rino Sudano, *Al di là del talento/prima del talento*, (conferenza tenuta all’Università di Torino, febbraio 1995), pag. 225.

²⁵⁷ *Ibid.*

rappresentazione, che letteralmente si sostiene nella sistematica mistificazione del mediato come immediato, e viceversa. In particolare questo sistema presenta le pratiche, che sono immediate, come mediate, e le tecniche, che sono l'acme della mediazione, come l'acme di immediatezza della prassi sociale. L'arte, in una società dello spettacolo, non solo non fa eccezione, ma rischia di diffondere da avanguardia della propagazione dell'equivoco.

Possiamo così definire il teatro di Sudano una sorta di *educazione sentimentale* ai concetti di mediato e immediato. La sua inesausta, quarantennale riflessione, fin dalle primissime prove attoriali da Beckett, si può dire non si sia applicata ad altro che a scomporre il teatro come una macchina costituita da meccanismi di mediazione e da momenti di immediatezza. Nella gran parte di teatro che si realizza, manca la crudeltà, cioè, la lucidità, di calcolarvi il rapporto tra le mediazioni e le immediatezze. Abbiamo visto Artaud concentrarsi senza tregua intorno all'articolazione di mediazioni, poiché solo su di esse sentiva potersi legittimare la magia dell'immediatezza, che non poteva che consistere del proprio sorprendersi. Ma proprio questo è crudele: l'evenienza dell'autosorprendersi esige la cognizione delle mediazioni. Ma se fare i conti con le mediazioni è crudele, allora anche questa preoccupazione è immediata. Il calcolo della crudeltà, infatti, è tutt'altro dal cinismo del calcolare. Dove c'è crudeltà regna l'immediatezza: l'immediatezza, precisamente, delle mediazioni. Sudano sa perfettamente, nel senso che non smette mai di saperlo, ora dopo ora, cioè di frattempo in frattempo, che mettere in atto una mediazione senza dissimularla nel suo contrario, è un atto crudele, immediato. Ed è immediato il calcolo che la attiva. Se il calcolo non è immediato, se si dà il tempo di ripensarsi, si dà il tempo di diventare, mediando la propria immediatezza di calcolo, calcolo della dissimulazione del mediato come immediato.

La crudeltà sudaniana consiste nella non-mediatezza del calcolo delle mediazioni. Da questo punto di vista, non conosciamo teatro più immediato di quello di Sudano, né attore più fedele alla legge dell'immediatezza. L'immediato va conquistato con immediate mediazioni.

Chi ha qualche dimestichezza con la poiesi hölderliniana, avrà avvertito in questi vertiginosi rovesciamenti dialettici tra il mediato e l'immediato, un qualcosa di familiare. Il retroterra di questa

ipersensibilità di Sudano per il problema della mediazione è infatti costituito da coloro che sono stati a lungo gli scarti, la *chora* della stagione del romanticismo tedesco: Hölderlin e Kleist. Entrambi si sono occupati di teatro sia come teorici che come drammaturghi. Entrambi pensano con una dialettica priva della sintesi, “quella del paradosso, cioè una tesi e un’antitesi che finisce..”²⁵⁸. Negli splendidi *Appunti per una filosofia dell’attore in Kleist presi da un attore*, dell’ottobre-novembre 1986, Sudano annota che i “poli dialettici *precipitano* senza sosta l’uno nell’altro, *annullandosi* a vicenda, essenza che (anche secondo Hölderlin e Kleist) risiede nell’essere l’uomo (inteso come contraddizione) nient’altro che “un segno che nulla indica”²⁵⁹.

In che senso l’uomo sia non già contraddittorio ma contraddizione, che la contraddittorietà, cioè, gli appartenga prima delle sue contraddizioni, lo mostra in una maniera quasi deittica il verso holderliniano che descrive l’uomo: “un segno che nulla indica”; il modo più conciso, e quindi più eloquente, di dire che l’essenza dell’uomo è una compresenza di mediazione e immediatezza, in ogni istante della sua vita. Non c’è un solo momento della vita di un uomo che sia solo mediato o solo immediato. Né la collera inconsulta che un uomo possa sprigionare è solo immediata, né il calcolo più freddo è privo di immediatezza. Che l’uomo sia un segno, lo iscrive nella mediazione; che questo segno non indichi qualcosa, lo iscrive nell’immediatezza. Ma lo statuto di segno precede, non solo nell’ordine sintagmatico della frase, il fatto che esso non abbia alcuna referenza. L’uomo è prima di tutto inorganico, come lo è ogni segno. Se fosse un segno che indica sempre qualcosa continuerebbe ad essere inorganico, come un cartello che dà un’indicazione. La vita, al segno che è l’uomo, proviene proprio dal fatto di astenersi dall’indicare alcunché. Questo distingue l’uomo da ogni altro segno inorganico: l’essere un segno reticente. La reticenza, per Hölderlin, è l’unica prerogativa che distingue l’uomo dall’animale. Ma questa reticenza comporta l’affacciarsi sulla radura del nulla.

Sudano giustappone, nei suoi appunti, a questo fulminante, laconico aforisma (nel senso etimologico del termine: non pensato) di Hölderlin, l’intuizione che dell’attore-uomo ebbe Kleist:

²⁵⁸ *Colloquio con Rino Sudano*, cit. pag. 111.

²⁵⁹ Rino Sudano, *Il tempo in Pentesilea*, cit. pag. 216.

“*ob-scenità* del cadavere che rinasce in continuazione per morire in continuazione (la marionetta)”²⁶⁰. Il segno (morto), non indicando nulla rinasce, persistendo a non indicare nulla muore, riprendendo a non indicare nulla rinasce eccetera (è la dialettica della prosa beckettiana). È la dialettica attorale di Sudano. Ed è quella di Artaud, di Bene, e, in alcuni momenti qualificanti, quella della *Societas Raffaello Sanzio*, quando si concentra sulla presenza umana-attorale senza disperdersi in una scena ridotta a scatola da riempire, indulgendo alle tentazioni, nel *Teatro e il suo doppio*, verso un’idea di palcoscenico come scatola prospettica, lì tuttavia, salvata parzialmente dalla mediazione della nozione di *hiéroglyphe*. Dove è importante capire che l’inorganico si intercala all’organico, ma lo precede in quanto ne è il residuo: ciò che nessuno storicismo può ammettere, in quanto incapace di pensare il movimento della storia se non attraverso la sintesi, cioè il prevalere dell’organico (l’unico tipo di cadavere che non può rinascere).

Il corpo non *fa* segni: è segno. È parola morta finché non rinasce, smettendo finalmente di indicare qualcosa. Questo momento è anche la nascita dell’attore, dalle ceneri della rappresentazione: quando cessa di indicare l’attore nasce. Non indicando nulla è pura indicazione. Mostra l’indicazione: un segno uguale a zero, dice Hölderlin, e, nelle *Anmerkungen*, che quando si interrompe l’alternanza delle rappresentazioni, appare allora la rappresentazione stessa. Il momento di questa apparizione non è che una cesura, un’interruzione controritmica, e questa è la stessa parola pura²⁶¹.

Rileggiamo un passo già citato da *Re-cita 2*: “nel frat-tempo una voce *fa scomparire* il gramma e il gramma la voce; in un intervallo (*pausa*)”. Il che vuol dire che la voce non raddoppia lo scritto con l’orale della lettura a voce alta, non aggiunge la voce al *gramma*, bensì l’attore la usa per far scomparire il gramma e spegnerlo insieme ad essa. Ma a farlo concretamente, è ciò che avviene subito dopo, invisibilmente: il residuo *pesante* di un terzo tempo, che pure si trova tra le due scomparse, quella del *gramma* da parte della voce e quello della voce da parte del *gramma*, e, tuttavia, *resta* sullo sfondo della doppia sparizione. Leggiamo e udiamo in *Re-cita 2*:

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ Cfr. Friederich Hölderlin, *Scritti sul tragico*, Feltrinelli, Milano, 1980.

“(…) parola che *moi* parla mentre parlo non più strumento o causa non ancora effetto o fine ma, 3 tempi, accento”²⁶².

Questo terzo tempo non è cronologicamente successivo agli altri due, perché ne è invero l’intervallo, la cesura che li rende possibili, ma gli è successivo psicologicamente, poiché l’intervallo è lasciato solo come un resto dallo sparire di ciò che esso intervallava.

Abbiamo visto che quest’intervallo, che Sudano chiama frat-tempo, è la parola stessa, che infatti, più ancora che parlare di esso, lo parla. Come in Hölderlin, l’interruzione, la cesura controritmica, è la pura parola.

E, in effetti, anche alla parola sudaniana si confà l’attributo della purezza, conferitogli dal fatto che essa non è udibile, nel senso percettivo del termine: ma non per questo non è voce. Una voce che è clandestinamente in scena.

Abbiamo già appreso che l’ob-sceno è ciò che è “in-scena, non visto”. Questa terza voce, voce del terzo tempo, in realtà del primo, è quella che toglie gli altri due, è l’unica voce: la voce che toglie i tempi, perché è *la voce del tempo*, e pretende l’accento.

La parola (pura) è la voce del tempo. Ma quella cesura che è frat-tempo, non è nemmeno solo parola (pura) o voce (del tempo): è anche corpo. Parola, tempo, corpo sono tutti nell’ob-scenità della cesura, del frat-tempo.

Nella scena dell’attore che discrimina mediazioni e immediatezza, scompare tutto ciò che si vede. Scompaiono (presenti) *gramma*, voce, attore: quest’ultimo, ricordiamo, “(…) al canto del gallo scomparve”. Appaiono (assenti) parola, tempo e corpo. Presenti, *percettivamente*, in scena sono solo le mediazioni: la mediazioni del testo, la mediazione della voce che lo recita, quella mediazione per eccellenza che è l’attore. Il teatro di Sudano è *anche* l’unico teatro d’attore, perché è un teatro *senza* attore. Nella sua scena appare solo l’immediatezza, rigorosamente ob-scena (in scena, non vista). Ma tutto questo è possibile perché è radicalizzata, *crudelizzata*, quella cognizione delle mediazioni

²⁶² Rino Sudano, *Re-cita*, scrittura di scena, cit. pag. 1-2.

che è stata la preoccupazione fondamentale di Artaud e di Bene, e quella meno rigorosamente attuata dalla *Societas Raffaello Sanzio*, che pure ne è avvertita teoricamente, come vedremo.

L'accento, dunque, nel teatro di Sudano è posto su quanto appare in scena senza vedersi. L'accento è tra le righe dell'in-scena, perché l'accento spetta al sentire, e il sentire non tollera d'essere visto. Chi sente non lo mostra, chi mostra ciò che sente non lo sente. E il corpo è sempre altrove da dove si mostra.

L'accento è la pratica dell'attore. Dove mettere l'accento? Non certo in ciò che già si vede. La società dell'ipervisibilità, della trasparenza ottica, della *panotticità*²⁶³, è meno iniqua per ciò che mostra, che per il fatto di ritenere che esista solo ciò che è visibile. L'arte, che non si lascia ridurre a *techne*, semplicemente non esiste se non in quanto si pre-occupa di ciò che si spaccia per inconsistente, per il solo fatto di non essere visibile. Ma non per questo deve *farlo* vedere. Sarebbe cadere nella trappola più grossolana: accettare la legge che l'arte è chiamata a contrastare, la legge del visibile uguale esistente, dell'Io uguale soggetto, del *je* uguale *moi*, del corpo uguale ombra, dell'in-scena uguale ob-sceno. L'arte deve mostrare che esiste altro oltre il visibile, ma senza *farlo vedere*, solo mettendogli l'accento. Ciò che sta veramente accadendo, ora, proprio ora - la contemporaneità - non è visibile. Diverrà *possibile* più tardi, quando starà accadendo tutt'altro. Il sistema che si autolimita percettivamente, considerando solo il percepibile, mima-rappresenta un simulacro di contemporaneità che lo rende cieco alla contemporaneità. Puntare sulla percepibilità significa condannarsi al ritardo, al non sentire. La contemporaneità si può solo sentire perché solo quello del sentire è il tempo presente, non mediato da qualche altra luce.

“L'accento sceglie di dire mentre dice, è contemporaneo; non recita la contemporaneità”²⁶⁴

Non è un accento di enfasi. Mettere l'accento come porre l'enfasi su una parte della frase: niente di tutto questo. Unica preoccupazione dell'attore *tecnico*: scegliere l'intonazione di una battuta. No,

²⁶³ Vedi oltre, n. 303.

²⁶⁴ *Ibid.* pag. 2.

quest'accento consiste nello scegliere di dire ciò che si dice mentre lo si dice; perciò accentandolo tutto, facendone sentire egualmente ogni parte, non privilegiandone - con l'enfatizzarla - nessuna, se non con le dinamiche ritmiche, senza alcuna intonazione melodica, come nella musica di Schönberg.

La contemporaneità è imminente, non lascia tempo per l'enfasi. *La sorpresa non enfatizza.*

Gli attori tecnici, funzionari, non lasciano accadere, non lasciano in pace nemmeno il silenzio; intonano pure quello:

“Silenzio...per farlo sentire bisogna intonarlo, il silenzio intonato mi *fa* suono e il suono mi *fa* visione”²⁶⁵.

Un accento che non sceglie niente, di ciò che sceglie di dire, sennò lo farebbe vedere. Un accento che veglia su tutto senza controllare niente. Veglia lasciandolo dirsi, consumarsi:

“ché il regime dell'accento è etico non estetico, non rimanda a...non dà tempo, lo consuma”²⁶⁶.

Non dare tempo va inteso ancora una volta come non *fare* tempo. La parola che non rimanda ad altro, consta del tempo del suo dirsi, può far sentire il tempo del suo consumarsi, e porre l'accento sulla consumazione. La parola non è che il tempo del dirsi del *gramma*: è il suo Doppio immediato. Tutti i Doppi sono l'immediatezza delle mediazioni. Ogni doppio mediato ha il suo doppio immediato: il *gramma* ha la Parola che lo consuma, la voce (che il *gramma* aspetta e dal quale è aspettato) ha “una terza *voce* impersonale”²⁶⁷, l'attore ha come doppio il corpo. Ma tutti e tre i doppi che si attivano nel frat-tempo, non hanno appunto a che fare con nient'altro che il tempo. *Sono* tempo che si consuma.

Anche il Doppio artaudiano si illumina se lo si pensa come l'immediatezza di un mediato. Mentre “il segno che nulla indica” holderliniano, si traduce in teatro nel segno-attore che indica *il* nulla, che

²⁶⁵ *Ivi*, pag. 1.

²⁶⁶ *Ivi*, pag. 2.

²⁶⁷ Rino Sudano, *Solo* (da S.Beckett), 1988, programma di sala.

è il tempo: un mediato che indica l'Immediato, togliendosi in esso. Ma un indicare che non è un fare, ma un lasciare: lasciare apparire.

Il teatro è l'a-luogo dove si sente scorrere il tempo. Il dire non vale per sé, ma per vivere quest'epifania laica. Si tratta di un a-luogo, quindi, dove si neutralizza ogni *trompe-l'œil*²⁶⁸, e l'occhio non è solo quello della vista, vi è anche un occhio della parola che dev'essere accecato perché venga alla luce la temporalità. Sabotare il *trompe-l'œil* consente di vivere il passaggio dal tempo *sospeso* della rappresentazione al tempo *appreso* nell'a-luogo, che il teatro ritorna allora ad essere.

Il tempo sospeso consta di una frattura per la quale la temporalità sperimentata dallo spettatore in platea è diversa da quella sperimentata frattanto dall'attore in scena. Il tempo appreso fa confluire nel frat-tempo le due temporalità, le raccoglie in esso facendo sì che l'apprendimento del tempo reale sia condiviso da attore e spettatore. Ma è proprio questa condivisione che consente di esperire l'infinita lontananza tra i due.

Il tempo sospeso della rappresentazione invece, attraverso l'eterogeneità delle temporalità, suscita il *trompe-l'œil* di un'infinita fusione. Questa fusione è *morale, cioè convenzionale*.

Beckett fornisce all'attore un esempio di parola concepita apposta affinché attraverso di lui affiori la temporalità reale della scena:

Beckett fa sentire il tempo che passa mentre passa per l'attore, creando così il massimo dello straniamento che produce *paradossalmente* la maggiore comunicazione tra attore e spettatore (...). Beckett riesce a far coincidere il tempo dell'attore che dice con il tempo che passa mentre lo spettatore sente passare lo stesso tempo (...). Beckett lavora sul tempo del dire che si iscrive al tempo che passa. Oltre al tempo della recita, che è tempo sospeso, egli riesce ad immettere questo tempo che passa realmente, e che normalmente a teatro, come nella vita, non si sente: è il tempo reale²⁶⁹

Ciò è possibile perché anche Beckett concepisce il teatro come un a-luogo, ossia come un luogo che

²⁶⁸ Rino Sudano, *L'attore tra etica ed estetica*, (conferenza tenuta all'Università di Torino, febbraio 1995), dattiloscritto, pag. 1

²⁶⁹ Rino Sudano, *Brecht, Beckett e l'attore etico-politico*, dattiloscritto, pag. 1.

non continua gli altri luoghi rispecchiandoli. Gli altri luoghi consistono l'uno del rispecchiamento degli altri. Gli a-luoghi sono luoghi che fanno sentire irreali, utopistici, tutti gli altri luoghi esistenti. Gli a-luoghi sono luoghi al contempo esistenti e *deterritorializzati*. Ogni volta il teatro si rivergina, come se sorgesse per la prima volta, quando è capace di deterritorializzarsi in a-luogo. Nell'a-luogo il tempo reale si lascia sentire come corrente, da cui l'attore deve farsi sorprendere tendendo all'inorganicità della pietra, onde esserne sballottato:

Il tempo appreso è vuoto, abisso, corrente, forza distruttrice, e l'attore non deve evitarla come un equilibrista che ha la rete sotto di sé (la parte a memoria)²⁷⁰.

Né l'attore deve fare delle prove: esse non sarebbero in un a-luogo, ma costituirebbero una territorializzazione. Egli deve provarsi solo nell'a-luogo della scena, lì dove soltanto il contesto è ob-sceno, com'è ob-scena la *vita nuda*, che solo in esso, infatti, può sentirsi:

Il *contesto* è vita non rappresentata: il fuori scena, l'ob-sceno. Tutto ciò di cui non si parla. Tutto ciò che non si vede. Il contesto equivale alla vita nuda, e il testo ne è una sineddoche²⁷¹

Nell'a-luogo affiora, si lascia sentire, appare ob-scenamente la nuda vita; ogni altro luogo è un "lager temporale"²⁷². Se i luoghi sono *lager* dove si bandisce il tempo reale, e il suo apprendimento, nell'a-luogo ci si sente "fuori luogo, cioè *in tempo*"²⁷³. Nei luoghi si inganna il tempo, e il teatro che si svolge in essi, luoghi di continua, ininterrotta rappresentazione, è mosso dall'unica preoccupazione di scongiurare una noia che cresce in proporzione diretta al crescere esponenziale della rappresentazione stessa. Questo teatro che avviene nei luoghi della rappresentazione fugge *sans cesse* dalla nuova noia prodotta automaticamente dalla protrazione rappresentativa cui così esso contribuisce, ricattato da un circolo vizioso.

²⁷⁰ Rino Sudano, *Al di là del talento/prima del talento*, dattiloscritto, pagg. 226-227.

²⁷¹ Rino Sudano, *Il tempo in Pentecilea...*, cit. pag. 221.

²⁷² Rino Sudano, *Al di là del talento/prima del talento*, cit. pag. 226.

²⁷³ *Ibid.*

Il teatro così ricattato è ridotto a una “funzione anti-noia”²⁷⁴. Laddove invece l’a-luogo teatrale accoglie la noia e la fa sentire, perché è in essa che dapprima si annuncia “il tempo nascosto del reale”²⁷⁵. La noia, come per Blanchot e per Heidegger, è parte integrante di un processo artistico autentico. D’altra parte, come potrebbe un a-luogo, che esiste in quanto si stacca e si toglie dalla continuità dei luoghi specializzati nel far passare il tempo col solo scopo di esorcizzare la pericolosità della noia, non guardare alla noia positivamente, come un’atmosfera mentale purificatrice?

In realtà, la noia che si avverte nell’a-luogo, non è che la noia per i *luoghi*, nausea del loro totalitario rappresentare rappresentandosi. Noia del *lager* temporale, da cui il tempo reale è bandito. La nuda vita dell’a-luogo denuda il tempo e lo spazio come strumenti puri. Negli a-luoghi, nel teatro deterritorializzato, nella nuda vita, come nella protesta estrema del *musulmano* nei campi,

Il corpo prende corpo dalla svalutazione motoria di sé e dello sguardo²⁷⁶

²⁷⁴ *Ivi*, pag. 225.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

Se non vi è, forse, una politica animale,
ciò è soltanto perché gli animali,
che sono già sempre nell'aperto,
non cercano di appropriarsi
della loro esposizione, dimorano
semplicemente in essa senza curarsene.²⁷⁷

Capitolo quarto

Societas Raffaello Sanzio: la metamorfosi della scena

IV.I. Tragico e Pretragico

Negli anni compresi tra il 1992 e il 1999 la *Societas Raffaello Sanzio* rivolge il suo interesse proprio a quel genere di materiali teatrali con cui aveva programmaticamente evitato di fare i conti fino ad allora: si misura cioè con una serie di testi drammaturgici interni al canone tragico del teatro occidentale. Nel periodo precedente infatti l'interesse della compagnia era stato assorbito

²⁷⁷ Giorgio Agamben, *Mezzi senza fine (note sulla politica)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996, pagg. 75-76.

dall'indagine intorno al pre-tragico, come a volersi aprire ambiti di ricerca e di libertà nella direzione di un teatro sepolto, non soltanto non codificato ma anche consegnato a tracce molto evanescenti che si perdono a ritroso nella sfera preistorica o protostorica del mito. Proprio questa evanescenza, l'intermittenza e la discontinuità di tali tracce, consentiva la massima libertà inventiva, agendo come in una terra di nessuno che si prestava al massimo grado a dare l'illusione di un'allettante *tabula rasa*.

Nessun testo concepito per qualcosa come un teatro limitava l'orizzonte dell'azione scenica, ma questa poteva disegnarsi lasciandosi suggestionare liberamente dalla parola dei Miti egiziani e mesopotamici, ancora pregna di un'eco di oralità che non ipotecava nessuna illustrazione privilegiata e nessuna drammatizzazione pregiudiziale.

Verso la fine di questa esperienza proprio questo eccesso di libertà dev'essere apparso un problema, quasi che l'assenza di costrizioni regolatrici e limiti selezionanti il campo del possibile comportasse il rischio di sfociare in uno sterile girare a vuoto, proprio per un eccessivo campo di opzioni minacciato, per la sua stessa sovrabbondanza, dalla caduta in un paradossale formalismo.

Il manierismo cui si voleva sfuggire, togliendosi, con uno scarto radicale, da percorsi estenuati da una frequentazione reiterata nel tempo, si ripresentava questa volta proprio per un'assenza di condizionamenti storici.

Per uscire da questa paradossale *impasse* occorreva una restrizione di tale libertà: poiché quest'ultima si era aperta grazie all'esplorazione e all'immaginazione di una dimensione pre-tragica, la subentrata esigenza di darsi dei limiti è parsa non potersi ottenere che volgendosi proprio a quel tragico che in prima istanza aveva rappresentato l'ambito dal quale rifuggire, per far guadagnare nuove possibilità al teatro. Ma affinché questa *impasse* propiziasse un nuovo fecondo filone di ricerca, occorreva che essa non fosse avvertita come l'approdo alla sterilità di un vicolo cieco, bensì come un raggiungimento, la conquista di una consapevolezza, qualcosa da non lasciarsi semplicemente alle spalle, ma il punto di partenza stesso della nuova intrapresa. Ad essere al centro della nuova esperienza incipiente sarà proprio la prassi e il concetto di limite, come elemento

esplicitamente tematizzato del lavoro dell'attore. E proprio perchè questo aspetto sia palesato scenicamente, diventa ora necessario che esso si materializzi sotto forma di un confronto con alcuni testi della tradizione tragica tra i più fondamentali e rappresentativi della Tradizione. Nascono così cinque messinscene che configurano quella che è stata battezzata dagli stessi artefici come *Epopèa della polvere*, la quale consta di tre spettacoli che ricadono appieno nella qualifica di capisaldi della drammaturgia occidentale: *Amleto*, *Oresteia* e *Giulio Cesare*; e due i cui copioni originali sono il frutto dell'elaborazione di materiali extrateatrali ma appartenenti comunque all'immaginario occidentale.

Il primo - sull'opera di Masoch e il masochismo - elabora materiali tardo ottocenteschi che sono all'origine di qualcosa come una sorta di archetipo della modernità; il secondo, *Genesi*, retrocede invece vertiginosamente fino alle fonti teologiche della Parola occidentale nella sua matrice preellenica.

É necessario fin d'ora sgombrare il campo da un possibile equivoco: che cioè con questo nuovo interesse per le configurazioni storiche e tragiche del teatro occidentale, la *Societas Raffaello Sanzio* abbandoni con un colpo di spugna, o qualcosa di simile, quello sguardo privilegiato rivolto alla dimensione pre-tragica. Essa continua a operare all'interno della creazione scenica della compagnia in un modo più implicito, ma forse proprio per questo ancora più profondo, tale da far sentire i suoi effetti proprio a partire dalla nuova dislocazione meno esibita o più latente.

É proprio questo rapporto privilegiato con la dimensione pre-tragica a dettare tutta una serie di scelte nel trattamento dei testi tragici. É grazie a questo mai spezzato orientamento di fondo che la *Societas Raffaello Sanzio* si sente di azzardare un rapporto con i testi eschilei e shakespeariani senza che essi siano fagocitati dai comportamenti scenici che sono capaci di suscitare quasi automaticamente, in virtù di una linea genealogica pressoché fatale.

La prima di queste scelte si caratterizza per una vistosa assenza, quella del testo, che lungi dall'essere restituito nella sua integrità, è anzi perlopiù omesso, rimosso nel senso quasi tecnicamente freudiano: esso c'è, è presente, ma non è percepibile a livello rappresentativo, "lavora

di latenza, come la presenza di Moby Dick per Achab”²⁷⁸, incombe senza mai essere attualizzato se non come per affioramenti molto reticenti, obliqui, quasi afasici. Sorta di *deus ex machina*, il testo agisce dall'ombra senza esporsi mai ad una percepibilità che non sia sottotraccia. Proprio come il rimosso freudiano è un materiale che abbandona il controllo della coscienza non per cadere in un oblio irreversibile ma per poter interferire in maniera più capillare e incisiva sui comportamenti del nevrotico, così il testo nelle messinscene della *Raffaello Sanzio* sembra agire come la nevrosi e la coazione a ripetere del teatro occidentale. Ineliminabile, esso è però così forte da poter irradiare i suoi effetti senza essere mostrato, ma solo mantenuto sulla soglia della percezione e della memoria. Proprio nella sua latenza, al testo viene restituita quella dimensione performativa che costituisce la più macroscopica mancanza del teatro occidentale. Il testo cerca di cessare di trascendere, discendendo dagli *haut plans* ai *bas-fonds* della messinscena, e lì diluendosi e dissanguandosi in mille rivoli sempre più anonimi come il corpo di Eliogabalo nelle chiaviche e latrine dell'Urbe. Ed è, per così dire, in forma di miasmi, di effluvi fantasmatici e, nondimeno, persistenti ed impregnanti, che il testo continua a circolare sinistramente sul palcoscenico, quasi intrinsecandosi alla sua irriducibilità di supporto, il *subjectile* artaudiano discusso da Derrida²⁷⁹.

Il testo non investe più panoramicamente la scena discendendovi da una posizione trascendente: esso vi s'incarna così violentemente da compenetrarsi intimamente alla sentina promiscua e spuria del palcoscenico, al punto da mimetizzarsi. Paradossalmente il testo si mantiene, resta come un resto, latente e clandestino, anche quando è additato dal solo titolo della messinscena. Così denunciato-*bandito* investe in modo radiale ed eccentrico la scena dal suo interno, con le sue radiazioni semantiche e le sue pulsazioni simboliche, *forsennato* dal suo essere alleggerito della sua fenotipia, della sua patenza, non “un *depôt* mais un *suppôt*”, come Artaud progettò di scrivere a George Le Breton riferendosi all'anima. Ed è così che un testo di Eschilo o uno di Shakespeare possono, in questa posizione defilata e quasi letargica, “*demeurer pour réémaner, émaner en gardant*

²⁷⁸Romeo Castellucci, *L'Oresteia attraverso lo specchio*, in *Theaterschrift*, 11 febbraio 1997, ora in Romeo Castellucci, Chiara Guidi, Claudia Castellucci, *Epopoea della polvere*, Ubulibri, Milano, 2001; pag. 157.

²⁷⁹ Cfr. Jacques Derrida, *Forcener le subjectile*, cit.

tout son reste, être le reste qui va remonter²⁸⁰.

Ma l'adempersi dell'atterraggio del testo e il massimo esplicitarsi della sua emanazione immanente, non sono possibili senza corrispondenti contraccolpi sulla compagine attorale. Occorrono attori che non rappresentino il testo raddoppiandolo al suo esterno - e proprio così arrestandone la circolazione radente-radiante -, *ma che diventino il testo*, senza interromperlo con la loro ridondanza causata dal dualismo testo-attore, e se ne lascino attraversare come la luce del radio con i corpi su cui si proietta, evocata nel primo atto di *Genesi*.²⁸¹ Così i cofondatori della compagnia si ritirano dalla scena patente, entrando anche loro in una sorta di latenza. Dapprima, in *Amleto* e *Masoch* li rimpiazzano attori non occasionali, fino all'*Oresteia*, spettacolo a partire dal quale cominciano ad essere costituite compagini attoriali formate prevalentemente da attori non professionisti. Infatti, dopo l'iniezione del testo drammaturgico nell'immanenza della prassi scenica, anche il mero esserci dei cofondatori avrebbe rappresentato di per sé una risoggettivazione del testo, il quale si sarebbe circostanziato in epifanie attoriali che lo avrebbero fatalmente rappresentato e raddoppiato e, così, estrovertito e rappreso.

Attori professionisti starebbero alla complanarità del testo col supporto scenico, come gli organi stanno al “corpo senza organi” artaudiano, come il fegato, l'utero, il cuore, calati dall'alto nel secondo atto di *Genesi*.²⁸² Senza il professionismo attorale, che lo infletterebbe su di sé raddoppiandolo o lo diffonderebbe all'intorno ripetendolo e amplificandolo, il testo drammaturgico immanente al supporto messinscenario si fa esso stesso *testo senza organi*. Anche l'attore cessa di essere un “depôt”, una sacca piena di testo, una filza di *parti* incistate nel cui asfittico quadrillage stagna il fiato impersonale del testo. Si detronizza la parola “soufflée”, dettata-suggerita, *laringectomizzando* il testo, prima ancora che l'attore che dovrebbe esserne microfono.²⁸³

Nel teatro che accarezzava la possibilità di attingere a una dimensione pre-tragica, non derivato da un testo drammaturgico appartenente al deposito letterario tragico, c'era ancora spazio per attori

280 Antonin Artaud, *Projet de lettre à George Le Breton, 7 mars 1946*, in Antonin Artaud, *Œuvres*, cit. pag. 1063.

281 Società Raffaello Sanzio, *Genesi, from the museum of sleep*; Amsterdam, Theatre Westergas Fabriek, 5 giugno 1999; *atto I scena I*; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 227.

282 Cfr. *Ibid.* *atto II scena II*, in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 242-243.

283 Si fa qui riferimento al *Giulio Cesare*, Atto I, scena settima. Prato, Teatro Fabbricone, 5 marzo 1997.

professionisti, formati nel solco della tradizione teatrale occidentale, tra i quali i cofondatori della *Societas*. Ora che, nell'ambito dell'*Epopèa della polvere*, il testo drammaturgico è iniettato nella messinscena, il palcoscenico ha come una crisi di rigetto nei confronti di attori che di quella tradizione teatrale sono tardi discendenti. Per spiegare questa sorta di chiasmo ci si offrono due ipotesi: una legherebbe coerentemente i due periodi pre-tragico e tragico abbracciandoli con un unico movimento logico-combinatorio reversibile; l'altra li disporrebbe unicamente sul piano cronologico sperimentale, considerando il mutamento della strategia attorale un superamento irreversibile della precedente configurazione, confutata da un responso della prassi pregressa.

Nel caso di una complessiva logica che include i due periodi come momenti speculari invertiti di una stessa strategia combinatoria, se ne potrebbe concludere che il rapporto testualità-attorialità corrisponda a un'alchimia di contrappesi tragico-pretragico. Non usiamo qui a caso il termine "alchimia", considerato che sono gli stessi Castellucci ad avvertirci che ogni tensione polare che possa prestarsi ad essere interpretata dialetticamente, deve necessariamente intendersi come combinatoria alchemica. In base a quest'ultima, poiché le messinscene della *Societas Raffaello Sanzio* risultano dall'interazione tra componenti tragiche e pre-tragiche, l'equilibrio tra esse sarebbe raggiunto ascrivendo all'una la configurazione attorale quando all'altra la struttura testuale, e viceversa. Ciò spiegherebbe in termini di coerenza combinatoria che nel periodo "mitologico"²⁸⁴, al cadere nella sfera pre-tragica della dimensione testuale della messinscena faccia da contrappeso un'attorialità improntata ad una consapevolezza tragica; e che nel periodo "drammaturgico", una ristrutturazione tragica della testualità sia bilanciata dalla gestione pre-tragica dell'attorialità. Da notare che quando subiscono il trattamento pre-tragico, ora nell'uno ora nell'altro periodo, la testualità diviene pre-testualità, l'attorialità pre-attorialità. Protraendo fino all'estremo quest'impostazione critica, se ne evince che si uscirebbe dal regime combinatorio alchemico con l'approdare ad uno stadio integralmente, unilateralmente pretragico, nel quale perciò pre-testualità e

284 Si intende qui per periodo mitologico il ciclo immediatamente precedente all'*Epopèa della polvere*, chiamato anche "ciclo mesopotamico", e comprendente gli spettacoli *La discesa di Inanna*, *Gilgamesh* e *Iside e Osiride*, compresi tra il marzo 1989 e il dicembre 1990.

pre-attorialità sarebbero entrambe presenti. Stadio che potrebbe essere contemplato come un esito impossibile, almeno all'interno dell'*Epoepa della polvere*, ciclo che sembra attingere nella sua ultima tappa, costituita dalla messinscena di *Genesi*, il suo punto di massima approssimazione a questo impossibile sfondamento pre-tragico fuori dal dualismo combinatorio.

Questo ciclo ci obbliga innanzitutto a testimoniare come spettatori una fenomenologia dell'eterogeneità, in seno alla quale lampi di alterità pre-tragica, si rendono percepibili in ragione della promiscuità con strutture narrative e teatrali, cui è sottratto il tempo di macrostrutturarsi, e che quindi incessantemente si molecolarizzano, ma proprio perciò sortiscono il fitto gioco di interferenze che costituisce la cifra eminente e costante di questi spettacoli. In essi la presenza prevalente di veri e propri attori, formati non importa attraverso quale training più o meno eccentrico, o quale anche irregolare e marginale apprendistato, comprometterebbe la latenza della lettera drammaturgica: qualunque loro strategia scenica la tradirebbe, anche e forse più se improntata a forme di inoperosità, diserzione e reticenza. Si tratterebbe comunque di “forme”, patterns comportamentali che, quanto più minimali, riecheggerebbero strutture di straniamento²⁸⁵ sedimentatesi in una tradizione modernista, tanto fulmineamente costituitasi già in archivio e catalogo.

Il corpo di chi è attore occidentale – Artaud docet – è a priori portato e agito dall'intero suo retaggio proprio nella fragranza del suo contraddirlo: “un corpo stucchevole tutto “bravura” ”²⁸⁶ anche quando – com'è eminentemente nella poetica sudaniana – questo talento venga giocato in senso negativo, secretandolo e facendolo rinculare contro l'attore stesso.

²⁸⁵ Lo *straniamento* è generalmente collegato al teatro di Brecht; così riassume la situazione sul teatro contemporaneo, o postdrammatico, Hans-Thies Lehmann: “L'apport de Brecht ne peut plus être unilatéralement compris comme un projet révolutionnaire qui s'oppose à l'héritage de la tradition. (...). Le théâtre postdramatique est un théâtre post-brechtien. (...). À la lumière de la récente évolution, il apparaît avec toujours plus d'évidence que, dans la théorie du théâtre épique s'est opéré un *renouvellement et un aboutissement de la drammaturgie classique*”. Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Le théâtre postdramatique*, L'Arche, Paris, 2002; pag. 44.

²⁸⁶ Romeo Castellucci, *Oresteia (una commedia organica?)* Prato, Teatro Fabbricone 1995. *Appunti di un clown*. 1995; programma di sala; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 151.

IV.II. Il testo latente nella drammaturgia shakespeariana

Eppure questo non soltanto non impedisce a Romeo Castellucci di elaborare una concezione dell'attorialità, ma lo fa servendosi dell' *Amleto* di Shakespeare e, più ancora che di Amleto, di quell'Amleto vivente e presente che "occupa l'*Amleto*"²⁸⁷, come è indicato nel foglio distribuito agli spettatori in occasione della prima rappresentazione di *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, a Cesena nel 1992.

Che Amleto occupi l'"*Amleto*" vuol dire che l'attore occupa l'autore elisabettiano, il testo omonimo che lo rappresenta ai posteri, così come gli studenti possono decidere di occupare le aule di un'università, accampanosi nei loro sacchi a pelo. Vedremo che Amleto senza virgolette non è qui che l'attorialità *fisiologica*, rimossa dal testo che chiamiamo "Amleto" con le virgolette.

In questo che è il primo spettacolo della *Epoepa della polvere*, Castellucci compie l'intero periplo di una rivoluzione intorno al pianeta-attore, che sarà preliminare agli altri spettacoli della pentalogia, ed anzi - sotto questo aspetto - comporterà una sorta di dittico col successivo spettacolo dedicato al masochismo dell'attore.

L'attorialità rimossa dal testo drammaturgico elisabettiano consta delle pieghe stesse di quest'ultimo, si annida nelle pause e negli intervalli della lettera shakespeariana, negli interstizi tra i pieni della sua struttura retorica.

In questa messinscena dedicata ad *Amleto* noi ci imbattiamo letteralmente nel negativo della struttura retorica dell'omonimo testo teatrale e letterario (e letterario più ancora che teatrale); ci troviamo davanti al sistema carsico dei suoi vuoti affiorati, alla forma del Vuoto rimosso che abita

²⁸⁷ Società Raffaello Sanzio, *Amleto, la veemente esteriorità della morte di un mollusco*, Laboratori meccanici Comandini, Cesena 1992; foglio distribuito agli spettatori, in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 55.

gli intervalli nella sua proverbiale verbosità, la quale, giustappunto, negativizzandosi come un guanto rivoltato, si capovolge in mutismo e, per l'esattezza, nel *mutacismo*²⁸⁸ di certi individui affetti da sindromi autistiche. Le parole rarefatte che risuonano nell'arco della messinscena sono ora come le pause di questo *mutacismo*, che riverbera la sua scabra atmosfera in ogni piega e aspetto dello spettacolo, e il contrappunto di una sorta di minimale coro vi è chiamato "la voce che rinuncia alla parola"²⁸⁹: sintagma, quest'ultimo, nel quale sembra esplicitarsi la foce verso la quale protende la sua prua l'intero spettacolo.

Poniamo la plenitudine letterario-retorica del testo shakespeariano sotto l'egida della copula *è*²⁹⁰: questa copula è sia fornicazione all'interno della frase delle parole tra di loro, che libidine comunicativa del testo nel suo insieme verso i lettori e il pubblico.

L'*Amleto mutacico* "ingorga"²⁹¹ allora tutti gli *è* del testo elisabettiano, di esso facendo venire a galla lo sciame delle *e* da quelli fino ad allora obliato, come se l'emergenza di ogni *è*, di ogni nesso escludente, comportasse il sacrificio di un intero gruppo di *e*, cioè di nessi paratattici di compresenza.

Questa veemente ostensione del silenzio, che giace misconosciuto ed emarginato nelle riposte pieghe del Testo, conferisce ulteriori ripercussioni del sabotaggio nei confronti della "subordinazione delle congiunzioni al verbo essere, per farle gravitare attorno ad esso", come auspicato da Deleuze²⁹². Avvalendosi delle risorse del teatro, nella prassi scenica della *Societas* depotenziare la copula (nella doppia funzione di riproduzione del senso tramite l'amplesso impari tra le parole, e riproduzione di rapporti sociali attraverso l'altrettanto impari comunicazione tra testo e lettore-pubblico), significa *in primis* neutralizzarne l'accento, vera e propria egida fallica della copula, in quanto conduttore dell'enfasi e strumento *naturalmente* atto alla discriminazione fra prosodia e retorica.

²⁸⁸ *Ibid.*

²⁸⁹ *Amleto*, locandina, in *Epopoea della polvere*, cit. pag. 41.

²⁹⁰ Gilles Deleuze, *Un nuovo tipo di rivoluzione sta per essere possibile*, in *Marka*, n. 28, Ascoli Piceno, 1980, pag. 51. (Citato in *Epopoea della polvere*, cit. pag. 43).

²⁹¹ *Amleto*, locandina, in *Epopoea della polvere*, cit. pag. 41.

²⁹² Gilles Deleuze, *Un nuovo tipo di rivoluzione sta per essere possibile*, cit. in *Epopoea della polvere*, cit. pag. 43.

Lo sprofondamento della retorica della comunicazione, alla quale si lasciava che si riducesse l'intera percezione del lascito shakespeariano, comporta il concomitante affiorare di una retorica autistica. La marca più vistosa di questa retorica emergente è l'*atonalità*, come conseguenza della smussatura dell'Accento, in quanto sorgente emanante di subordinazione e discriminazione. In ultima analisi sono questi marchingegni segmentali accentati di senso, che chiamiamo *battute*, ad ammutolire una buona volta²⁹³, facendo posto ad altre segmentalità, verbalmente rarefatte e atonali, dove anzi la parola è un *optional* fra gli altri, e subisce in tal modo una paradossale valorizzazione, quale rarefatta efflorescenza nel nuovo, desolato paesaggio retorico. Castellucci è qui assorto a divinare le conseguenze scenografiche pertinenti a questa *retorica autistica*, consapevole che la scena di questo spettacolo descrive l'Attore quanto i comportamenti dell'attore stesso del dramma. Se riteniamo la retorica destinalmente legata alla comunicazione, siamo a nostra volta destinati a considerare quella autistica una retorica paradossale. Essa infatti mira a far fallire la comunicazione o per lo meno a farvi ostruzionismo. Le parole si abbandonano trepidanti alla forza di gravità che garantisce la loro auspicata caduta, modellizzandosi ad una dinamica fecale, sterile rispetto ad ogni prolificità comunicativa. La parola è così restituita – o per la prima volta consegnata – allo statuto di secrezione, intima ed *autoefficace*, e che condivide con le altre secrezioni corporee (una lunga teoria delle quali è incastonata nelle fibre dello spettacolo come pietre preziose della fisiologia che lo solcano, lo crivellano e lo cadenzano per l'appunto come scansioni e cesure di un'altra retorica), lo stesso destino gravitazionale, la stessa parabola verso il basso. Questa parola-secrezione, questo *logos endocrino*, connoterà l'*Epopèa* almeno quanto la *polvere* cui si intitola, e con cui deve essere strettamente messa in relazione. Certamente l'autismo che qui è in questione non si lascia ridurre alla lettera psichiatrica della sintomatologia così rubricata. Intorno a quest'ultima si modella una concezione attoriale della parola, del gesto e dell'azione scenici, di cui si osserva la mutazione loro impressa dall'essere sottratti il più possibile a quella teleologia comunicativa che, tradizionalmente, li struttura nella retorica della scena non meno che in quella della socializzazione.

²⁹³ “La pausa – il tempo non battuto – è ora *la* battuta, la strada spoglia che la memoria percorre”. Romeo Castellucci, *Amleto: là dove la A risuona come alfa privativa* (tratto dal programma di sala); in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 44.

Si è già osservato come assecondare la spinta verso un immediato sbocco comunicativo costituisca una sorta di riflesso condizionato insito alla fenomenologia dell'attore, che è sempre in qualche modo abbandonato, quasi *gettato* nella speciale solitudine dell'essere-in-scena. Tutto il lavoro critico e poetico di attori come Bene e Sudano – e dietro di loro la problematizzazione metafisica artaudiana dell'evento teatrale come inquietudine capostipite – può essere letto, a questo livello di analisi, come *resistenza* (in vario modo congegnata) nei confronti degli automatismi di quel riflesso, di quella reattività indotta dall'angoscia intrinseca all'esposizione scenica.

IV.III. Retorica autistica vs retorica comunicativa

Lo specifico trattamento di questo che possiamo ormai apertamente considerare un vero e proprio *complesso attorale* del grande teatro del secondo Novecento, da parte della *Societas Raffaello Sanzio*, si caratterizza per la spiccata tonalità *biopolitica*²⁹⁴, della quale i primi due spettacoli dell'*Epopèa della polvere* si configurano come una sorta di manifesti, o di *studi* che si riveleranno retroattivamente preparatori. Ciò a partire da un'inconfondibile drammatizzazione, spalmata senza tregua lungo l'intero decorso scenico, del disagio dello stare in scena, tale che qualunque grado di esibizionismo non solo non è in neutralizzare, ma può anzi soltanto acuire. La pulsione esibizionistica, insomma, è catalizzatrice di un siffatto disagio. La retorica autistica – così come emerge nell'*Amleto* – è il lasciapassare per un acme di esibizionismo. L'attore, barricato nella fortezza bettelheimiana²⁹⁵, è letteralmente cinto e corazzato dal suo esibizionismo: questa la

²⁹⁴ Biopolitica è sia l'ingerenza capillare e massiva della normatività sulle funzioni biologiche dell'uomo (nascita, alimentazione, salute, igiene, sessualità, morte), che la resistenza dell'individualità alla prospettiva di una vita minuziosamente normalizzata in ogni suo bio-aspetto e così posta sotto tutela, infantilizzata.

²⁹⁵ Nei commenti all'*Amleto* Romeo Castellucci cita frequentemente Bruno Bettelheim, uno dei più famosi psichiatri fra quelli che si sono occupati di sindromi autistiche, e quello che intorno all'autismo ha incentrato l'intera sua opera. In

“veemente esteriorità” di cui la messinscena si sottotitola, amplificando una puntuale considerazione benjaminiana. Benjamin nel gran saggio sul *Trauerspiel* la riferisce alla morte di Amleto, nella quale si rende segnatamente appercepibile la distanza tra la tragedia antica e il dramma moderno²⁹⁶: la sostanziale, intima refrattarietà di quest’ultimo al tragico.

Agli armonici *autistici* del carattere amletico si addice che la sua morte non sia sottratta alla visibilità scenica, come sarebbe stato in un contesto tragico, dove l’attimo del divenire cadavere, quale culmine di qualsiasi violenza, è costituzionalmente ob-sceno perché irreversibile, come del resto ogni altra violenza che lo prepari. Del solo *Prometeo* può essere esibita la violenza indicibile cui è sottoposto, in quanto gli effetti di essa sono reversibili, perché egli è immortale. D’altra parte, quattrocento anni più tardi, la veemente esteriorità dell’autismo di questo ulteriore *Amleto di meno* è talmente totalitaria, da renderne superflua la morte, non perché essa sia di nuovo rispettata nel retro della *skéné*, ma perché alla lettera essa non può accadere in un regime di esposizione integrale, nel quale - come Castellucci non manca di ricordare - Primo Levi, riferendosi all’esposizione integrale dell’internato nel *Lager*, dice che “anche la morte era messa a morte”²⁹⁷.

La parola *cadente* della retorica autistica implode in uno spazio che vuole intrappolare in sé il tempo, tenendo ai margini di esso l’incombere di qualunque virtualità intersoggettiva. La parola, in questo ambiente dai margini inclinati verso l’interno, è la secrezione più potente, che tasta coi suoi getti ricadenti le membra che quell’ambiente costituiscono prolungando quelle del corpo, e amplificando l’organismo affinché il *minimo strettamente necessario di mondo* coincida con esso.

La parola assolve cioè a una funzione di ronda, che si accerta ossessivamente della cristallizzazione atemporale della scena-ambiente²⁹⁸, che non ammette alcun residuo di mondo fuori di sé. Questo regno fatto interamente di pori dai quali incessantemente le secrezioni si avvicendano, incluse

particolare cfr. Bruno Bettelheim, *La fortezza vuota*, Garzanti, Milano, 1987.

²⁹⁶ “La morte di Amleto che non ha in comune con la morte tragica più di quanto il principe abbia con Ajace, nella sua veemente esteriorità è caratteristica del dramma.” Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1980; pag. 135.

²⁹⁷ Primo Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino, 1993; cit. in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 264.

²⁹⁸ La scena di questo spettacolo è costituita da una stanza rettangolare con al centro un letto in ferro. Questa stanza è suddivisa internamente da tre corsie, delimitate da quattro aste in ferro. Due armadi in ferro si trovano all’interno della scena, sui lati corti del rettangolo. Una fila di batterie di auto, collegate tra loro con cavi e morsetti, costituiscono la “barriera” che protegge Amleto dalla platea.

quelle verbali, e dei quali solo lo strato di epidermide estremo è rigorosamente sprovvisto, ha al suo centro il letto come un trono. Un concertato pirotecnico di secrezioni orchestrato per esorcizzare la Secrezione fondamentale: il tempo.

L'essere assimilata allo statuto di secrezione conferisce alla parola una forza di ripetizione incommensurabilmente superiore a quella che opera all'interno della retorica della comunicazione. Iterazione, formularità, ricorsività rivestono, all'interno della retorica autistica, una pregnanza abnorme, rispetto al regime anaforico che struttura e distribuisce il materiale di ogni arte della persuasione, dove l'anafora e i suoi *climax* segnano l'acme in cui il discorso si tende oltre di sé, fino al limite del punto di rottura, per toccare i centri nervosi da torcere alla persuasione.

La ripetitività intrinseca all'uso endocrino della parola è invece rigorosamente anticlimatica e indicizza il ritmo di un perpetuo, superstizioso *rientrare*, perché lo stesso internamento è costituito da un incessante *rientro*, finalizzato proprio a negare qualsiasi divenire di persuasione, prima ancora che l'incognita intersoggettiva che esso risveglierebbe. Questa tempistica della persuasione, la cui efficacia si dilaziona in un prima e un poi dello sdoppiamento di mezzo e fine, è per l'attore autistico lo "scandalo del palcoscenico"²⁹⁹, mentre quel perpetuo rientrare si prolunga idealmente o asintoticamente nel *rientro* nel grembo materno, estrema "sorgente dello scandalo"³⁰⁰.

Ecco che, per neutralizzare e sfuggire alla tempistica ricattatoria della persuasione, il tempo, *secrezione-madre*, deve farsi autoefficace, deve cadere verticalmente sopra se stesso, disertare il differimento orizzontale, il che può essere solo scorrendo all'indietro, esso stesso *rientrando* continuamente per intercettarsi in un sempre trovato *ora*, che non è che il tempo che si intercetta incessantemente un attimo prima del suo successivo avanzare. È un camminare di corpo e mente a ritroso per non sbordare, sbavare dagli istantanei limiti di un *ora*. Possiamo chiamare, prevenendone il contraccolpo in avanti, questo tempo autoefficace, che a Castellucci è occorso di definire anche "cairologico"³⁰¹ (da chairòs, la cui gamma semica glissa entro un'apertura di compasso che va da

²⁹⁹Romeo Castellucci, *Amleto*, foglio distribuito agli spettatori, in *Epopoea della polvere*, cit. pag. 55. Tale foglio può essere letto come un palinsesto di citazioni compendianti l'intero spettacolo.

³⁰⁰Romeo Castellucci, *Amleto: là dove la A risuona...*, cit. in *Epopoea della polvere*, cit. pag. 42.

³⁰¹*Ivi*, pag.44.

“occasione” a “grazia”), *autosecrezione*.

Quest' *ora* del movimento autistico non è un mito di pura presenza, l'ipostasi di un originario, o il vitalistico appello a un tempo elementale, una qualche variante della religione dell'attimo o dell'istante, ma qualcosa di sapientemente costruito, un prodotto, l'effetto di un' autosecrezione – qualcosa di trovato, propiziato, preservato, e non atteso o intuito. Qualcosa di segreto: il complesso, composito esito di un concomitare di *autopunizione* e *vendetta*: soprattutto il più feroce contrario di un qualche *carpe diem*.

Esso è un' *autopunizione* preventiva³⁰² per ogni distrazione che permetta a qualche secrezione di transitare *dallo* statuto d'*uso* a quello di *scambio*, disertando dalla sua ricaduta entro l'internità endocrina. Ogni *deficit* di vigilanza e cura consentirebbe alla parola di uscire dall'orbita endocrina per farsi mezzo di persuasione, drogarsi termicamente grazie all'attrito dell'orizzontalità del tempo *eteroefficace*, nel cui scandalo bruciare a un tempo le tracce della sua origine chimico-elettrica e del nuovo statuto cui si è prestata come equivalente universale di scambio: parola-moneta. Moneta, secrezione fecale depistata dall'utilizzo endocrino e induritasi fuori dal tempo autoefficace, rappresasi fino alla cristallizzazione aurea in valore. E quest' *ora* è *vendetta* nei confronti dell'eufemismo che l'eteroefficacia deve secernere di conserva, in quantità direttamente proporzionale al suo progredire, estendendo il palcoscenico come un'epidemia che diviene salute (ma tutto il contrario della peste artaudiana). L'individuo autistico ha un'ipersensibilità chimica all'ipocrisia e all'eufemismo, ben al di sotto della soglia tollerabile dall'individuo normale. Si innesta qui in maniera elettiva, secondo noi, quella dimensione biopolitica cui abbiamo prima fatto cenno, tratto caratterizzante la declinazione che la *Raffaello Sanzio* compie della *resistenza* dell'attorialità contemporanea agli automatismi reattivi indotti dal trauma dell'esposizione scenica.

Per soppesarne la portata è opportuno partire, induttivamente, dalla semplice constatazione che la particolare situazione cui ci riferiamo col termine palcoscenico dovrebbe costituire, in quanto tale, uno stato di eccezione, laddove invece noi ci troviamo nel mezzo di una congiuntura storica nella

³⁰²Romeo Castellucci, *Amleto*, foglio distribuito agli spettatori, cit. pag. 55.

quale la situazione di palcoscenico è talmente invasiva, da essere sul punto di diventare piuttosto la norma che plasma la fisionomia del nostro spazio vitale, e tramutarsi impercettibilmente in consuetudine, fatto salvo che la consuetudine è l'impercettibile che diviene legge.

Il *panottico*³⁰³ foucaultiano – quel delirio di autotrasparenza per il quale una società non si concepisce più come un complesso chiaroscurale e mira a raggiungersi integralmente coi propri dispositivi ottici – sembrava sperimentarsi, da un punto di vista dell'individuo, soprattutto attraverso la posizione dell' *essere osservato*. Ma non è così: una società *panottica* richiede per suo statuto che i suoi individui siano guardanti non meno che guardati. Perché il controllo ottico sia capillarizzato occorre che l'intero campo sociale – quello che si continua a chiamare, non si sa se eroicamente o pateticamente, società civile – sia trasformato in un unico spettacolo senza soluzione di continuità. E così il *panottico* delineato da Foucault si interseca perfettamente alla società dello spettacolo tratteggiata da Guy Debord³⁰⁴.

L'attore autistico reagisce a questa aggressione ottica accerchiante, a questo stupro dello sguardo, rinunciando a guardarsi intorno, a guardare fuori di sé. Per lui anche lo sguardo è una secrezione, e pertanto la contiene, come fa con ogni altra, entro il suo cerchio. Esattamente come la parola, proferita o scritta che sia, perché il *panottico* è naturalmente anche, e forse soprattutto, panuditivo.

³⁰³ *Panopticon* è il carcere ideale progettato nel 1791 dal filosofo e giurista Jeremy Bentham. Il presupposto fondante era la possibilità che un unico guardiano potesse osservare tutti i prigionieri in qualsiasi momento senza essere, a sua volta, osservato. Foucault si serve del *panopticon* come modello e figura del potere nella società contemporanea. A questo proposito, nel testo dedicato da Deleuze a Foucault, ad esempio, leggiamo: "La formule abstraite du Panoptisme n'est plus "voir sans être vu" mais "imposer une conduite quelconque à une multiplicité quelconque"; (Gilles Deleuze, *Foucault*, Minuit, Paris, 2004, pag. 41). La società panottica oltrepassa di gran lunga l'esercizio di un controllo trascendente da parte di pochi su tutti, e realizza un controllo generalizzato di tutti su tutti. Per essere così totalitario il controllo non si effettua più nella forma voyeuristica di uno spiare l'altro e farsi gli affari altrui, com'era il caso del precedente occhio comunitario, rispecchiato per esempio nel coro tragico. Nella società panottica l'individuo è indotto da un continuo, accerchiante e multiforme invito ad autoesteriorizzarsi fino a coincidere con la propria apparenza.

³⁰⁴ Perché si transiti da un assetto panottico (nel quale la trasparenza è posta al servizio di uno sguardo trascendente e voyeuristico che ne tira le fila) all'altro assetto nel quale tutti divengono strumenti ottici viventi di controllo, occorre che l'individuo si presti *motu proprio* all'essere controllato e si presti all'altrui controllo – che diviene in tal modo un autocontrollo – immedesimandosi alla propria apparenza. Nel primo caso vi è un individuo che subisce il controllo senza parteciparvi e vedendo in ciò riconosciuta la propria alterità. Nel secondo caso controllore e controllato divengono indiscernibili, e le due funzioni finiscono per coabitare in uno stesso individuo, compromettendone l'alterità. La norma è stata così interiorizzata e l'alterità prevenuta anziché repressa. Ma perché ciò si realizzi compiutamente occorre che la neutralizzazione dell'alterità avvenga attraverso la sua spettacolarizzazione. Lo spettacolo trasforma l'alterità in merce, e nel mercificarla essa si autodenuncia ed autocontrolla nello stesso istante, neutralizzandosi da sé. Così il controllo si eufemizza in spettacolo, per divenire *pan-panottico*, cioè controllo quadratico, alla seconda potenza. Cfr. Michel Foucault, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975, e Guy Debord, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

Il fatto che la sua non sia una resa regressiva – e Castellucci si prodiga a sottolinearlo³⁰⁵ - è perché presuppone l'avvertenza del complesso *panottico-società dello spettacolo*. Come avverte ciò Amleto fin dalla sua pelle, dalla sua reattività più fisica (pelle viva, non ancora uccisa, ipersensibile, essa sì, udente, e che perciò si fa scorza)? Si avvede che il palcoscenico non è più uno scandalo, perché non è più uno stato di eccezione. Il che vuol dire che, nella società nel suo insieme, quello di guardare è divenuto un atto sovrano, che ha potere di vita o di morte su chi è guardato. Chi è guardato non può più obiettare alcun abuso dello sguardo esercitato nei propri confronti, senza esporsi perciò stesso a una qualche imputabilità.

IV.IV. L'autodesignazione dell'attore come *homo sacer*

Giorgio Agamben – cui dobbiamo pagine epocali, sull'attuale estensione dello stato di eccezione a norma³⁰⁶ e delle cui risorse concettuali e profetiche tentiamo qui di avvalerci – ha parlato della nostra come di un'epoca nella quale tutti siamo diventati potenziali *homines sacri*, cioè esposti a una *vitae necisque potestas*³⁰⁷, dovuta a un surrettizio quanto inesorabile generalizzarsi dello stato di eccezione. Ancora più inquietante è l'asserzione che i diritti civili, che dovrebbero essere le armi con le quali ostacolare questo processo, non sono in grado di adempiere a questa promessa perché provengono dalla stessa radice da cui si diparte il potere sovrano, e devono quindi essere altrimenti

³⁰⁵ Cfr. Romeo Castellucci, *Amleto: là dove la A...*, cit. pag. 42.

³⁰⁶ *Lo stato di eccezione cessa, così, di essere riferito a una situazione estrema e provvisoria di pericolo fittizio e tende a confondersi con la norma stessa*"; cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1995; pagg. 187-188; vedi anche in particolare i paragrafi: *Il bando e il lupo*, pagg. 116-124; e *Il campo come nòmos del moderno*, pagg. 185-202.

³⁰⁷ Cfr. *Ivi*, pagg. 97-101.

fondati. Ma più inquietanti ancora, e più direttamente pertinenti agli interessi di questo studio, sono le ulteriori conseguenze che possono essere tratte dal mettere in relazione queste riflessioni con la nostra nozione di *panpanottico*, per la quale guardare ed essere guardati costituisce un unico plesso di potere, simultaneamente subito ed esercitato, le cui fasi non si lasciano più articolare in una alternanza temporale-dialettica. Ne discende che non soltanto siamo diventati tutti potenziali *homines sacri*, in balia di uno stato di eccezione giuridica dilagante, ma la particolare configurazione che questo stesso stato assume attualmente, in un contesto *panpanottico*, ci rende tutti potenzialmente - e con lo stesso grado di arbitrarietà e responsabilità - soggetti portatori di un potere sovrano: cioè a dire una società in cui resterebbe indeterminato e infinitamente in sospeso se K.³⁰⁸ sia un suddito *homosacerizzato* o un sovrano assoluto, come dire un Matteotti, o un Mussolini prigioniero dei partigiani.

L' *homo sacer* è uccidibile senza che con ciò si commetta omicidio, come, nel *panpanottico*, è osservabile senza essere violato. Nel primo caso si è esposti al crimine di sangue, nell'altro alla curiosità, *morbosa in quanto indifferente*, di uno Sguardo che non è mai responsabile. In entrambi i casi si tratta di abbandono, e, ben più apocalitticamente, di abbandono alla legge³⁰⁹.

L'abbandono alla legge è l'apriori dell'Amleto autistico della *Societas* e, nella gittata di questo apriori, è già contenuto il materiale che si espliciterà nel successivo spettacolo su Masoch³¹⁰. Ma, lo ribadiamo ancora una volta, esso non è qui la cifra di una rassegnazione; tutt'al contrario è la sofisticata compulsazione di una breccia che per restare aperta non deve attirarsi alcuna attenzione. Essa richiede al contempo il fanatismo e l'andare a tentoni.

Quest'adito, compulsabile solo alla cieca, consiste di una sorta di atto di *autoconcentramento*. A intradare ad esso è il paradosso, che l'esperienza ci svela continuamente come affatto reale, di un non-luogo nel quale pur essendovi un solo individuo, egli vi sia *concentrato* come in un *campo*.

³⁰⁸ Il riferimento è qui al protagonista dei romanzi di Kafka, *Il processo* e *Il castello*.

³⁰⁹ Abbandonarsi alla legge significa viverla, invece che come garanzia della propria integrità, come una sovrastruttura alienata dall'individuo che si consegna ad essa come a un potere sovrano esercitato in uno stato di eccezione. Per questo Agamben marca il *bando* nell'ab-bando-no, avendo la sovranità di eccezione il potere di mettere al bando, in qualsiasi momento, l'individuo, nelle forme della morte, dell'internamento o dell'esilio, e quindi avendolo sempre potenzialmente già bandito. D'altro canto l'abbandonarsi dell'individuo alla legge implica anche l'abbandono di ogni illusione sulla legge stessa.

³¹⁰ *Masoch, i trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*. Cesena, Teatro Comandini, 30 gennaio 1993.

Chiamiamo non-luoghi le estensioni in cui sempre più si spazializza l'utopia tardocapitalistica, per la paradossalità, che in essi si inverte perfettamente, di poter essere concentrazionari perfino quando deserti. È anzi proprio quando sono spopolati (*dépeuplés* per riecheggiare un celebre titolo beckettiano) che essi svelano con la massima evidenza la loro fisionomia concentrazionaria.

La scena in cui l'Amleto autistico si autoesilia, trattiene gli umori sinistramente utopici di una tale spazialità paradossale; il che gli consente, prima di tutto, di non alludere ad altro che a se stessa. È una gola dalla quale nessun suono cade di fuori; nessun evento acustico fuoriesce distaccandosene, al di là di essa, in un fuori di cui essa è e non è altro che la negazione. Amleto abita dentro la propria gola, circondato dalle sue secrezioni. E questa internità, quest'autointernamento, questa piega utopica dello spazio, è la breccia cercata, l'adito che non chiama e che può esserci solo se non è invocato prima di esserne risucchiati. Questa breccia ha cominciato piuttosto a raggiungere chi ha smesso di guardare fuori, chi ha cominciato a *ignorare*. Da questo spazio scenico senza aggettivi, realizzato dal genio della *Societas*, e certo dall'attore Paolo Tonti non meno che dai fondatori della compagnia, è gestato qualcosa che chiamiamo ormai *nuda vita*, a partire da una laconica, fulminea suggestione benjaminiana che, come ogni altro lascito proveniente dall'officina di questo filosofo, costituisce una provocazione gravida di futuro, breccia nel già pensato che indica, con ciò stesso, il da pensarsi.

Giorgio Agamben ha avuto il coraggio di ereditare e manipolare una nozione così sdrucchiolevole ed insidiosa nel modo più corretto, non solo perché non ne decide univocamente il senso, ma perché non ne ricerca il referente, implicante certo alcunché di estremo, in qualcosa di logicamente precedente e originario, bensì in qualcosa di ulteriore e storicamente derivato: ciò che è nudo infatti sortisce da ciò che è vestito, e non viceversa³¹¹.

A un livello di analisi più generale, possiamo partire dal postulato che, perché si aprano le condizioni di un nuovo denudarsi della vita, occorre che esse siano la conseguenza di qualcosa come un sovraccarico del suo essere vestita, tale da metterne a repentaglio la stessa sopravvivenza:

³¹¹ Cfr. Giorgio Agamben, *Nudità*, Nottetempo, Roma, 2009, pagg. 83-129.

uno scenario come l'*habitat* paradossale di quest'Amleto sarebbe allora quello più vivibile. La prerogativa di questa messinscena, infatti, consiste nel fatto che essa è perfino meno la denuncia di una situazione-limite che la presentazione di una soluzione esistenzialmente avanguardistica e resistenziale, e comunque le due cose in un colpo solo. L'efficacia e l'importanza di questa messinscena riposano intanto sulla pressione implicita che esercitano sullo spettatore, perché si interroghi urgentemente sulla portata del denudamento cui assiste. Urgenza che rimanda allo stesso sbalottamento bio-grafico entro cui si è prodotto il filosofare benjaminiano, che di un tale denudamento, mentre lo pensava acutamente, iscriveva per sempre, nella carne della propria lettera, le stimmate. Si dà in tutto ciò una forma estrema di resistenza che consiste nel fare un proprio utero del destino.

Se gli stati di emergenza, come denuncia Agamben³¹², si quotidianizzano, e se il Campo e il palcoscenico si ubiquano, allora è sul palcoscenico che potranno essere vissuti gli ultimi residui di solitudine, nel Campo l'ultimo velo di intimità. Si forma così la più mostruosa zona di indeterminazione, quella tra concentrazione e spettacolo, in cui lo spettacolo eufemizza il *lager* mentre il *lager* ferializza e secolarizza lo spettacolo, il cui risultato è che l'individuo autistico trova proprio nel palcoscenico *stricto sensu* l'angolo più defilato, il miglior *habitat* attualmente disponibile. Sul palcoscenico si può non guardare di fuori, e ciò proprio grazie al fatto che si è il bersaglio di una barriera di sguardi all'unisono, fatta della stessa stoffa dei sogni e della legge. In *Auschwitz*, secondo atto di *Genesi*, il Campo si eufemizza mostruosamente (e dunque ossimorizza) in un *Kindergarten*: l'acme d'orrore, "irrapresentabile"³¹³, è trasmissibile solo se avvolto in "pelle d'agnello"³¹⁴.

Se nella società panottica essere soggetto di sguardo contrappesa il continuo esserne oggetto, sul campo-palco l'esistenza si denuda, velo dopo velo corrosi dallo sguardo massivo della platea, senza filtrarlo col proprio e restituirlo nella direzione inversa. Questo autodenudamento anticipa la

³¹² Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, pagg. 185-202, *Il campo come nòmos del moderno*.

³¹³ Romeo Castellucci, *Genesi, from the ...*, programma di sala, in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 264.

³¹⁴ *Ibid.*

condizione di *nuda vita* indotta dall'estensione indiscriminata e biopolitica dello stato di eccezione. Amleto gioca d'anticipo, in un regime di *avant-coups*, autoconcentrandosi ed autodenudandosi prima che sia l'oggettività biopolitica a farlo. Per applicare la propria politicizzazione su un individuo riportato al grado zero di organismo, di substrato organico medio, deve essere stato spogliato di ogni diritto, di ogni abito giuridico che sia stato tessuto al di fuori dello stato di eccezione. La legge come minaccia fa presa sulla vita spogliata della legge come tutela. L'attore si autoespone preventivamente, si pone in balia della *vitae necisque potestas*, e, in conseguenza dell'essere denudato giuridicamente dal venir meno della tutela della legge, sperimenta una condizione di abbandono, che costituisce comunque una posizione esistenziale diversa da quella di un qualche *stato di natura*. È la situazione in cui viene a trovarsi il masochista quando stipula il contratto nel quale ratifica preventivamente, e quindi autorizza al buio, lo stato di eccezione nel quale si trova in balia della dominatrice. Questa la continuità tra l'autismo e il masochismo, e tra i primi due spettacoli che si inviluppano attorno a questi due capisaldi psichiatrici.

In *Masoch, i trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*, questa condizione di abbandono alla legge, ormai consistente nella sua abolizione, è resa palpabile dall'*Ombra* che, proveniente sull'*Uomo* da qualcuno che misura coi suoi passi il piano superiore, vi proietta "l'idea stessa di controllo, attraversandogli la via sotto i piedi"³¹⁵. Il contratto firmato dal masochista è un copione che anticipa la scena³¹⁶ d'eccezione, aderendovi più di quanto essa stessa richieda, e così conferendogli uno spiazzante e straniante statuto di normalità, che ne disarmava l'autorità rilanciandola, mettendola a sua volta a nudo e in disaccordo con se stessa, al vedersi superata alle proprie spalle, ridimensionata nel versante inatteso d'essere incrementata, ed aprendo in questo scarto l'intervallo in cui riluce ed abbaglia l'assurdo e la sua vertigine. Questo evidenziare la violenza della società assecondandola quanto più è possibile, "scopre il più distruttivo e invisibile esodo" da essa³¹⁷. Rispetto al capillarizzarsi del reticolato di controllo pansensoriale, la rinuncia a guardare, controllare, denunciare, comporta *ipso facto* l'accesso ad uno statuto di invisibilità, che è

³¹⁵ Società Raffaello Sanzio, *Masoch, i trionfi del teatro come potenza ...*, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 64.

³¹⁶ Cfr. Romeo Castellucci, *Il contratto come copione*, in *Masoch, teorie*, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 74.

³¹⁷ *Ivi*, pag. 71

tutt'uno con quel muto-cieco aderire, che tende a cancellare perfino il proprio spessore.

IV.V. Defigurazione, mimetizzazione e laringectomizzazione dell'attore

Non si raddoppia - e quindi duplica - l'autorità sovrana che eccezionalizza ogni norma, si accede a questo No divenendo di quella la guaina e la pellicola trasparenti. Vi è qui qualcosa di molto prossimo a ciò che Deleuze dice della figura nell'opera di Bacon, a seconda che essa si contragga o invece si spanda per defluire attraverso un pertugio o riversandosi in uno specchio, fino a confondersi con lo sfondo che cessa così di essere tale, e sfumare asintoticamente in esso³¹⁸. È questo, secondo Deleuze, uno dei due processi fondamentali in cui è presa la Figura baconiana, momenti, sistolico e diastolico, di una pulsazione più ampia che sommuove ed articola la pittura dell'artista anglo-irlandese. Sistole quando la presenza umana si condensa ed isola in una bolla autistica, enfatizzata da contorni curvilinei e cubici; diastole quando essa si allenta tendendo a confondersi con quel che sarebbe altrimenti il suo sfondo, in una sorta di processo mimetico. La *mimesi* in Bacon è combattuta a colpi di *mimetizzazione*.

In modo analogo alla diastole di Bacon, la *veemente exteriorità* di Amleto rasenta effetti di mimetizzazione agli oggetti della scena: piuttosto che sdraiarsi, sedersi sul pavimento, scrivere, sparare, maneggiare un *pelouche*, appoggiarsi al muro, egli diviene letto, diviene muro o pavimento, diviene pupazzo, pistola, scrittura, sputo, e quando non diviene niente di tutto questo, allora diviene-uomo. Per questo non morirà, ma, come in principio dello spettacolo-campo, diverrà-morte,

³¹⁸ Cfr. Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Seuil, Paris, 1992.

superando l'opzione binaria benjaminiana tra il morire in scena drammatico e il morire fuori scena tragico. Egli estroverte la stessa morte, non più localizzabile spazio-temporalmente per il concomitante diluirsi della trama, evaporare dell'intreccio, quindi di tutto ciò solo al cui interno si dà la morte come il *punctum* di un evento. Resta semmai, a quest'Amleto, divenire-spettacolo-che-muore, e continua a morire per tutto il tempo che il pubblico impiega a defluire dalla platea³¹⁹, e a diventare-uomo a sua volta.

Deleuze, anche al di là di Bacon, iscrive l'intero genere di questi *divenire*, in una più generale nozione di *divenire-animale*, il cui oggetto non si circoscrive certo alla mimesi dell'animale, bensì indica il tendere dell'umano fuori dai suoi limiti, *essi stessi antropomorfi*, un tendere al contempo fuori di sé e immanente a sé, per accedere ad una zona di indiscernibilità tra l'uomo e l'animale³²⁰, resa possibile soprattutto dal fatto che in essa è l'aspetto dell'essere-in-divenire a prevalere su qualunque essere-divenuto. L'animalità risiede nell'imprevedibilità del processo, né vi è niente di meno animale dell'animale fissato come modello o come oggetto.

Tornando a Bacon, nel *Masoch* la diastole e la sistole della pulsazione che Deleuze rinviene nella sua pittura, trova, misteriosamente quanto icasticamente, una vera e propria reincarnazione scenica. Misteriosamente perché ciò accade al di qua e al di fuori di ogni logica della somiglianza; icasticamente perché quella ritmica acquista nella sua epifania scenica una monumentalità ieratica. Contro ogni luogo comune, qui è il teatro ad abbassare la temperatura della pittura. Né il nostro parallelismo, per giustificarsi, farà appello come a un alibi alla formazione di Romeo Castellucci nell'ambito dell'arte visiva. Suggestori di comuni prospettive dissimulate dalla diversità dei rispettivi *media*, sono autismo e masochismo, da entrambi gli artisti ascoltati e auscultati, non come perversioni krafft-ebinghiane o sindromi psichiatriche, ma come inestimabili strumenti di conoscenza dell'umano in quanto tale. In entrambi inoltre, quest'amplitudine mentale e sentimentale si interseca con l'esigenza antinarrativa.

³¹⁹ “Gli spettatori entrano in uno spazio già “occupato” da Amleto”; e “Amleto non si alzerà a ricevere gli eventuali applausi e rimarrà rannicchiato dietro l'armadietto fintanto che l'ultimo spettatore non avrà abbandonato la sala”. Questa è la spiegazione di come comincia e termina lo spettacolo. Cfr. *Epopèa della polvere*, cit. pagg. 15 e 40.

³²⁰ Cfr. Gilles Deleuze, *Logique de la sensation*, cit.

Gelo e monumentalità sono le cifre atmosferiche e plastiche della messinscena della *Societas* da Masoch: il primo è il guado termico che acclimata la castità, “rimanda al nord delle idee”³²¹ e “impedisce lo scadere nel sadico”³²²; la seconda guadagna distanza in altezza dal livello rasoterra, *dall’humus* della servilità, su cui svetta e la cui altitudine ne consente la reificazione, *conditio sine qua non* del feticismo del piede, di cui la “bocca è la profetessa”³²³. Ma il freddo è anche quello di un palco non surriscaldato da nessuna azione, il piedistallo, quello del Teatro, che manovra dall’alto gli attori carponi ai suoi piedi, come escrescenze del palco.

La sintesi ideale, per Castellucci, è indicizzata dalla statuaria di Giacometti, nella quale i piedi si ingorgano nel piedistallo, ispessiti e suggestivi linfa dal basso come ventose, dalla resistenza di un suolo adesivo, la forza di gravità agente come una colla: ma in questo affusolarsi in altezza delle *silhouettes* corporee, quale rilevanza è assegnata alle estremità più basse³²⁴! Altrettanto ingorgata la voce³²⁵, deve anch’essa sfuggire come a un risucchio: l’ideale sarebbe che essa consista del solo muto svincolarsi dalle strette del gorgo, quale forza di gravità specifica della voce e, una volta trionfante su di essa, si strozzi nello stesso istante sulla soglia della percettibilità acustica. E anche quand’è necessario che tale soglia sia varcata, la voce nel farsi udire deve serbare un’eco di quell’astensione, di quel mutismo, di quella simultaneità di liberazione e strozzatura, propria dell’unico modo in cui il *soma*, e non il Soggetto, possa parlare di sé, dirsi: lasciare che “il suo stare” lo faccia per lui³²⁶. È di questa natura “la vigenza dell’azione sulla parola che *al limite* può non essere detta”³²⁷.

L’alternanza cristallizzazione-liquefazione, che ossessiona la messinscena masochiana, si lascia esemplare nelle croci greche di ghiaccio, che mentre stringono la luce della scena nella morsa delle loro irte e algide angolarità, si squagliano sgocciolando, “creando pozzanghere e suoni di gocce che

³²¹Romeo Castellucci, *Il freddo*, in *Masoch*, teorie, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 77.

³²²*Ibid.*

³²³Romeo Castellucci, *Il piede e la bocca (delirio)*, in *Masoch*, teorie, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 79.

³²⁴“Le sculture di Giacometti si avvicinano di molto a quella che riconosco come la struttura dell’attore”. Romeo Castellucci, *Contro la figura nella figura*, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 85.

³²⁵Cfr. *Masoch, I trionfi del teatro...*, teorie, cit. in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 82

³²⁶*Ibid.*

³²⁷Romeo Castellucci, *Amleto: là dove la A...*, cit. in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 44.

cadono dall'alto"³²⁸. La donna "sarmatica" dominatrice, denudatasi le imponenti mammelle, e rimuovendo i coni di metallo che le cristallizzavano, se le strappa. Lo stato di cristallizzazione comporta di per sé un drizzarsi, una qualche elevazione nello spazio e un concomitante abbassamento di temperatura. Incremento termico e discesa cifrano invece i processi di allentamento, rammollimento, sfaldamento, come gradi verso la fluidificazione e infine l'evaporazione. E quella cristallizzazione che chiamiamo volto si disfa scoperchiandosi in faccia e testa: una *maschera interna*³²⁹, qual è un morso di ferro, sveste delle labbra le gengive come il ritrarsi di un sipario carneo, solleva le narici deformandole da dentro, mentre due piastre cancellano gli occhi, come le spugnature di Bacon.

Al cospetto del ferro, materia di cui è fatta interamente la stanza sottoscala che coincide con la scena, la carne diventa più generica, perdendo specificità man mano che si allontana dallo stato di rigidità e insensibilità dello scheletro, di cui il ferro è l'iperbole. Deleuze dice che la testa prende le distanze dalle ossa del cranio, al quale invece il volto si lega strettamente : la diastole del diventare-testa del volto e la sistole del ritornare-volto della testa, lavorano i lineamenti dell'Uomo masochista consegnandoli a un anonimato fisiognomico "complicato e difficile da decifrare"³³⁰, rispetto al quale l'assetto identitario del volto diviene sempre più anodino.

Una pellicola con microfoni che amplificano il respiro modifica i tratti del viso della dominatrice³³¹. Protesi sono assorbite con naturalezza dal corpo, mentre parti naturali dell'organismo sono avvertite come corpi estranei inerti. La bocca della donna è occupata-obliterata da un boccaglio³³².

L'*Ombra* che incombe sull'uomo, "attraversandogli la via sotto i piedi" e incarnando "l'idea stessa di controllo"³³³, è la stessa che – come Deleuze chiosa le ombre di Bacon – è corpo fuggito attraverso un punto preciso, così come attraverso il grido l'intero corpo fugge dalla bocca.

È il pittore stesso a dire che, nell'ambito della figura , l'ombra ha una presenza pari al corpo.

³²⁸ Societàs Raffaello Sanzio, *Masoch, I trionfi del teatro...*, cit. in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 64.

³²⁹ Cfr. *Masoch, i trionfi del teatro...*

³³⁰ Societàs Raffaello Sanzio, *Masoch, i trionfi del teatro...*, cit. in *Epopèa della polvere* cit. pag. 65.

³³¹ *Ivi*, pag. 61

³³² Cfr. *Ibid.*

³³³ Cfr. *ivi*, pag. 64

La Sarmatica “sembra urlare, ma non si sente niente”³³⁴, mentre l’*Ombra* è in grado di far rumore³³⁵.

Si direbbe che questa neutralizzazione della voce, questo suo gestarsi nel corpo senza venire alla luce che in una specie di aborto, facciano sì che il gesto non complementare alla parola, e soprattutto l’immagine priva di didascalia, attualizzino pienamente la loro potenza. Accade invece che entrambe, gestualità e visione, restino, come contagiate dall’implosione della parola, a metà del guado della loro piena manifestazione, in una sospensione limbale, e che la voce congelata e muta aleggi e incomba su di loro in maniera subdola e indisponente. Ci si aspetterebbe insomma che la visualizzazione colonizzi lo spazio espressivo lasciato vacante dalla latitanza delle risorse verbali. Ma ciò è appunto quanto non accade, soprattutto nelle prime due messinscena dell’*Epopèa della polvere*. La stessa scenografia che a un primo livello, in entrambi questi spettacoli, è sovraccarica di elementi riecheggianti il mondo della tecnica e coinvolgenti in una sorta di claustrofobia macchinina, li concentra a un secondo livello in modo che essi si neutralizzino a vicenda, e nessuno risalti oltre l’attimo in cui si brucia la loro brusca funzione.

Nell’*Amleto* apparati tecnici molteplici – macchinari, motori, turbine, compressori³³⁶, coi loro cavi e morsetti, ma anche oggetti autosufficienti come pistole o telefoni – sono estrapolati dalla mimetizzazione nella realtà quotidiana e *detournati* – per adoperare un tecnicismo del gergo situazionista – nella densità macchinica della scena, essi stessi ivi concentrati. Per cui sarebbe da parlare di una sorta di deportazione della tecnica, in una bolla in cui essa si separa da sé stessa, dal *continuum* della rete tecnologica che avviluppa il mondo. Ma il significato di autoisolamento delle risorse scenografiche si demetaforizza, perché esso è anche energetico, in quanto la messinscena si autoalimenta delle batterie visibili sul palco, “il sistema elettrico è indipendente dalla rete urbana”³³⁷; cosicché l’illuminotecnica è diegetica, vale a dire che le sorgenti di luce sono interne

³³⁴ Società Raffaello Sanzio, *Masoch, i trionfi del teatro...*, cit. in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 66.

³³⁵ Cfr. *Ibid.*

³³⁶ Romeo Castellucci, *Amleto, Masoch, la Macchina, la Tecnica*; in *Masoch, teorie*, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 72.

³³⁷ Società Raffaello Sanzio, *Amleto, la veemente esteriotà della morte di un mollusco*, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 15.

alla scenografia. Per la quale, conseguentemente a questa letteralità, Castellucci rivendica il termine “topografia”³³⁸: ciò è quanto si era già accennato, dicendo che la scenografia rimanda solo a se stessa. Nel *Masoch* le risorse della tecnologia sono investite per realizzare la metallica camera scenica che al contempo gesta e contiene il “teatro da camera”³³⁹ del masochista, precorsa dal patto ancora più ferreo che la tematizza. Qui la tecnologia non si lascia localizzare nemmeno come proliferazione, coincide con la stanza-scena³⁴⁰, è un tutt’uno coi *continua* delle pareti, del soffitto, del pavimento, dove dispositivi elettromeccanici si intersecano ovunque. Essi determinano ad esempio l’apertura di feritoie che non sono affatto atte a procurare sbocchi e sfiati verso l’esterno (come ancora quella di *Fin de partie*); da essa occhieggia invece il *Panottico* verso chi, cioè il masochista, ha smesso di esercitare qualunque aggressività dello sguardo, e verso l’ambiente claustrofobico, sua diastole mentale. Se nella scena dell’autista si prolunga ed estende il corpo dell’attore coi suoi organi tecnici, la scena del masochista è la concrezione spaziale della sua mente tecnologica, mente anticipante. La camera di ferro è *l’apriori* del masochista, la condizione di possibilità della sua scena mondana ed empirica, della sua carne. E della carne della dominatrice, per quanto dissimulata e frammentata: dissimulata dal paludamento della pelliccia e strozzata dal corpetto atillato, frammentata e interrotta dalle protesi metalliche che ne dilazionano l’umanità. Tutto è giocato d’anticipo: come l’attore connotato dall’autismo amletico anticipava deportazione e internamento, autodeportandosi ed autointernandosi (dove il prefisso *auto* diventa polisemico), il masochismo attorale congela preventivamente la scena nell’iperuranio della sua inseità, da cui non gli resta che dedurla dettagliatamente come un teorema, e dedurre quindi in ultima analisi ogni risvolto del suo essere in scena con un’approssimazione liturgica. Ciò che lo rende preda di un delirio di scomparsa, che lo getta nella sperimentazione del grado minimo di esserci, nell’istmo residuo che lo separi e preceda l’annullamento. Sicché, la fenomenologia dell’attore, in questa *pièce*, può essere letta come una sua liquefazione, sempre rilanciata e così rinviata asintoticamente,

³³⁸ *Ibid.*

³³⁹ Romeo Castellucci, *Amleto, Masoch, la Macchina, la Tecnica*, in *Masoch, teorie*, in *Epopèa della polvere*, cit. pag.72.

³⁴⁰ La scena di *Masoch* era costituita da una stanza costruita interamente in ferro e dotata di paranchi elettrici che si spostavano in senso ortogonale ai fini dell’azione scenica.

fino alla sua fagocitazione da parte della scena.

IV.V. La polvere come resto del simulacro

Nel *Masoch*, *i trionfi del teatro come potenza passiva, colpa e sconfitta*, in qualche modo assistiamo a un ulteriore, estremo giro di vite rispetto alla tappa precedente, in cui già l'attore sostava nel suo "extraessere"³⁴¹, ma in una postura tonale che, retroattivamente, può apparirci al confronto perfino vitalistica, in quel suo "ondeggiare di una canna al vento"³⁴², quel suo "far colare il tempo attraverso le membra"³⁴³, proprio di un regime di retorica endocrina e mucosa, ma pur sempre ancora retorica. E se nella *pièce* precedente la componente tecnica dialoga ancora col corpo molle e basculante di Amleto, in quella successiva la tecnica è assurta allo *status* di un monologo che non lascia spazio a ad alcuna residua retorica attorale, sottraendosi alla complanarità nella quale essa sarebbe sottoposta a critica dal suo stesso uso scenico, e quindi almeno minimamente dialettico. E nell'oggettualità tecnica collocata parallelamente al sostrato del *medium* teatrale – il palco – può ancora depositarsi qualcosa come la *polvere*. Essa nell'*Amleto* cade ancora verso il basso, al pari delle secrezioni organiche e della parola che la *pièce* ci ha insegnato ad annoverare fra esse, ed al pari persino del tempo che ricade su se stesso, intercettandosi in un'ora che pertanto resta *surplace*, stillato dalla carne disarticolata dell'attore, non più fradicia di tempo perché capace di sgrondarsene,

³⁴¹ Romeo Castellucci, *Amleto, Masoch, la Macchina, la Tecnica*, cit. in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 72.

³⁴² *Ibid.*

³⁴³ Romeo Castellucci in *L'attore deve essere cattivo per penetrare la struttura dell'azione scenica* (intervista a cura di Antonino Pirillo, in *Culture teatrali* n° 20), dove il regista continua puntualizzando che Paolo Tonti teneva la "scena sino a un punto esasperato di rottura", laddove Santarelli nel *Masoch* rasenta la propria assimilazione enzimatica *da parte della scena*.

con un'ulteriore, estrema irrorazione endocrina. Nel *Masoch* ogni “apertura che si spalanca” – ogni spiracolo che il *diktat*, il monologo tecnologico della scena decreta debba inopinatamente quanto inesorabilmente aprirsi – “lascia uno strascico di polvere atmosferica”³⁴⁴. Esso si rivela in alto, come un'evaporazione, e non già dopo essersi depositato sulla terra: non è altro che un epifenomeno assoggettato all'epifania della luce, che, come lama ulteriore, quell'adito nella continuità ferrosa si è socchiuso per sprigionare. Sono di questo tenore i dettagli infinitesimali che fanno il grande teatro, e attivano, facendovi appello, la sensibilità dello spettatore, senza la quale essi non esistono affatto, ed evaporano raddoppiando il Monologo.

La polvere in questi spettacoli, a cui il loro insieme si intitola (insieme all'altro termine epopea che evoca una declinazione della parola diversa dal *logos*, altrimenti si tratterebbe di una logica della polvere) è il segno che echeggia e testimonia nel modo più fantasmatico e impersonale, fra altri che lo fanno in modo più sensuale e circostanziato, il destino della presenza attoriale nella messinscena che lo realizza.

Nell'ultimo spettacolo dell'*Epoepa* viene dichiarato l'assioma che si riverbera retrospettivamente sulle quattro tappe precedenti, ma non per surrogare didascalicamente ciò che non urgesse abbastanza già in esse, quanto come foce finale di molteplici rivoli portatori di un comune sentire, di una corale intuizione: che la creazione non è il regno della possibilità assoluta ma la democrazia della possibilità, che rinuncia alla propria assolutezza mutilandola. Perché qualcosa sia creato, ossia accada, occorre che esso *cada*, si stacchi violentemente con un'effrazione innaturale, o naturale solo in quanto violenta, dalla totalità compossibile e la sua sterile altezza. Dio in quanto possibilità assoluta, quindi perfetta compossibilità, è il nome di un' *impasse*, di uno stallo, di un'intrinseca incapacità a creare. Lucifero, nel primo atto di *Genesi*, deve, perché tutto cominci, perché la creazione veramente cominci, al di là della creazione ancora chiusa in se stessa, e come imbozzolata nel preservativo del *Logos*, passare attraverso la strettoia che mutila l'integrità, di ciò che intendiamo con la parola Dio. Per fare ciò Lucifero deve mutilarsi, compiere e ripetere in sé la mutilazione

³⁴⁴ Societàs Raffaello Sanzio, *Masoch, i trionfi*..cit., in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 60.

stessa di Dio: e per farlo deve mutilarsi dei vestiti, che non sono affatto un orpello ma parte della sua integrità, perché la nudità non è il ripristino di un'integrità edenica ma, al contrario, il resto di una mutilazione.

La creazione è fatta di disintegrazione, di forze radioattive, emorragie di materia: perciò questa *pièce* prende le mosse dalle origini della fisica novecentesca, dai coniugi Curie e la scoperta del *radium*. Dalla scoperta dell'essenza radioattiva del mondo, in un controttempo vertiginoso, comincia la sua creazione, ha origine quello che forse non è più un universo. E se l'apertura alla creazione è all'insegna della disintegrazione, l'acme della chiusura creativa sarà ancora una volta, nel segno estremo di Auschwitz, un delirio d'integrità questa volta razziale, dopo la quale, nell'ultimo atto, persino la disintegrazione omicida di Caino avrà il sapore del dischiudersi di un orizzonte, e di un nuovo lancio di dadi. È appena il caso di ricordare come e quanto questa impostazione sia in sintonia con l'appello di Artaud al secondo tempo della Creazione, “celui de la matière et de l'épaississement de l'idée”³⁴⁵. Ogni vera creazione rinnova “il drame essentiel”³⁴⁶, mentre ogni falsa creazione si richiama a un qualche stato di integrità “où règnent la simplicité et l'ordre”³⁴⁷, e in cui con un solo colpo di spugna sono cancellati dal dramma poesia e anarchia come processi *in fieri*. Questi simulacri di creazione sono tali proprio in quanto si richiamano alla Creazione originaria, cioè alla possibilità assoluta, e pertanto sortiscono la stasi più nefasta nella creazione seconda, nel cui spazio solo può darsi una creazione non idealistica e perciò non simulacrale proprio perché è l'unico nel quale si costruiscono simulacri.

Cos'è la polvere se non il resto per eccellenza? Se non la cenere del crogiolo simulacrale? Bordo del creato, neve dei margini, la polvere tratteggia, come le intermittenze di un'imbastitura, la via senza strada e senza direzione, la liminalità lungo la quale si orienta ogni “disconoscimento passivo del potere”³⁴⁸. La polvere, orlando di un resto il simulacro, cioè l'ente, ne raddoppia il linguaggio, raddoppia l'ente-nome senza riprodurlo, solo impolverandone i convenzionali lineamenti. E così

³⁴⁵ Antonin Artaud, *Le théâtre alchimique*, cit. in *Œuvres*, cit. pag. 534.

³⁴⁶ Antonin Artaud, *Sur le théâtre balinais*, in *Œuvres*, cit. pag. 534.

³⁴⁷ *Ibid.*

³⁴⁸ Romeo Castellucci, *Essere o non essere*, in *Masoch*, teorie, in *Epoepa della polvere*, pag. 71.

facendo lo *doppia*, licenziandone l'Eco ed emancipandolo dal riecheggiato: “ninfa Eco sovrapposta a Orfeo. Antimondo della voce”³⁴⁹. Quest'eco raddoppia il simulacro come un No di esso, in cui arde solo “ciò che è già in stato di cenere”. Così si tiene acceso il “falò mentale”³⁵⁰, bordo di fuoco che detronizza i simulacri, incoronandoli. Brucia così la pelle della scultura di Giacometti: “Contro la figura *nella* figura”³⁵¹.

IV.VI. La scarica tra il logos e il soma

Nell'*Oresteia* ad essere *doppiato* è il tragico stesso, “per trasformarlo in fisico”³⁵². Nell'*Agamennone* (primo atto dello spettacolo), questa trasformazione, per innescarsi, ha bisogno tra l'altro di una sorta di gioco di scatole cinesi linguistiche, vera e propria reazione a catena di strati di scrittura. Si tratta della conclusione della tragedia che è affidata al Corifeo, e che nella messinscena della *Societas* è quanto mai elaborata. Il Corifeo ha il capo sormontato da un paio di grandi orecchie di coniglio drizzate: le quali preludono al “deragliamento”³⁵³ da Eschilo a Carroll che la chiusa corale, a suggello della tragedia, subisce. Declama infatti i passi da *Alice nel paese delle meraviglie* relativi all'incontro della protagonista con un coniglio. Citati letteralmente, fatta eccezione per il nome dell'eroina: Alice è infatti sistematicamente sostituito da Ifigenia. La declamazione, oltretutto straniata dalla “voce troppo acuta, una voce da vecchio castrato”³⁵⁴ del

³⁴⁹ Romeo Castellucci, “Attore”: *il nome non è esatto*, in *Società di pensieri*, Bologna, 1994; ora in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 80

³⁵⁰ Romeo Castellucci, *L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro*, in A.A.V.V., *Teatro*, Cronopio, Napoli, 1997; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 85.

³⁵¹ Romeo Castellucci, *Contro la figura, nella figura*; cit., in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 85.

³⁵² Romeo Castellucci, *Oresteia (una commedia organica?)*; cit., programma di sala; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 145.

³⁵³ Romeo Castellucci, *L'Oresteia attraverso lo specchio*, in *Theaterschrift*, 11 febbraio 1997; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 157.

³⁵⁴ Societas Raffaello Sanzio, *Oresteia (una commedia organica?)*, atto primo (*Agamennone*); in *Epoepa della polvere*,

coniglio-corifeo, culmina con le parole di *Jabberwocky*, la poesia in caratteri rovesciati che Alice si sforza di leggere attraverso uno specchio; parole che aprono un varco alla “densità corporea del linguaggio”³⁵⁵. Finchè il deragliamento, altrettanto corporeo che linguistico, sfocia, prima del tonfo dell’attore che stramazza a terra, in un saggio di traduzione del *Jabberwocky* che Artaud eseguì a Rodez:

..Iurigastri, soralgultri, gabaruli,
momalgulti, scoralgultri, gabaruli,
momambaruni, momalgulti, afterenik,
iurigastri, soralgultri...³⁵⁶

Mentre sta cadendo l’attore chiede perdono ad Antonin.

Queste parole *portemanteau* carrolliane, che hanno giocato un ruolo genetico nel concepimento della glossopoiesi artaudiana, “convergono verso un unico punto di scarico”³⁵⁷, attraverso il quale si produce linguaggio *altro*, “operando la scarica tra il logos e il soma”³⁵⁸. Linguaggio altro in quanto escrementizio: capace di penetrare attraverso il proprio stesso “ano solare”, di ridursi, alleggerendosi del “fardello della comunicazione”, per poter varcare “quel pertugio nel quale ogni linguaggio pare potersi passare a ritroso e rovesciarsi”³⁵⁹, in un delirio di autosorpassamento dall’interno di sé.

Questo estremo attracco alla corporeità, quest’esigenza inscritta nel segno dell’analisi e dell’escremento, sono altrettante invocazioni al comico. Come se dall’interno del tragico più acutamente, più violentemente, si avverta la necessità dell’ *humour*. E l’*humour* si esplica soprattutto come contatto con la *routine* fisiologica. La stessa glossopoiesi artaudiana è la messa a

cit. pag. 98.

³⁵⁵ *Ivi*, pag. 118.

³⁵⁶ Antonin Artaud, *L’arve et l’aume. Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carrol*, cit. in *Epopèa della polvere*, pag. 119; in *Œuvres*, pag. 922.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ Romeo Castellucci, *Oresteia*, cit., programma di sala, in *Epopèa della polvere*, cit., pag. 148.

³⁵⁹ Societas Raffaello Sanzio, *Oresteia (una commedia organica?)*, atto primo, cit. pag. 118.

nudo della *routine* fisiologica del linguaggio verbale. Per il Benjamin del libro sul *Trauerspiel*, come Castellucci non manca di annotare³⁶⁰, l'angoscia tragica non può essere disciolta *catarticamente*, può solo essere *scaricata*, evacuata drasticamente, attraverso uno "slancio della comicità"³⁶¹. Non solo: il comico non è soltanto una risposta terapeutica alla inestricabilità del complesso tragico, ma è anche ad esso propedeutico: non si limita a far seguito alla rappresentazione tragica nella forma del dramma satiresco, ma la precede logicamente, e perciò forse anche storicamente.

IV.VII. Anacronismo dell'Orestea

Con questo viatico ci confrontiamo adesso con la concezione del tragico sottesa all'*Orestea* della *Societas Raffaello Sanzio*. Cerchiamo di delineare l'escursione dell'indubbia ambiguità della visione *fattuale* che la compagnia mostra di avere di quest'abbrivio istituzionale del teatro occidentale che è la tragedia greca, e dell'onda millenaria delle sue ripercussioni ideologiche, al di là dello stesso specifico teatrale, cui ci riferiamo quando parliamo del *tragico*.

Misuriamo la gittata dell'ambiguità, dalla distanza che sembra intercorrere tra le due seguenti formulazioni, altrettanto cogenti. Da un lato: "Il nucleo della tragedia non è tragico; è pre-tragico e si ritrae continuamente in se stesso"³⁶²; dall'altro: "L'eroe tragico è un solista, mentre nel gioco

³⁶⁰ "L'arte tragica è un veleno assunto consapevolmente e volontariamente dalla comunità e che finisce senza consolazione alcuna, con uno sgomento di fronte alla scoperta della fragilità e all'abbandono dell'essere; è il non liquet di Walter Benjamin nel senso che non c'è scioglimento, catarsi, solo il silenzio"; Romeo Castellucci, cit. in Valentina Valentini, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, B. Mondadori, Milano, 2007; pag. 38, n. 10.

³⁶¹ Romeo Castellucci, *Orestea (una commedia organica?)*, cit., programma di sala; in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 145.

³⁶² Romeo Castellucci, *L'Orestea attraverso lo specchio*, cit., in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 156.

dialogico del teatro la polis compie la propria prova generale”³⁶³.

Queste dichiarazioni, prima di ogni ulteriore elaborazione critica, devono essere interrogate a partire dalla puntualità della scelta operata all'interno del canone tragico ellenico, entro il quale Eschilo è l'unico ad essere *salvato*, anche se solo in parte e sempre in un clima di diffidente *sub judice*, per la sua maggiore vicinanza a qualcosa di pre-tragico; mentre all'interno del lascito eschileo si privilegia l'*Oresteia*, perché la trilogia tratta un materiale molto più arcaico di sé, e insieme prefigura, nelle *Eumenidi*, il passaggio dal tipo di giustizia non mediata dalla scrittura, all'amministrazione della stessa entro la cornice insieme patriarcale e protodemocratica di un embrionale stato di diritto. Ciò fa della trilogia una *macchina anacronistica*, sia in quanto oggetto che stride con la sua contemporaneità, perché non del tutto in sintonia con essa, sia al proprio interno, dove l'anacronismo è relativistico, in quanto prodotto dall'attrito fra diverse temporalità, il cui stridore sortisce una sorta di strabismo. È come se l'*Oresteia* avesse due occhi: uno rivolto ad un passato ancora non del tutto passato, l'altro a un futuro non del tutto di là da venire.

L'ambiguità che sembra connotare la sensibilità della compagnia per un accostamento al tragico che mai si compie senza la compresenza della sua ombra pre-tragica, troverebbe un riscontro oggettivo nell'organismo stesso della trilogia, ambiguità scaturente da uno *strabismo* temporale che la lavora e drammatizza dal suo interno. Come nella “macchina attoriale” beniana, dove, se a livello ideologico si privilegia l'occhio orientato verso una precedenza, a livello prassico si utilizza, per far emergere questa anteriorità, una tecnologia, una macchinalità, un'artificeria, che sono il prodotto di quella dimensione dialogica e democratizzante del processo storico, la quale costituisce il futuro prefigurato dalla nascita dello stato di diritto nelle *Eumenidi*. Ma in tal modo si vuole far risucchiare la stessa tecnologia in uno strato più arcaico del proprio storico sopravvento; più ancora, si mira a mettere in luce, all'interno della tecnologia stessa, l'arcaico nascostosi da essa stessa.

³⁶³ Romeo Castellucci, *Oresteia (una commedia organica?)*, cit., programma di sala, in *Epopoea della polvere*, cit. pag 148

IV.VIII. La tecnologia come sintomo dell'arcaico

Addirittura nell' *Oresteia* (*una commedia organica?*), la tecnologia è il mezzo mobilitato al fine di lasciare emergere il pre-tragico. Nel finale delle *Coefore*, secondo atto della *pièce*, essa interviene vistosamente nella consumazione del matricidio: per compierlo Oreste ha bisogno di un braccio meccanico, alimentato dalla corrente elettrica come un trapano. Esso, dopo essere stato così utilizzato, viene appeso a un gancio, dove “così sospeso continua a muoversi”³⁶⁴. Al protrarsi autonomo di questa vibrazione elettrica risponde il violento e ondulatorio scuotersi del palco, “come per un terremoto”³⁶⁵: è la risposta, al delitto appena consumato, delle “potenze della terra”³⁶⁶.

Anche in *Bene* le più sofisticate risorse tecnologiche sono al servizio, non già della voce, ma del suo retroscena silenzioso; e degli effetti collaterali della stessa emissione vocale. Al punto che la *phoné* non è affatto la voce, ma il silenzio della voce, che, proprio in quanto silenzio, non è affatto muta, ma consiste in una risonanza di resto.

Ancora una volta, come già nella *chora* beniana e nella glossopoiesi artaudiana, ogni precedenza ontologica – nel caso dell' *Oresteia* quella del pre-tragico – si manifesta, in sede teatrale, come resto, residuo, strascico di quanto di istituzionale si sovrastruttura in quella pre-cedenza. Pre-cedente è ciò che cade prima, nel senso dell'ac-cadere, e tuttavia si manifesta come ricaduta “polverosa” da ciò che a quell'accadere segue. Il pretragico è captabile teatralmente come deiscenza, cascame, scoria di quella forma, quel simulacro istituzionale, che è la tragedia. Scoria viene da *chora*: la tecnologia, sia pure nell'ambito di fenotipi scenici quanto mai differenti, è messa al servizio, in *Bene* e nella

³⁶⁴ Società Raffaello Sanzio, *Oresteia (una commedia organica?)*, atto secondo, (*Coefore*) in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 137.

³⁶⁵ *Ibid.*

³⁶⁶ *Ibid.*

Societas, della captazione della scoria teatrale.

Nel caso del matricidio di Oreste è la protesi elettrica a captare e fornire quel *surplus* di risolutezza che mancherà ad Amleto: prima che si scateni la forza arcaico-tecnologica del braccio di Oreste, questi è “un Amleto ante litteram, anche se solo per pochi attimi”³⁶⁷. La tecnologia quindi incarna la marcia in più della violenza, arcaica e pre-teatrale, che consente all’Oreste eschileo, già a rischio di contagio psicologico, di scongiurare il fantasma amletico che minaccia di contaminarlo, provenendo a lui a ritroso da un bimillenario decorso storico e teatrale. Dunque l’efficacia tecnologica si imparenta strettamente alla violenza sacra.

Oreste col matricidio diventa *homo sacer*; è ai margini sia del mondo profano che di quello sacro. Può essere ucciso impunemente e non può essere né soggetto né oggetto di sacrificio. Soggettività e oggettività sacrificali che coincidono nel *voto*, nel quale si offre la propria vita, o qualche prerogativa vitale di sé, alla divinità, affinché si adempia, così propiziandola, qualche evenienza auspicata. Il palco “comincia a scuotersi fortemente”³⁶⁸, e *tecnologicamente*, non tanto, checché ne dica Romeo Castellucci, in reazione all’omicidio di una madre. Il sisma festeggia il trionfo della giustizia di sangue, che è l’adempimento della giustizia che proviene dalla terra stessa: dalla chora ctonia. L’uccisione di Clitennestra da parte di Oreste è dalla parte di Clitennestra. Tranne che per quell’esitazione che Clitennestra non ebbe nell’uccidere Agamennone. Un dettaglio infinitesimale, ma sufficiente ad aprire una prima crepa nella sacralizzazione dell’omicida: in questa minima discontinuità psicologica si insemina il morbo del diritto a venire: l’esitazione è uomo, non donna.

³⁶⁷ Romeo Castellucci, *Oresteia (una commedia organica?)*. *Appunti di un clown*, in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 147.

³⁶⁸ *Societas* Raffaello Sanzio, *Oresteia (una commedia organica?)*, cit.; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 137.

IV.IX. L'ereditarietà della sacertà

Chi uccide un *homo sacer*, non è punibile di assassinio, ma espia altrimenti, divenendo automaticamente, a sua volta, *homo sacer*. Chi uccide un *homo sacer* lo sostituisce. Le *Erinni* non personificano il rimorso: questa ipotesi, divenuta egemone, rappresenta una retroattiva interpretazione cristiana. Le *Erinni* personificano la nudità della vita di chi è divenuto *homo sacer*, uccidendone un altro ed ereditandone la condizione di eccezione (dal mondo profano e da quello sacro). Nessuna coscienza che rimorde: semplicemente le *Erinni* accolgono chiunque acceda alla terra di nessuno, equidistante dal codice sacro come da quello profano, che è quella in cui sopravvive, a un tempo morto vivente e vivo morente, colui che è divenuto *homo sacer*. La sacralità territorializzata in *un* mondo sacro non è sacra; la sacralità è la nudità propria di chi non è più difeso da alcun tabù. Sacro è l'essere esposti: il tabù l'indumento dell'uomo, quello che ne vela la nudità. La vita dell'*homo sacer* è nuda perché spogliata di tutti i tabù. Le *Erinni* non sono che la personificazione mitica di questa mancanza di indumenti sociali. Oreste esita meno ad uccidere la madre che ad ereditarne la condizione di nudità, di esposizione al delitto altrui. Questo è il cuore pre-tragico della tragedia, sul quale la regia dell'*Oresteia* della *Societas* insiste: materia del tragico eschileo non è l'ereditarietà della colpa, ma l'eredità della sacralità. Tutti gli attori della messinscena sono nudi, perché il nucleo, pre-teatrale, del teatro, è la nudità al contempo sacra e desacralizzata, la sacralità deterritorializzata.

La cifra connotante la comunità pre-teatrale dovrebbe essere la coralità: ma il segno tramite il quale essa si manifesta nella rappresentazione tragica è la solitudine dell'eroe. Tale solitudine, tuttavia, è l'altra faccia di quella coralità, ne è il prodotto, in quanto scivolamento del singolo ai margini di

essa, caduta individuale dalle sponde del suo alveo. L'individuo si dà, nella comunità preteatrale, unicamente come caduta e spoliazione. È approfittando di questo momento critico, di massima fragilità, dell'antico ordinamento, che, proponendosi come *pharmakon* rispetto ad essa, il nuovo si insedia. Esso, lenendo l'angoscia dell'*homo sacer*, rigetta anche l'antica coralità, sostituendola con la dialogicità, proprio come nel teatro l'angoscia dell'esposizione dell'attore è lenita dalla dialogicità drammaturgica.

Nella tragedia attica l'*homo sacer* è già visto dal punto di vista del diritto patriarcale e spirituale, e perciò il Coro è un pallido simulacro, un goffo surrogato della coralità preteatrale, portatore di una mentalità compromissoria, esito della dialettica democratica.

Avendo preso posizione contro il Coro, se non altro per averne reso il carattere posticcio nella forma della codardia e nel segno del coniglio, la messinscena di Romeo Castellucci e soci accentua nudità e solitudine dei protagonisti, improntando la loro attorialità a quella retorica endocrina, autistica e masochistica, che abbiamo visto egemonizzare i primi due spettacoli dell'*Epoepa*. Nel secondo atto dell'*Oresteia*, il candore e la fosforescenza, acuite dalle luci, della polvere di caolino che ne ricopre le carni integralmente nude, iscrive gli attori nel segno dell'introversione lunare.

La mucosità endocrina iscrive la scena sotto la sua egida nel macrosegno del latte, che, oltre a tingerla, la sincopa nella densità amniotica maternale, che invischia le andature. Le quali scandiscono perciò una temporalità prenatale che lascia trasentire il silenzio della Storia, quindi il brusio di una storia minimale, dose minima di storia sufficiente appena ad innescare la propria iterazione indefinita. Potrebbe certo trattarsi, come un *double-face*, di una situazione della post-Storia, la cui nudità larvale sia, come in Beckett, uno strascico della Storia che ormai prepondera rispetto ad essa. Il latte è il tempo stesso, perché i corpi suggono la temporalità, che li trattiene sottraendogli *durata*, come si trattasse della secrezione-madre. L'unica durata, che traumatizzerà col suo occorrere questo regime di autoefficacia endocrina, sarà quella scatenata dall'approvvigionamento elettrico del braccio meccanico, necessario affinché un maschio possa uccidere la madre. Per la prima volta qualcosa con ciò accade, attingendo energia esterna

all'omeostasi del sistema, energia che non può che provenire dal futuro. Solo di lì può sopraggiungere qualcosa che perturbi la continuità senza durata. Eppure tutto ciò pone la tecnologia stessa, nonostante o forse proprio perché essa incarna *l'influenza del futuro sul presente*, in una luce arcaica. La tematizzazione dell'influenza del dopo sul prima, implica l'ascrizione della tecnologia al già da sempre. Rivela il momento *chorico* della tecnologia, costringe a pensarla in uno stadio in cui essa era di là da venire, e tuttavia il resto ancora impensato dell'arcaico, in una prospettiva della cui vertigine resta ancora da pensarsi la compatibilità, o meno, con la storicità hegeliana.

La visionarietà della *Societas*, secondo noi, intercetta ed agita questa inquietudine interrogante, gemellando incongruità, e proprio in quanto evita con cura ogni filosofema. Gli autocommenti della compagnia grondano di suggestioni letterarie, artistiche e filosofiche, che tuttavia, al riscontro con la scena, entrano in conflitto con se stesse, non lasciando in teatro che la pletora dei loro resti. La polvere della loro usura scenica (e mentale), dove il luogo comune della "polvere del palcoscenico" è elevato al rango di *chora* del pensato teatrale.

IV.X. Retorica della figura e retorica ob-scena

Il *Giulio Cesare* viene prescelto per l'occasione, che questo copione shakespeariano offre, di un'indagine proprio su quella retorica della comunicazione che è antagonista alla retorica endocrina su cui erano improntate le prime tre *pièces* dell'*Epopèa della polvere*. La retorica vi si annuncia con un'immagine militare: il sipario ancora chiuso è investito, con la cadenza della risacca, dalle cornate di un ariete, la macchina bellica romana non tecnologica che perché mossa da sola energia muscolare. È essa ad aprire il sipario fendendolo: in realtà ad essere aperta violentemente è la

comunicazione, con una deflorazione analoga al compimento di un assedio. Un suono a bassa frequenza evoca subliminalmente “un tremore fisico delle viscere e della pelle”³⁶⁹. Questa lacerazione epidermica prelude alla visione, di lì a poco, di un altro sipario, endoscopico: quello delle corde vocali di un attore, riprese e proiettate in presa diretta sul fondo della scena. È un sipario mucoso: la sorgente delle asciutte costruzioni di mattoni linguistici finalizzate alla persuasione (la scena è popolata di laterizi e blocchetti di cemento, dove retorica e architettura si indeterminano in un *continuum*) è una membrana cartilaginea, vischiosa di muco e oscenamente rossa come un organo sessuale. Che sia mucoso anche il fine da raggiungere: la persuasione?

Di nuovo, all’acme drammatico del primo atto – l’orazione di Antonio – viene estrovertito il retroterra fisiologico della fonazione: stavolta facendo perorare la fatidica arringa a Dalmazio Masini, un uomo laringectomizzato, quindi privo proprio della sorgente viscerale della fonazione, mostrata endoscopicamente all’inizio della messinscena. Ma l’attore non è muto: è in grado di surrogare l’organo mutilato, facendo assolvere la stessa funzione all’esofago. Il risultato è “una voce di commozione, di meraviglia”³⁷⁰. Nel primo caso l’operazione si attua avvalendosi del supporto di un apparato ottico, in luogo di uno fonico, ma “il viaggio a ritroso della voce fino alla soglia delle corde vocali”³⁷¹, è liminale a quello della *phoné* beniana come estroversione del silenzio della voce. “Eco infinalmente delle innumeri voci inghiottite”³⁷², definisce Bene tale silenzio; “la polvere della voce”³⁷³ è ciò che vuole raggiungere Castellucci, e i morti che vi si annidano, di cui anzi quella polvere è costituita. E come la gola della “macchina attoriale” fagocita l’intera scena, all’inizio di questo *Giulio Cesare* “il boccascena diventa una bocca”³⁷⁴, letteralizzandosi. Si annuncia, con questa avida evidenza di uno *streap-tease* della lettera, quel processo che ora sottoporrà le stesse figure retoriche al medesimo trattamento col quale il linguaggio drammaturgico del coro dell’*Agamennone* si era arrovesciato nella sua densità viscerale,

³⁶⁹ Società Raffaello Sanzio, *Giulio Cesare*, atto I, prologo; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 163.

³⁷⁰ *Ibid.*, scena settima, *Il discorso di Antonio*; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 182.

³⁷¹ Romeo Castellucci, *Cacofonia per una messa in scena: Giulio Cesare*; programma di sala; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 208.

³⁷² Carmelo Bene, *Il monologo*, in *La voce di Narciso*, in *Opere*, cit. pagg. 1000-1001.

³⁷³ Romeo Castellucci, *Cacofonia per una...*, cit. in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 208

³⁷⁴ *Ibid.*

deragliando attraverso i propri strati, in un'endoscopia lì ancora perpetrata con soli mezzi linguistici, autopenetrandosi come deve fare anche un semplice guanto per rovesciarsi. Qui sono sollecitate con lo stesso movimento, le figure di quella tecnologia del linguaggio che è già di per sé la retorica, a svelare il proprio corpo, invero corpo di vuoto, "l'elefantiaco lievito della parola vuota"³⁷⁵. E se anche la figura retorica, che si autopone come vertice dell'astrazione e della stilizzazione linguistica, ha un corpo che sta al teatro di svelare, ciò è perché "il verbo *incarnato* o il corpo *letterale* sono la stessa cosa"³⁷⁶. La visione endoscopica della sorgente carnea della parola, che un attimo dopo si sarà già rovesciata-dissimulata in verbo, la riporta al corpo della lettera, e la lettera di una parola può solo essere vista, non può essere detta, perché la sua dizione la dissimula, reimmettendola nelle nebbie del verbo: qui nebbia e fumo sono gli elementi più antitetici alla polvere. Lo sapeva Artaud, la cui *xylophénie* esige che la parola venga udita all'unisono con lo stridore della retina strappata. Così in Bene è nel visivo che si dà il "silenzio musicale della voce"³⁷⁷, quella sua lettera silenziosa che è la *phoné*. Né la *miopia*, nel cui *deficit* fisiologico la vista si attiva, è abolizione di quest'ultima, bensì il modo in cui essa apporta il suo essenziale e decisivo contributo all'esplicarsi della *phoné*.

D'altra parte, per giustificare l'esibizione endoscopica dell'*incipit*, si fa appello alla peculiarità del costume teatrale latino: "Roma si rivolge, in termini di figura, all'*osceno*, cioè al retro della *skéné* greca"³⁷⁸. Quanto nel Teatro di Dioniso era velato dalla tenda che nascondeva le quinte, le viscere della scena, in quello di Bacco è sciorinato in proscenio. La decisione sull'ob-sceno determina l'equilibrio tra ciò che accade davanti alla *skéné*, e ciò che accade dietro di essa. Ad Atene si cominciava, a partire da quanto era destinato al retroscena, a calcolare la parola che doveva evocarla in scena: essa era pertanto una parola epica. A Roma la parola epica cede il passo alla pantomima, che *figura* anche l'evento più cruento. Ecco che l'obscenità endoscopica si autorizza *in primis* per l'organicità alla teatralità latina, ma si ri-vela poi sulla scena per il suo essere un

³⁷⁵ *Ivi*, pag. 207.

³⁷⁶ *Ibid.*

³⁷⁷ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, cit. in *Opere*, cit. pag. 1018.

³⁷⁸ Romeo Castellucci, *Il sacro di Eleusi e la decorazione di Roma*; in *Cacofonia per una...*; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 207.

raddoppiamento viscerale del sipario stesso: le corde vocali infatti non sono un *ultimum*, ma un'ulteriore *skéné*, stavolta carnea. Questa è la letteralità, il sipario letterale in quanto carnale, ma *relativamente* a quello che raddoppia, e di cui così rimotiva la presenza, disseppellendola dall'oblio dell'abitudine della fruizione teatrale. La letteralità è sempre relativa ad una metaforicità pregressa, ma non è mai risolutiva: essa è il resto, il residuo rimosso di un traslato, ma questo resto non permane, non resta. E se per Castellucci “L'indicibile è il guardabile che non importa più dire”³⁷⁹, ogni guardabile ha un resto inguardato, alla cui oscenità solo la parola può accennare, come la Pizia eraclitea³⁸⁰, tra glosso e mimopoiesi.

Per il resto, gli attori gesticolano, ingessati in pose da manuale di retorica, quasi manichini didattici di una scuola per retori. E quanto a Bruto e Cassio, il vuoto generato dalla stessa realizzazione del tirannicidio, li immette in una deriva eccentrica alla loro retorica laconica rispetto alla pingue retorica ciceroniana³⁸¹, facendoli diventare, nel secondo atto, due donne anoressiche.

Così, per tutto il primo atto, pullulano le contingenze che rilanciano senza sosta le continue interferenze “di un teatro sull'altro”³⁸²: scenario storico, teatro della retorica, scena del teatro. Ad aprire le danze di questo gioco – sia nel senso di *ludo* che di spazio di escursione di un meccanismo – è la stessa Clio, la musa della storia, che fa uccidere Cesare nel portico del teatro di Pompeo. L'icona del potere è un simulacro teatrale fin dalla catena storica degli eventi: Cesare, come Gloucester, in quanto uomo di guerra, è lui per primo vittima dell' “operazione buia, sotterranea, acefala del potere”³⁸³.

Si tratta, nel *Giulio Cesare* della *Societas*, del rapporto tra retorica e teatro, nel quale la retorica vuole asservire ai propri fini il teatro, per poi, dopo averlo strumentalizzato, metterlo da parte svelandolo come finzione. Il risultato come si è detto, “un indefinito effetto d'eco di un teatro

³⁷⁹ Romeo Castellucci, *Il sacro di Eleusi...*, cit., in *Epoepa della polvere*, cit., pag. 207.

³⁸⁰ Cfr. Giorgio Colli, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 2010.

³⁸¹ Cicerone è interpretato da un attore iper-obeso, nel cui aspetto fisico si letteralizza la strabordante eloquenza ciceroniana.

³⁸² Romeo Castellucci, *La morte di Cesare*, in *Epoepa della polvere*, cit., pag. 210

³⁸³ Romeo Castellucci, *Uomo del potere*, in *Cacofonia...*; cit.; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 209.

nell'altro³⁸⁴: del teatro della retorica sulla retorica teatrale, e viceversa. Ma si tratta anche del gioco combinato di due muse, Clio e Melpomene: l'una irrorandola coi fiotti di sangue che sprizzano dalle ferite inferte a Cesare, ridà vita alla statua di Pompeo; l'altra marmorizza il cadavere ancora fresco di Cesare. Qui è la drammaturgia tragica a sopraelevare i corpi in figure, pietrificandoli col suo sguardo di Medusa³⁸⁵; assecondando, con maggior zelo della stessa memoria storica, il tendere delle cose al monumento, alla statua. Per cui "Cesare è passato al teatro, potrebbe dirsi, altro che alla storia"³⁸⁶.

IV.XI. La rottura dell'icona attorale

Nel secondo atto del *Giulio Cesare* il destino di dissoluzione dell'una, la retorica, non può non coinvolgere anche l'altra, la drammaturgia, delle componenti della coppia così strettamente gemellata nel primo atto. I protagonisti, non meno inseparabili, sono sottoposti al denudamento implicato dal transito dal retorico all'endocrino. Dall'arte dei simulacri linguistici al *subjectile* della nuda vita. L'anoressia delle attrici racconta, nella contrazione fulminea della presenza che sorprende il racconto, nel "guardabile che non importa più dire"³⁸⁷, lo sprofondare, e quindi anche l'affiorare di qualcosa in cui tensione ed abbandono si sovrappongono indecidibilmente, verso la soggettività umana. L'anoressia come esibizione della *chora*, sotto l'adipe dell'apparire: il corpo umano come *tabula rasa*, mitologia dell'uguaglianza, *subjectile* dell'amicizia stessa. E lo scheletro come specchio.

Di colpo l'irruzione dell'ob-sceno dall'alto, come una mannaia su quei corpi sacrificali, in cui la

³⁸⁴ Romeo Castellucci, *La morte di Cesare*, cit.; in *Epopoea della polvere*, cit., pag. 210.

³⁸⁵ Cfr. *Ibid.*

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ Romeo Castellucci, *Il sacro di Eleusi e la decorazione di Roma*, cit.; in *Epopoea della polvere*, cit. pag. 207.

vita sembra doppiamente nuda, spoglia dei vestiti e della carne. Cala una nuvola nera, che fa da sfondo alla scritta: “Ceci n’est pas un acteur”. L’allusione è ai quadri di Magritte, sui quali Foucault ha avvertito l’esigenza di indugiare saggisticamente, in un braccio di ferro pazientissimo, come dinanzi a un enigma oracolare³⁸⁸. Ma non è in gioco solo la pipa disegnata: ad essere *affermata* dalla didascalia è la pipa che avremmo fra le mani, prima che sapessimo di cosa si tratti. Un *objet trouvé* prima del nostro riconoscerlo. Le pipe sono le donne in scena prima del riconoscerle come attrici. Anche qui un raddoppiamento: Magritte è solo uno strato, quello più interno è costituito da Duchamp e la poetica del *ready-made*: ob-sceno non è l’orinatoio di per sé, ma l’orinatoio in un museo, sublimato sarcasticamente in fontana. Ob-sceno è il valico, il passaggio senza durata, *l’ictus* tra l’una situazione e l’altra. In quell’istante l’orinatoio diviene il resto di un simulacro, cioè della fontana. Negare che una pipa sia una pipa, addita il resto della pipa, la pipa prima di essere riconosciuta tale. L’iconoclastia che lavora in entrambe le operazioni è tale, perché non prescinde completamente dalla considerazione dell’icona. La scavalca a piè pari, ma con uno sguardo che la attraversa come uno specchio cieco, per puntare dritto alla *chora*, alla sostanza che a un tempo precede ed eccede l’immagine, residuandola. L’immagine considerata è quella che è già la pipa reale, o la donna anoressica. Si lascia accedere le loro immagini allo statuto di icona solo per svelarne la *chora*, il non-oggetto.

Quello che entrambi, Magritte e Duchamp, centrano, è il momento in cui la materia diventa icona. Ma impediscono che si proceda oltre, facendo proprio in questo punto della temporalità, baluginare il fantasma-resto della *chora*, polvere viva della pipa e della donna. Con Bene potremmo dire che la scritta calata dall’alto preserva le donne in scena dall’eventualità di entrare nell’icona, di perdere il Femminile, di approdare alla deficienza di desiderio e ob-scenità. Questa operazione svela una “nuova sostanza esperibile”³⁸⁹ e la realtà come stile, sostituendolesi. Lo “specchio ustorio del teatro”³⁹⁰ è usato come una superficie di rimbalzo: vi si urta l’icona per esserne scaraventati con più

³⁸⁸ Cfr. Michel Foucault, *Ceci n’est pas une pipe*, Gallimard, Paris, 1973.

³⁸⁹ Romeo Castellucci, “Ceci n’est pas un acteur”, *considerazioni sull’attore in Giulio Cesare*, in *Art’o*, numero zero, Bologna, aprile 1998; ora in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 221.

³⁹⁰ *Ibid.*

violenza all'indietro, verso la *chora*, che non è il reale stilizzato, ma il suo resto. In questo modo la *chora*, i *subjectiles* come resti delle opere, dei simulacri, delle icone, sono messi nella condizione di “espiantare il primato dell'esperienza dal reale”³⁹¹. La parola, che non manca mai – né in Magritte né in Duchamp, mentre è assente in Kandinsky -, assolve al solo compito di trasformare le negazioni di icona in affermazioni di *chora*. Parola che, “bacia in bocca il cadavere”³⁹², come un principe nelle fiabe per non-adulti.

Il tutto si iscrive nel macrosegno dell'ariete che nell'*incipit* deflorava il sipario, e che ora si rivolge, disposto perpendicolarmente rispetto ad esso, contro lo stesso palco, finché il personaggio del drammaturgo, ...*vskj*, si suicida mostrando, all'esitante Bruto, come l'attore debba seguire la “linea dell'azione”³⁹³.

IV.XII. Il corpo senza organi come rovesciamento di Auschwitz

Una problematica analoga, proprio perché spostata, si pone nel secondo atto di *Genesi*, dove viene evocato ancora una volta il fantasma di Artaud. Non appena questa sorta di contatto medianico viene innescato, immagineremmo che cali un cartello con su scritto: Ceci n'est pas Artaud. Si affronta qui l'irrapresentabile per eccellenza: il campo di concentramento. Le eviscerazioni dei deportati compiute nella catena di smontaggio dei tavoli anatomici nazisti sono rovesciate, in una

³⁹¹ *Ibid.*

³⁹² *Ibid.*

³⁹³ Società Raffaello Sanzio, *Giulio Cesare*, atto secondo, scena quarta; in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 202.

spazialità onirica, nella fabbricazione di corpi senza organi. In una scena connottata da un candore insostenibile, su un nugolo di bambini incappucciati, che si muovono “con un’esattezza che deriva loro da qualche forma di disciplina aliena”³⁹⁴, calano dall’alto calchi iperrealistici di organi asportati, e infine di un feto presentato come quello di Artaud nel 1896. A illustrarli è una versione infantilizzata del coniglio carrolliano, a riscontro di quella adulta nell’*Agamennone*; e c’è anche il Cappellaio Matto che, con in mano teiera e tazza, offre del tè per la festa di non-compleanno³⁹⁵.

Anche i campi di concentramento nazisti sono un’icona (del male, della società disciplinare, dell’igiene etnica, della mitologia della purezza, della nuda vita). Icona nella polisemia di rappresentanza emblematica e fissità stereotipata di immagine. Si tratta ancora qui della facoltà del teatro (come di taluni esiti dell’arte novecentesca) di proiettare l’icona in uno specchio che la raddoppia rovesciandola, rovesciandone il segno, e così neutralizzandola col semplice mostrarne il retro, il dorso, il corpo, la carne, la polvere: l’ob-sceno. E l’ob-sceno è sempre denudamento di soggettività, non data come *primum*, ma come resto: la nudità non iconica, ma soggettiva dello scheletro nell’anoressica. *L’ob-sceno è oscenità senza icona*, che consiste di un’immagine che dura il tempo del *décollage* della retina nella *xylophénie* artaudiana.

L’eviscerazione nazista è la sovranità dell’Esperimento e lo stato di eccezione necessario alla scienza ridotta a pura applicazione di più nessuna conoscenza. Il corpo senza organi ne è l’esatto rovescio, l’autoevirazione preventiva della vittima che la fa accedere al regno dell’Esperienza, al suo stato di eccezione mutato di segno, eccezione dell’azzardo e del caso, che in francese si raccolgono in un’unica parola, e che vigilano sul riflesso di conservazione che non smette di guarirci riempiendoci di organi. Veglia insonne che prevenga l’espropriazione del nostro destino continuamente attentatoci da quel “qualcuno”, dice Claudia Castellucci, “che ci sorveglia e ci

³⁹⁴ Società Raffaello Sanzio, *Genesi, from the museum of sleep*, Atto secondo (*Auschwitz*) scena prima (*la genetica del non-uomo*); in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 240. Romeo Castellucci, in un’intervista, così si riferisce a questa scelta dello spettacolo: “Le corps des enfants, dans *Auschwitz*, le deuxième acte de *Genesi*, est bien sûr un troisième corps. Ce n’est plus la question du féminin ou du masculin, mais de l’ultra-humain, de l’“outre-humain”, l’humain n’étant plus le problème dans cet univers de limbes, de larves et de fantômes”. Romeo Castellucci in un’intervista a Yan Ciret, *Art press* 2001, internet.

³⁹⁵ Società Raffaello Sanzio, *Genesi, from...*, atto secondo, scena quarta, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 202.

salva”³⁹⁶. Si rovescia, autopenetrandosi, la stessa nuda vita, rivoluzionandosi da oggetto dello stato di eccezione dell’esperimento a *soggetto dello stato di eccezione dell’esperienza*. Da resto di esperimento a resto d’esperienza. Auschwitz è il fondiglio della storia che, andato a fondo, vi si deposita divenendone il *subjectile*. Ma questo svelamento del campo di concentramento come residuo della cremazione della storia stessa, non lo ripete, lo *riprende*: questa facoltà del teatro è dell’ordine della “ripresa” kierkegaardiana³⁹⁷. Per essa, gli scarti del destino sono il vero ricordo, che non è ripetizione del passato ma sua *ripresa* come resto.

“Il teatro rifà quello che è stato già fatto, cioè inverte il destino”³⁹⁸: in questo rinnovato attestato di fiducia nel teatro, è rilanciata la scommessa artaudiana sul teatro come ri-generazione del corpo. Il pre-tragico che ombreggia tutto l’itinerario nel tragico compiuto dalla *Societas Raffaello Sanzio* non è, infine, che quell’eccedenza su cui fa presa la “ripresa” e il suo scarto ironico, come già faceva il dramma satiresco con la contraddittorietà insolubile, senz’altra catarsi che il riso sarcastico, della tragedia.

IV.XIII. La doppia scena

L’attorialità, negli allestimenti dell’*Epopèa della polvere*, si snoda lungo una temporalità bifase. Il primo momento è quello della totale esposizione del corpo, enunciata quasi didascalicamente dalla

³⁹⁶ Claudia Castellucci, *Il teatro rifà quello che è stato già fatto, cioè inverte il destino*, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 278.

³⁹⁷ Cfr. *Epopèa della polvere*, pag. 278, n.1.

³⁹⁸ Claudia Castellucci, *Il teatro rifà quello che è stato già fatto, cioè inverte il destino*, in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 278.

sua nudità, a sua volta accoppiata all'eccentricità dalla norma delle fisicità prescelte³⁹⁹. L'esposizione non si limita a darsi, viene anche additata con la messa a nudo, mentre l'abnormità del corpo lo sottrae all'ipoteca della fotogenia sulla nudità, alla retorica del nudo artistico, e a quell'ostensione eucaristica del Bello in che consiste per lo più l'uso della nudità nella cultura occidentale. Tuttavia questa prima fase è un momento di visibilità satura, che si iscrive nel paradigma della scena latina, dove nulla avanza di non-visto e la parola è superata dai fatti: i gesti *mostrano tutto*, com'è iscritto nella composizione della parola *pantomima*. In questo caso il gesto primario, matrice di ogni altra mimica, è quello stesso d'essere previamente denudati, la nudità non essendo un *primum* ma un avvento; e questo gesto preliminare mostra tutto, scandaglia l'abnormità e con ciò, notomizza lo scandalo stesso. Inoltre è una nudità largamente inoperosa, svestita in sovrappiù di ogni azione, congelata in una sorta di tropismo vegetativo. Traguardata attraverso la sovranità dell'indolenza animale, si confronta anche *à son aise*, in una contiguità e continuità inquietanti, con la macchina, fluidificando i confini tra ciò che siamo abituati a districare tra i poli dell'organico e dell'inorganico. Questa passività – che pure è “una forma di *hybris*”⁴⁰⁰ – espone l'attore allo stillicidio di una vera e propria consumazione da parte dello “sguardo ustorio degli astanti”⁴⁰¹. Quanto al linguaggio verbale, esso costituisce l’“elemento estraneo”⁴⁰².

A questo momento dominato dall'ostentazione della carne e dalla rarefazione verbale segue ben presto un movimento che procede nella direzione opposta. In quest'ordine di momenti la scena transita dall'egemonia del paradigma *figurale* a quella del paradigma ob-sceno. La scena tende allora a chiudersi su se stessa, a defilarsi rispetto alla platea, in una sorta di retrocessione, di indietreggiamento, di presa di distanza. Si crea come un “secondo palcoscenico”. È proprio col velarsi, proteggendosi con un qualche diaframma, che lo spazio scenico si incava, e con ciò genera

³⁹⁹ L'intero ciclo dell'*Epopoea della polvere* è fortemente connotato da alcune presenze fisiche eccentriche che compaiono in ogni spettacolo. Oltre al Cicerone obeso e alle anoressiche del secondo atto del *Giulio Cesare*, possiamo citare anche la Clitennestra obesa e l'Agamennone affetto da sindrome di down dell' *Oresteia* e la figura di Eva mastectomizzata di *Genesi*.

⁴⁰⁰ Romeo Castellucci, *La “supertecnica”* in *Masoch, teorie, cit.*, in *Epopoea della polvere*, cit. pag. 81.

⁴⁰¹ *Ibid.*

⁴⁰² Romeo Castellucci, *“Attore”: il nome non è esatto*, in *Masoch, teorie, cit.*, in *Epopoea della polvere*, cit. pag. 81.

“un’*ulteriorità* del luogo, di cui estende i bordi pur occupando la stessa superficie di prima”⁴⁰³.

Richiudendosi in sé e paradossalmente così dilatandosi in una stessa quantità di spazio – proprio come il nucleo pre-tragico dell’*Oresteia* si ritirava in se stesso come una lumaca nel suo guscio -, la scena si “offre all’aperto”⁴⁰⁴. Il secondo palcoscenico consta dell’inversione del rapporto tra l’attore e il palco: è il primo ad “esser palco al palco”⁴⁰⁵. Il suo corpo esce di scena pur restando sulla scena di cui diviene il supporto, il palco, sempre ai margini del visibile: in realtà è uscita di scena l’*immagine* del corpo e l’hanno sostituita le forze invisibili da cui esso è continuamente fatto e disfatto. Quando l’attore non sia, com’è prevalentemente nei primi due allestimenti del ciclo, ob-scenato dalla quarta parete del proprio stesso autismo e masochismo (ma già in *Masoch* si schermava il proscenio) compaiono allora veli, doppi sipari o doppie *skènài*, schermi che marciano la messa in visione della visibilità: qualcosa di invisibile, di indisponibile alla presa percettiva, aleggia allora ai margini della scena, sui quali cade ora l’accento. Subentra una cappa di noia su ciò che accade *all’interno* della scena. Ci si nausea non della carne, ma dell’immagine della carne (nell’in-scena tutto è immagine), quindi ci si vergogna della rappresentazione.

E sono appunto vergogna e pudore i sentimenti che l’ob-scena oppone alla scena figurativa latina. “Un teatro che sia degno della vergogna”⁴⁰⁶ non può che essere un teatro che si preoccupa di captare l’invisibilità delle forze, lasciandole invisibili.

Ma Castellucci ha bisogno, nell’*Epoiea della polvere*, di far maturare l’esigenza ob-scena attraverso la presenza della scena *figurativa*. Dapprima l’attore è oggetto, ancor più che soggetto di esibizione, enfatizzato dall’eventuale abnormità del suo corpo; matura quindi una sorta di nausea della presenza che dà luogo a un movimento di ritrazione e dell’attore e della scena. L’attenzione allora transita dal corpo visibile, e quindi dal simulacro attorale, alle forze invisibili che costituiscono il corpo senza volto. Le forze sono inorganiche e invisibili, e il corpo che ne è costituito è ob-sceno. Ciò conferisce agli spettacoli dell’*Epoiea della polvere* un “rythme de

⁴⁰³ *Ivi*, pag. 82.

⁴⁰⁴ *Ibid.*

⁴⁰⁵ *Ibid.*

⁴⁰⁶ Romeo Castellucci, *La figura è il reale problema*, in *Masoch*, teorie, cit., in *Epoiea della polvere*, cit. pag. 73.

découverte et de retraite, d'apparition et de disparition, d'entrée et de sortie"⁴⁰⁷. Questa necessità di una fase iconofiliaca come abbrivio per la successiva aggressione iconoclasta connota intimamente tutto il ciclo di *pièces*, ed è addirittura messa a tema, in una vera e propria dichiarazione di metodo, nel *Giulio Cesare*.

In un'esposizione di opere visive di Romeo Castellucci, una di esse reca questo titolo: "Vous n'avez vu aucune image – seulement une voix"⁴⁰⁸. Per esso Joe Kelleher parla di "rythme du vésige"⁴⁰⁹, e parla di una voce costituita di silenzi "entendus, mais pas par mes oreilles". Il corpo ob-sceno è il *vestigio* del corpo visibile.

⁴⁰⁷ Nicholas Ridout, *Voir défaire*, in Romeo Castellucci, *To Carthage Then I Came (exposition)*, Actes Sud, Arles, 2002, pag. 53.

⁴⁰⁸ La mostra si è svolta ad Avignone, Chapelle Saint-Charles, dal 5 al 27 luglio 2002. L'opera mostra i piedi di un bambino (a grandezza naturale) nel momento in cui cercano di staccarsi dal terreno rizzandosi sulle punte. I piedi contengono al loro interno un sistema di componenti robotiche.

⁴⁰⁹ Joe Kelleher, *Scènes de mémoire*, in *To Carthage Then I Came*, cit. pag. 48.

Conclusioni

Abbiamo dapprima visto come il sentimento che Artaud ha del teatro sia ricco di mediazioni e quanto sia stata problematizzata da lui la nozione di corpo. Il corpo per Artaud non è un dato immediato: lo è semmai per la tradizione teatrale contro la quale egli reagisce. Solo quest'ultima può consentirsi di considerare e trattare il corpo attorale come un dato immediato, proprio perché lo sottomette alla drammaturgia. In questo schema il corpo degli attori, non deve che occupare lo spazio già predispostogli dalla premeditazione letteraria o registica, e in questo stampo prendere forma. Chi si prefigge di liquidare quest'ultima, deve invece riconsiderare la questione del corpo daccapo, deponendo la superficiale supposizione che il corpo liberato così dall'ipoteca della parola tramandata e della sua pre-scrizione, sia già bell'e pronto per offrire un solido fondamento cui ancorare una nuova scena. Chi è veramente mosso dall'intento di rivoluzionarla, non finge di non accorgersi che quel corpo, che era tenuto insieme da ciò che lo strumentalizzava, al venir meno di questo collante - che agglutinandolo gli conferiva anche una coesione di soggetto -, anch'esso si sfaldava, mancando a se stesso. Non è possibile insomma eludere ulteriormente l'evidenza che l'attore stesso, e il suo supporto corporeo, parassitavano il supporto drammaturgico non meno di quanto ne fossero sfruttati e vampirizzati. Non è possibile far fare cose nuove al corpo di prima,

perché quel corpo rifarebbe, in modi apparentemente diversi, ciò che prima faceva: la nuova scena richiede un vero e proprio rifacimento della corporeità attoriale. Quest'ultima non può più essere un dato, ma un risultato da conseguire.

Artaud è avvertito di questa necessità, cosciente dell'inaggrabilità di questo compito fin dai suoi primi approcci al teatro. Quando produce, su questa materia, le sue prime teorizzazioni, già si sta misurando con gli enigmi sollevati da un teatro d'attore, il cui corpo è vacante, perché tutto di là da venire. È fin da allora che egli dovette essere inseminato dal primo germe dell'idea di una rigenerazione del corpo, che solo nel tempo di una elucubrazione reiterata e accanita formulerà a voce sempre più piena, fino al grido finale. E andando dalla formulazione estrema del *corpo senza organi* a ritroso fino alle prime pendici di una passione teatrale che terremoterà e scuoterà dall'interno anche quella letteraria, troviamo questa prima scena terribilmente spoglia, perché appena abbandonata dal tiepido affollamento di fantasmi drammaturgici: *scena senza più organi*, spazzata dai venti dell'eccesso di possibilità, come la pagina candida per Mallarmé (terribilità del bianco), e dove l'ebbrezza della libertà più tangibile si rovescia sempre un attimo dopo nella sindrome di *horror vacui*.

Il corpo, dunque: accade che allo svanire di tutti i fantasmi drammaturgici, e al loro andirivieni rassicurante, il corpo, che abbandonato da quelle brume doveva sopravvivergli più solido e più nitido, divenga esso stesso un fantasma, e tutt'altro che rassicurante.

In questo complesso psichico, vissuto come un *impromptu* dall'esistenza anche se prematurato dalla storia, è il più concreto atto di nascita del teatro novecentesco. E il teatro del Novecento ne è marchiato come dalle stimmate di traumi infantili. Ma per Artaud *doppiamente*. Perché quella scena teatrale paralizzata dal peso di troppo improvviso futuro, si aggiungeva in lui all'altra *impasse*, quella di una scrittura che non poteva scrivere che della sua mancanza di *cose da dire*, e che non riusciva a sussistere in questa forma paradossale che nel limbo della *Correspondance*, dell'epistolario⁴¹⁰.

⁴¹⁰ Il rif. è qui alla *Correspondance avec Jacques Rivière*, in Antonin Artaud, *Œuvres*, cit., pagg. 69-83.

Ma il corpo che Artaud vanamente immagina sulla scena di *Le théâtre et son double*, e altrettanto vanamente insegue quando calca con le soles di attore gli assi del palcoscenico, lo trova quando lo perde. È emergendo dalla notte degli anni d'internamento che si accorge che il proprio corpo, non quello d'attore ma proprio quello di Antonin, è divenuto un fantasma. Ma proprio questo corpo fantasmatico si rivela adatto alla nuova scena, quella che chiede finalmente al teatro solo di fare ciò per cui il teatro è fatto. È fatto proprio per e da quel corpo-fantasma, ma non più come un dato, bensì come un effetto, anzi un resto che sta per risollevarsi. Non è un immediato “ce pantin dégingandé, qui musique des troncs par barbes métalliques de barbelés nous maintient en état de guerre contre l'homme qui nous corsetait”⁴¹¹, citato da Derrida verso l'inizio del suo primo articolo su Artaud. In questo passo del 1946, Artaud sembra davvero rammemorare la scena di un anno e mezzo dopo, quella di *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Vi è tutta la ferrosità della xylophonie, delle percussioni che in quella scena radiofonica fasciavano la sua rinascita corporea, mentre avveniva la muda del precedente involucro. È di qui che filia tutta una discendenza di fantocci: la legnosità nasale del burattino di Bene, la flaccidità estenuante della marionetta di Sudano, il pupazzo di pezza autistico e mucoso di Paolo Tonti nell'*Amleto* della *Societas Raffaello Sanzio*. Ma parlare di filiazione può essere fuorviante. Bene, Sudano e Castellucci sono autori in grado di restituire ad Artaud il movimento che ne emana, ricambiando la visita, e ponendolo a sua volta in posizione di figlio: figlio del modo come essi si sono avvalsi della sua *ouverture*, e avvalendosene l'hanno sottoposta alle prove dell'alterità - alterità di personalità e di prassi -, e alle peripezie e alle giravolte che, se rigorose, configurano quella che chiameremo una *logica del tradimento*, nella quale tradire è sempre anche tradurre, tradurre è ricreare, e ri-creare è mettere in luce e lasciar apparire qualcosa del tradotto che esso celava in sé. Siamo nel novero di quei momenti, fondamentali nella storia delle arti, nei quali l'influenzante nasce una seconda volta attraverso le traduzioni e i tradimenti (a patto di essere strettamente congiunti) degli influenzati. Ad Artaud per di più si confanno le doppie nascite, a patto che non siano il doppione delle prime, le

⁴¹¹ Antonin Artaud, *Le théâtre et l'anatomie*, 1946, in *Œuvres*, cit., pag. 1093; cit. in Jacques Derrida, *Le théâtre de la cruauté e la ...*; cit. in *L'écriture et la différence*, cit. pag. 342.

origini sempre fasulle, le finte entrate in scena; dicotomia, o doppiezza, che si riproduce anche nelle morti, nelle quali soprattutto non dobbiamo lasciarci “dépouiller de (la) vie”⁴¹².

Chi non ha fatto rinascere Artaud, chi non lo ha tradito col tradurlo, ma l’ha doppiamente tradito col mistificarlo, sofisticarlo, superfetarlo, sono stati “il livinghismo, i terziteatrismi, i brookismi”⁴¹³, tutte quelle forze del mondo del teatro che hanno interpretato la Carne, il Corpo, il Grido artaudiani in modo vitalistico, e ne hanno preso ottusamente alla lettera l’esigenza della danza, quella di “danser à l’envers / comme dans le délire des bals musette”⁴¹⁴, nel cui *segno* si chiude il flusso verbale di *Pour en finir avec le jugement de dieu*. L’hanno applicato in forma di dinamismo fisico, di balletti di gruppo che preludono alle discoteche. Hanno risolto l’esigenza del rischio e del pericolo in pratiche di stimolazione dell’adrenalina del pubblico. Hanno fatto della peste artaudiana il contagio dello spirito gregario archifascista, tipico delle società di massa, e per diffondere quest’epidemia già ben sufficientemente propagata, hanno deflorato la *quarta parete* della scena per aumentare l’amalgama della poltiglia.

Tutti gli autori di cui abbiamo scelto di occuparci qui, hanno tradito *necessariamente* Artaud, e l’hanno così incessantemente fatto nascere, perché hanno rilanciato qualcosa in lui di essenziale. Ma essenziale non in quanto ne sia l’essenza statica e riproducibile, serbata da una supposta lettera vergata una volta per tutte, bensì in quanto partecipe di una sostanzialità diversa, che non è quella della forma, ma quella del resto. Considerare Bene, Sudano e i Castellucci “eredi di Artaud”, sarebbe maldestro, fra molti altri motivi collaterali, soprattutto perché il legame che li avvince non è quello di una filiazione unilaterale ma quello di una *filiazione reciproca*. Semmai, il tipo affatto particolare di eredità che qui è in gioco, si lascia intendere nel senso etimologico di *lascito*, dove ciò che passa da una mano all’altra è ciò che la prima ha *lasciato*, nel senso che ha allentato la presa su qualcosa, proprio perché ciò era quanto di più prezioso.

La mano non ciancica con la sua presa sudata che i simulacri, lascia invece i resti, che veicolano le essenze. Gli autori di cui qui ci stiamo occupando, non si preoccupano d’altro che di questi lasciti

⁴¹² Jacques Derrida, *La clôture de la représentation*, in *L’écriture et la différence*, cit. pag. 342.

⁴¹³ *Colloquio con Rino Sudano*, cit., pag. 114.

⁴¹⁴ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, cit. in *Œuvres*, pag. 1654.

lasciati senza paternità, scentrati dal contorno di ogni simulacro; si comportano così, perché essi stessi dislocano nel Resto l'essenza della loro opera. Ma la *logica del resto* sfugge all'unidirezionalità; perciò anche i resti di quei simulacri estetici che chiamiamo le opere di Sudano, di Bene e dei Castellucci, sono lasciati anche ai lasciati di Artaud. La logica del resto implica l'innescio di quella *active Vergesslichkeit* nicciana che "nous explique aussi la "fête" et la "cruauté" (*Grausamkeit*)" ⁴¹⁵. Vi è festa infatti ovunque vi sia un oblio che veglia, e la crudeltà, sia per Nietzsche che per Artaud, è la lucidità che sorge dal non preoccuparsi della conservazione della propria esistenza e, il che è lo stesso, della propria opera. Se la follia è assenza d'opera, la crudeltà è opera dell'assenza, l'opera bruciata in un falò di cui importa il residuo di cenere. Questo intende Romeo Castellucci quando annota, in margine alla sua *pièce* su Masoch, che il sorgere del No non fa che "ardere ciò che è già in stato di cenere"⁴¹⁶. Come quando dichiara altrove che "ogni opera d'arte dovrebbe sembrare come qualcosa di abbandonato in tutta fretta da una qualche presenza anonima fuggita altrove"⁴¹⁷. E ancora: "ogni vera creazione deve attuare un annullamento di quanto esiste nel mondo, che, in definitiva, deve comprendere anche se stessa"⁴¹⁸.

Questa *cognizione del resto* è l'oggetto dell'effettiva, eccentrica comunicazione tra i nostri autori e, nella doppia direzione suddetta, tra essi e Artaud. Comunicazione a distanza e indiretta attraverso i resti che, tutt'al contrario dei simulacri, si muovono in ambo le direzioni del tempo. Comunicano in questo modo tra loro, perché non lo fanno attraverso la luce delle forme, ma attraverso il buio delle loro ombre. Intendiamoci, non ruderi, né macerie, non i calcinacci del simulacro, ma la materia che è rimasta ai margini del suo stampo.

Vi sono due stati di questa materia in eccesso, inutilizzata dalla demiurgia del Creato. Il primo è uno stato di inerzia, quello proprio della materia che ha ecceduto lo stampo simulacrale cadendo fuori dai suoi contorni e depositandosi *fecalmente*. Il secondo stato è quello in cui la materia residua

⁴¹⁵ Jacques Derrida, *La clôture de la...*, in *L'écriture et...*, cit. pag. 363. Il riferimento è alla seconda dissertazione della *Genealogia della morale* di Nietzsche.

⁴¹⁶ Romeo Castellucci, *L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo*, cit. in *Epoepa della polvere* pagg. 84-85.

⁴¹⁷ Romeo Castellucci, *Etica ed Estetica*, (una lettera di Romeo Castellucci a Frie Leysen), in *Epoepa della polvere*, cit., pag. 307.

⁴¹⁸ Claudia Castellucci, *Sulla natura dell'impedimento a fare*, (discorso tenuto al convegno di Zagabria, Festival Eurokaz, 24 giugno 1994, in *Epoepa della polvere*, cit. pag. 286.

come resto di una combustione di simulacri, innescata da un'istanza iconoclasta: questa *chora* è pertanto in fermento. Nel primo caso si tratta del resto passivo di una costruzione, nel secondo della scoria attiva di una distruzione. Nell'arte la *chora* si traduce come *subjectile*, il supporto dell'opera che quindi non ne è il fondamento, ma il resto. Lo si vede con la massima evidenza nelle scritture sceniche di Bene da Shakespeare, il supporto delle quali, ossia il testo drammaturgico tramandato, non è ciò su cui esse si fondano, ma ciò che riducono a resto della stessa scrittura attoriale. Ciò è possibile perché vi sono due simulacri che si sfregano l'uno sull'altro come pietre focaie, erodendosi tra loro e riducendosi reciprocamente allo stato di resto. Sono simulacri il testo drammaturgico, gonfio della sua stessa tradizione interpretativa, e lo stesso attore nella sua fenomenologia scenica. I simulacri vanno in scena per far sentire i resti ob-sceni di loro stessi: il *subjectile* del testo drammaturgico, e il corpo, *chora* ob-scena dell'attore. In particolare la *chora* ob-scena della voce consente di mostrare che la de-clinazione del termine greco *phoné* in Bene non ha come referente la voce, bensì è tutt'al contrario *il silenzio della voce*. Questo silenzio è il retro della voce, come l'osceno è etimologicamente il retro della scena (e questo etimo messo in luce dalla dicitura ob-sceno è anche il retro dell'odierno senso corrente di oscenità). Il silenzioso *verso* della voce ne precede-accompagna la nascita, ma quest'ultima non è che il *tramite* per sentire quella. Sentire questo silenzio rumoroso, è udire i "sons de pierre" del corpo, l'inorganico di esso, e quando Romeo Castellucci parla di "sangue auricolare"⁴¹⁹, riferendosi alla risonanza della presenza dell'attore sul palco, fornisce anche un'incisiva, puntuale definizione della *phoné* beniana. Il ritmo proprio del corpo è il ritmo dell'inorganico: Artaud lo definisce, in *Vers une xylophonie de l'obscène sur la conscience en agonie*, il suo "timbre inerte"⁴²⁰. È una risonanza e un basso continuo per captare il quale Bene introduce il supporto tecnofonico, che tratterà a sua volta come *subjectile*: il che significa che la captazione non è diretta, e che la tecnologia non è strumentalizzata come un *mezzo*. Il supporto fonico è un'articolazione della scena, e vi funge da quarta parete. Senza di esso il silenzio non è udibile, perché la voce deve preoccuparsi di raggiungere la platea. E la raggiunge

⁴¹⁹ Romeo Castellucci, *La "supertecnica"* in *Masoch, teorie*, cit., in *Epopèa della polvere*, cit. pag. 81.

⁴²⁰ Antonin Artaud, *Vers une xylophonie de l'obscène*, 1946, in *Œuvres*, cit. pag. 1104.

agevolmente infatti, ma non abbastanza agevolmente che per il dover essere *portata*, non si sacrifici l'udibilità del *verso* silenzioso della voce. La quarta parete permette che essa sia emessa altrimenti, non più paradossalmente dimidiata dalla priorità di raggiungere direttamente le orecchie del pubblico, ma *salvata* nella sua integrità dal fatto di non dover che essere udita da se stessa. In tal modo se ne sente anche la risonanza inorganica, ma non certo perché essa sia captata dalla tecnologia, che nulla può su di essa, non essendo un *fenomeno*, in quanto ob-scena. È la “xylophonie de l'obscène” di Artaud, che questi oppone agli “arpèges de faux bois” delle “lamasseries thibétaines”⁴²¹ (ed allude così anche al teatro balinese ormai aborrito): *xilophonie* inintercettabile da qualunque tecnologia presente o futura. Ma qui Bene non solamente si avvale, ricreandola, dell'avventura artaudiana, ne restituisce lo stimolo lasciando in cambio qualcosa ad Artaud.

Bene dice ad Artaud, con la sua quarta parete e l'apoteosi di essa nel *Lorenzaccio*: la mutilazione che la tua scena ha subito dal doversi ridurre a un'emissione radiofonica, è stata per te una fortuna, perché vi hai trovato quella quarta parete della cui necessità non ti eri saputo accorgere ne *Le théâtre et son double*. Bene ci fa cioè capire che, qualora Artaud, dopo aver fatto esordire il *teatro della crudeltà* alla radio, avesse avuto tempo e modo di farlo esordire anche su una scena col pubblico in platea, lo avrebbe fatto erigendo tra sè e il pubblico, in un altro modo, qualche sorta di quarta parete. La quarta parete è infatti garante dell'ob-sceno. E non solo l'ob-sceno era per Artaud, a quell'epoca, divenuto l'alfa e l'omega del suo sentimento teatrale, ma il lato dell'esito radiofonico di cui – al di là della depressione per la sua censura – era entusiasta, era quello di essersi accorto, durante la registrazione, che il non doversi curare della visibilità esterna, liberava le forze dell'ob-sceno e lo spettro immenso della loro visibilità interna. Il *théâtre de la cruauté*, se avesse potuto dare altre prove di sé, sarebbe rimasto segnato da questa sua “1 re mouture”⁴²² radiofonica, per la stessa catalisi ob-scena cui aveva ormai sottoposto il suo teatro. Obscenità che, in quegli ultimi anni, affiorava frattanto nella sua scrittura vocale – per esempio nelle *Interiections in Suppôts et*

⁴²¹ *Ivi*, pag. 1106.

⁴²² Antonin Artaud, *Lettre à Jean Paulhan*, 10 février 1948, in *Magazine littéraire* 434, septembre 2004, pag. 43.

Supplications – sottoforma di sempre più frequenti affioramenti glossolalici. In quest'ultimo caso è come se le glossolalie fossero ciò che si vede se si traggono le parole “normali” attraverso una lente d'ingrandimento molto potente. E come se pertanto esse costituissero ancora uno stadio intermedio, prima che, avvicinandole all'occhio con una lente sempre più potente, esse si sfuocassero del tutto per rimandare al gesto che le precede. Ma gesto-sonoro: è ancora Bene a insinuare questa potenzialità del polinesso immagine-suono-gesto, quando parla di una “miopia cangiante (così prossima all'occhio che non si può che udirla)”⁴²³. Allo stesso modo in Artaud, nella scena della sua scrittura vocale, la glossopoiesi ha la funzione di ricordare, a chi scrive prima ancora che al lettore – ma chi legge deve a sua volta ri-scrivere per leggere veramente -, di destare i sensi alla grana fonica delle parole anziché guardarle, e quindi di vederle, sì, ma attraverso un “décollement de la rétine”⁴²⁴. Il corpo – in questo caso il corpo del linguaggio – una volta di più, o meglio, “una volta di meno”, può essere visto solo attraverso un'esplosione della vista.

In Sudano quest'esplosione della facoltà visiva avviene innanzitutto al *visus* dell'attore. Accecato da un faro puntato sui suoi occhi, in *La presenza della scomparsa*, l'attore può – “infine”⁴²⁵ direbbe Bene – *sentire* la sua ombra. Qui il “décollement de la rétine” è autoaffettivo: l'attore deve fare esattamente quello che si auspica facciano, nel *frat-tempo*, gli spettatori. Ma non attraverso un contagio diretto imitativo. Bensì nell'infinita lontananza che separa l'attore dallo spettatore: lontananza che l'attore deve generare col suo stare in scena. In realtà deve mantenerla, perché essa è già data costitutivamente al teatro.

Per lo più l'attore *fa* di tutto per ridurla, e così esce dal teatro nel momento stesso in cui entra nel palco. Perché “teatro” non è nient'altro che il luogo in cui si ha il privilegio di vivere la lontananza attore-spettatore. Artaud scopre, sulla scena radiofonica di *Pour en finir avec le jugement de dieu* – ma lo scopre attraverso il lascito sudaniano – che la crudeltà a cui fa appello il suo teatro, non è, in ultima analisi, che la crudeltà della lontananza dell'attore dal pubblico e del pubblico dall'attore.

Questa è, a teatro e solo a teatro, la matrice di tutte le crudeltà. Lontananza che costituisce di per sé

⁴²³ Carmelo Bene, *La voce di Narciso*, in *Opere*, cit. pag. 1018

⁴²⁴ Antonin Artaud, *La Mort et l'homme*, commentaire de dessin, in *Œuvres*, cit. pag. 1045.

⁴²⁵ Carmelo Bene, *Il monologo*, in *La voce di Narciso*, in *Opere*, cit. pag. 1001.

quella quarta parete che è iscritta *originariamente* nel teatro, e senza la quale letteralmente teatro non vi è, perché ne è la condizione trascendentale. Questa quarta parete endogena al teatro degno di questo nome, lo immunizza dal rischio di rappresentare. La specificità dell'attore consiste nell'essere l'unico *Dasein* che si astiene dall'atto di rappresentare. Fuori dalla scena riprenderà a farlo, perché solo la scena teatrale procura l'opportunità di materializzare una lontananza che consente di non rappresentare alcunché, né di rappresentarsi. È vero, sta all'attore cogliere quest'opportunità, ma è anche vero che se essa non è da lui sfruttata, ad essere abortito è il teatro stesso, e non semplicemente un suo modo di esistere. Questa radicalità è quella che più di ogni altra esperienza del teatro che procede sul solco dell'*ouverture* artaudiana, lascia un lascito ad Artaud. Non perché Artaud non condivida del tutto questa impostazione straniante – in essa è anzi rispecchiata punto per punto la struttura logica sottesa al sentimento del teatro negli anni di Rodez e Ivry –, ma perché il linguaggio in cui Sudano la espone attinge un *surplus* di potenza dalla sua rarefatta e disadorna economia. La lontananza dal pubblico che Artaud *a fortiori* sperimentava durante la registrazione radiofonica – ed era pertanto ancora troppo letteralmente una distanza – si sarebbe dovuta esperire anche dirimpetto a una platea: il corpo non vi sarebbe dovuto essere meno ob-sceno che alla radio.

La lontananza sudaniana è quella che sottrae nel modo più netto il corpo al campo fenomenico della scena. In teatro, il corpo non è quello che si vede in scena: l'attore perciò non deve “far vedere che c'è...perché più uno fa vedere che c'è, meno c'è”⁴²⁶, meno c'è (il) corpo.

Il corpo sulla scena non è quello che appartiene all'attore, non è il corpo *proprio* perché non è proprietà di un soggetto: è il *moi*, il resto dell'Io – “soggettività senza soggetto” la definisce Blanchot ne *L'écriture du désastre*⁴²⁷. Qualcosa comunque la cui individualizzazione è tardiva, e di cui l'individuo-attore in scena è solamente il tramite, che, come tutte le vere mediazioni, si toglie di mezzo. Quello di Artaud è un dis-corso ovvero un discorso che mentre procede in avanti si dice

⁴²⁶ *Colloquio con Rino Sudano*, cit. pag. 115

⁴²⁷ Cfr. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980, pag. 53.

anche *à l'envers*, ed è un “discorps”⁴²⁸, secondo la nozione coniata per la sua scrittura vocale da Evelyne Grossman, per condensare in un’omonimia fonetica che la parola artaudiana non proviene da un corpo che le preesiste, né quindi parla *di* esso, ma *lo* parla e conosce con esso. Sudano postilla – dicendolo in altri termini – che il discorso è un *dis-corps*, qualcosa vale a dire che, anche già nella scena della scrittura, ma *a fortiori* nella scrittura della scena, toglie il corpo dalla scena per dislocarlo nel sentire ob-sceno. Quello che conta di più nella fenomenologia della scena, è che sia Artaud che Sudano *distanziano la parola da sé*. Se nessuno dei due mima la naturalezza di un uomo che parla (come fanno gli attori nel cinema che prolunga pertanto asintoticamente la recitazione *veritiera* del teatro di rappresentazione), è perché essi si ritraggono dinanzi a quello che dicono, gettandolo oltre di sé mentre lo dicono. Il parossismo artaudiano non lo fa meno della rarefazione sudaniana.

Questo distanziamento significa, prima di ogni altra suggestione, che il corpo che è assolutamente in gioco nel loro teatro, il corpo che, per entrambi, è il protagonista assoluto della scena, non è quello *percepibile* dell’attore. Ed è individuale solo in quanto è individuale il corpo dell’attore che ne è tramite, e sul quale *non* cade l’accento dell’Evento.

Questo distanziamento tra attore e parola in nome del Corpo e della Parola – dove le maiuscole significano che il Corpo è corpo-parola e la parola parola-corpo -, è intrinsecamente, nel caso di Artaud estraneo, in quello di Sudano critico, nei confronti del *Verfremdungseffekt* brechtiano. Quest’ultimo accetta comunque l’*evasione* dal tempo reale, per il fatto di reificarlo nel mantenimento di intreccio e trama, sia pure ridotti ad un *minimum* che rasenta il grado zero ed allude alla loro dissoluzione. Brecht li mantiene come *feticci*, con l’intenzione pedagogico-didattica di *mostrarli* per tali, attraverso l’intermittente chiamarsi fuori della storia da parte dell’attore, che diviene allora una voce epica narrante la storia dall’esterno in terza persona; narrazione impersonale in cui è qualcosa dell’Io collettivo del coro tragico che intercalava, sospendendolo, il tramarsi della vicenda. Ma il pubblico si avvezza a quest’alternanza di prima e terza persona, e impara a non

⁴²⁸ Evelyne Grossman, *Entre corps et langue: l’espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce)*, cit. pag 454.

lasciarsene distogliere dalla sua fruizione della “linea dell’azione” stanislavskiana. Lo spettatore riesce a metabolizzare lo straniamento, e lo fruisce come la voce fuori campo utilizzata frattanto nel cinema. Per il pubblico l’attore non esce mai *realmente* dal personaggio.

Il teatro è l’arte più empirica, quella che, abitando l’attimo, più si espone alla falsificazione dei fatti. La verità del teatro è concreta proprio nel senso in cui Brecht la intendeva, ed è proprio in sintonia con Brecht che Sudano decreta non essere più concreta la scolastica brechtiana, dopo aver dato luogo al suo *necessario* esperimento, proprio perché usurata e sorpassata dalle contromosse della fruizione.

Ma vi è in tutta questa vicenda, che è una grossa parte del teatro del secondo Novecento, qualcosa che continua a essere vero, anzi che lo diventa viepiù: una verità che *resta* (concreta), e che è ben più lungimirante del fallimento cui si vuole ridurla per liquidarla. La congiunturale concretizzazione brechtiana dello straniamento è confutata dal responso storico, ma non la ben più ampia gittata storica della verità che il teatro, per poter sussistere in quanto tale, necessita di altri effetti di straniamento. I quali infine non sono che momenti di mediazione, che sulla scena devono togliersi nel momento in cui e attraverso il fatto di mostrarsi come tali, bruciandosi, e solo così potendo restituire attore e pubblico, a questo punto indiscernibili ma tutt’altro che perché con-fusi, al *tempo reale*.

In Artaud il *Verfremdungseffekt* è gestito dalla presenza carsica della glossopoiesi come costante spina critica infilzata nel fianco della *parole*, che si trasfigura in *xylophonie*, qualcosa come una musica d’ossa (e sono le ossa delle parole nel medesimo tempo reale – nel frat-tempo direbbe Sudano – che quelle del corpo), e nella *xylophénie* che – se ne accogliamo la lettura grossmaniana -, vi aggiunge una visione consistente nel suo reiterato venir meno e, nondimeno, in questo modo, nel suo reiterato essere coinvolta. Eppoi, perché tutto questo funzioni a pieno regime, occorre, mediazione delle mediazioni, una quarta parete. La quale non è alla fine, per Sudano, che ciò che soddisfa la necessità che il teatro sia un *a-luogo*, un luogo cioè *non confondibile* con qualunque altro.

Che il teatro sia un a-luogo oppure non sia, significa che in esso vige uno stato di eccezione, nel senso di eccezione-da: non nel senso di uno stato di eccezione come eccezione da qualunque norma, ma nel senso di avere norme sue proprie che eccedono quelle degli altri luoghi, ed anche quelle di un *utopistico* stato di eccezione nel quale regni un'impossibile vacanza da qualsivoglia normatività. Lo stato normale, quello che la storia sperimenta come stato di diritto, è stato finora un regime nel quale coesistono promiscuamente e simultaneamente più codici normativi, cosicché l'arbitrio consiste nel passare dall'uno all'altro secondo l'opportunità.

Tale è stato il teatro moderno: un *self-service*, una serie di norme eterogenee attuate in nome di una malintesa libertà dell'arte. In questo modo il teatro ha cessato di essere un a-luogo. È invece necessario – anche in questo Artaud e Sudano sono in sintonia –, che nel teatro si agisca molteplicemente ma nel rispetto di regole condivise, e regole che lo caratterizzino distinguendolo da qualunque altro luogo di rappresentazione: dalla chiesa, dal tribunale, dal parlamento, dai mass-media, dal mondo accademico, dal turismo. Il teatro, con regole tutte sue, reclama fin dal suo nascere – ma questo reclamo è il suo esordio – una speciale *extraterritorialità*. L'aggettivo non è pleonastico: allo statuto speciale proprio di ogni extraterritorialità, il teatro ne assomma uno ulteriore. Esso pretende *una extraterritorialità senza territorio*. Questo lo distingue fin da subito dagli antichi riti iniziatici e/o sacrificali. Anche il loro ambito era un a-luogo, normato da prescrizioni valedoli solo per esso, che lo rendevano immediatamente riconoscibile, marcando un iato rispetto agli altri luoghi. Ma questo a-luogo era anche territorializzato: disponeva di luoghi recintati dal *tabù*, che con la loro mera estensione topografica *rapresentavano* la sacralità prima ancora di officiarla, pagando il prezzo di parcellizzarla e confinarla. Si era avvertiti toponomasticamente del varcare di queste soglie dove vigeva una norma *altra*, e dunque una logica diversa.

Il teatro è la prima istanza che richiede uno statuto di eccezione, avanzando al contempo l'esigenza di non doverne connettere l'applicazione a una qualche territorialità deputata all'uopo. A meno che non fosse così alle prime insorgenze senza traccia della ritualità. Senza traccia non perché irreperita,

ma perché verrebbe meno la localizzazione necessaria a leggere la traccia come tale, ogni traccia di ritualità essendo interpretata dall'archeologia come sintomo di una *zona* sacra.

Questo sacro ancora nomadico, non ancora sedentarizzato, è quello che folgorò Artaud nel paese dei Tarahumara. Se ne fu così colpito, era anche perché non cessava di pensare al teatro. A un teatro che fosse *chiuso* in un sistema di regole affatto eccezionali, come quelle dei riti, ma *aperto* a un'extraterritorialità intesa, non nel senso restrittivo di terra eccezionalmente destinata a un genere non profano di pratiche, ma nel senso di assenza di localizzazione territoriale *tout-court*.

Così, l'epoca dalla quale ci proviene il lascito della tragedia attica, sarebbe quella nella quale il teatro si è localizzato. Quello allora cui ci si richiama quando si parla, come fa la *Societas Raffaello Sanzio*, di teatro pre-tragico, è questo stadio in cui il teatro non si era ancora sedentarizzato. E quando i Castellucci alternano alla formulazione di pre-tragico quella di pre-teatrale, evocano il fantasma di un teatro *senzaletto*, cioè privo di qualsiasi corrispondente territoriale, sia esso anche solo qualcosa di mobile, che costituirebbe già un embrione di territorializzazione, fino alla sedentarizzazione definitiva costituita dall'architettura omonima, e già per questo mistificante.

Si fa propria, mettendo le cose in questi termini, un'ottica bataillana. Bataille connette strettamente il sacro alla *dépense*, parola dalla tastiera semantica amplissima, tra perdita, spreco, consumo e sacrificio, ma un sacrificio utopico senza guadagno, che eccede lo stesso valore d'uso marxiano. Ha in ogni caso a che fare con la marxiana "immanenza del sacro". Ma il sacro immanente è unico, non ha bisogno quindi della sovrastruttura supervisiva di un *dieu*, perché divinizza il livello più materiale. Il sacro trascendente è crivellato da mille eccezioni profane che lo confinano in uno stato di minoranza, e abbisogna quindi di essere raddoppiato, nel senso nicciano della *Genealogia della morale*, da una sovrastruttura monoteista che surrogli sul piano ideale la mancanza di unità in quello immanente alla prassi umana.

L' *Epopèa della polvere* della *Societas Raffaello Sanzio* è abitata da una sorta di strabismo, per il quale si misura costantemente la distanza irrimediabile e irredimibile che separa ciò che avviene in scena da quello stato di grazia utopico, nel senso letterale del termine, costituito dall'ignota

teatralità pre-tragica. L'arte non vive l'ignoto esorcizzandolo come fa la scienza, lo lambisce come qualcosa di concreto, come ciò che anzi la legittima paradossalmente con la sua evanescenza, ma deve vigilare acchè non lo strumentalizzi come alibi delle proprie perdite di rigore.

Il massimo della tensione fra teatro sedentario e nomadismo pre-tragico si ha nel *Giulio Cesare* della *Societas* dove ci si confronta con quanto di più lontano sembrerebbe esservi dall'idea corrente di teatro, ossia con quella estenuata stilizzazione del linguaggio che è la retorica ciceroniano-quintileana. Di questa si mostra la complicità col teatro sedentario, con cui condivide il fine corruttorio della persuasione. Un ariete bellico romano si accanisce dall'interno contro il sipario ancora chiuso, fino a deflorarlo: sia la retorica latina che il teatro di rappresentazione non possono tollerare la quarta parete, e la dirompono con quella tecnica bellica di cui non sono che il prolungamento linguistico. *La caduta della quarta parete implica ipso facto la perdita dell'ob-sceno*. Nel teatro romano la *skéné* non cela più l'ob-sceno: è una parete inerte che segna soltanto la chiusura dello spazio sedentarizzato della scena, in cui tutto è a portata di mano. Il teatro ha perso il carattere di a-luogo confondendo le sue leggi con quelle dei rostri oratori e quelle dell'arte militare. Questa perdita dell'ob-sceno è emblemizzata dalla proiezione dell'immagine endoscopica delle corde vocali di un attore, mostrate in presa diretta. L'attore che auto infila la sonda nel suo corpo è un drammaturgo, ..*vskj*. Come il teatro latino, la tecnologia crede che l'ob-sceno sia un *fenomeno* nascosto da captare con strumenti ottici o fonici: sarebbe come se Bene pensasse che l'apparato tecnofonico possa sottoporre a ingrandimento l'ob-sceno della *phoné*. Nel primo atto regna l'iconofilia, la luce apollinea delle immagini retoriche, stampi simulacrali del linguaggio. Il pubblico è ridotto a un cumulo di scarpe. La volontà di potenza retorica non si arresta neppure davanti alla laringectomia di Antonio: l'effluvio aggogante gli animi trova un altro sbocco, esofageo, e una voce ancora più trascendente, sublimatoria nel timbro neutro, slavato, *albino*, quanto il suo scopo semantico che si *personifica* nell'ostensione della crisalide spettrale del mantello di Cesare. È la voce che scioglie in leggerezza il cemento delle parole, sparse sulla scena

in forma di blocchi da costruzione. Sono i “blocs”⁴²⁹ la cui compattezza e tetragonia solo possono fendere nel mezzo la *glossopoesi* artaudiana, lo *stac-cato* beniano, il *regime degli accenti* sudaniano.

Tutto prende posizione contro il tirannicidio: eppure proprio nel punto di massima impermeabilità all’ob-sceno, quando gli si dà il colpo di grazia pantomimizzando l’omicidio di Cesare entro la scena, *davanti alla skené*, l’*inorganico* balugina per un attimo: quello in cui morte e vita si scambiano i ruoli. Mentre il vivente sta trapassando a cadavere, il suo sangue schizza in alto, irrorando la statua di Pompeo, e additando così la vitalità di resto dell’inorganico.

In un mondo colonizzato (e “colonnizzato”) dalla stereotipia simulacrale, l’unica iconoclastia possibile è la soppressione di una vita umana divenuta icona. Come l’altra soppressione, questa volta di sé, cui Bruto si rifiuterà nel secondo atto, ripristinando la legge dell’ob-sceno, sospesa dalla drammaturgia antitragica shakespeare-stanislavskiana: la *pièce* non si chiude che al suicidarsi di quest’ultima.

Ma ciò che qui più ci interessa è il nesso ob-sceno-quarta parete, che il secondo atto di questo *Giulio Cesare* connette strettamente e nel modo più esemplare. In uno scenario ridotto a un’unica carcassa fuliginosa dopo il passaggio del fuoco iconoclasta, che ha arso anche la carne di Bruto e Cassio, divenuti pertanto due donne anoressiche – due corpi ridotti al *subjectile* d’ossa della *xylophonie* artaudiana -, e mentre l’ariete ora si accanisce contro il *subjectile* del palco, sospeso su di esso verticalmente, d’un tratto calano dall’alto a un tempo ob-sceno e quarta parete. È un grande cartello che reca la scritta *ceci n’est pas un acteur*, e finirà col coprire come un sudario il cadavere disteso di Cassio, a segnare l’ingresso *in extremis* del pudore della *pietas*. Tutto il tragitto della *pièce* appare retrospettivamente, da questo momento, come un lento, assonnato, faticoso movimento di avvicinamento al riconoscimento dell’esigenza del pudore ob-sceno. Come il quadro magrittiano che il cartello del *Giulio Cesare* cita, svela il pudore dell’arte figurativa opponendolo a qualunque, sfacciato riconoscimento figurativo che confermi l’oggetto come simulacro, così il cartello *ricorda*

⁴²⁹ Antonin Artaud, *O. C. XXI*, pag. 48.

che il teatro è, in un'originarietà sempre di là da venire, e quindi libera dall'ipoteca servile di qualunque mitologia – *per il fatto stesso di essere retrospettiva* –, origine, l'a-luogo del pudore e non il luogo dell'esibizione.

Ma con ciò siamo anche risaliti alla radice, probabilmente ultima, di ogni strumentalizzazione artaudiana. Si fraintenderà sempre Artaud, ogni qualvolta si eluderà l'implacabile esigenza di pudore che sottende ogni minima articolazione della sua opera, e che la preserva dall'essere simulacralizzata. Non che non sia possibile costruire simulacri artaudiani: ma ad essi, mancando la vigilanza della reticenza obscena, il *lascito* artaudiano letteralmente manca. Ne agguanta il simulacro neglignendone i resti. Ma il lascito, nel regno presidiato dalla logica di Mnemosine, si consuma solo attraverso i resti che eccedono i simulacri. O, ma è solo un altro modo di dirlo, il messaggio. Non perché il messaggio sia il *medium*, ma perché non vi è il modo di distinguerli un attimo prima di farli coincidere.

Quel pudore e quella reticenza in cui consiste l'ob-sceno, comportano un elemento catatonico nella fenomenologia attorale, che preserva l'attore dal *fare*, che in teatro è sempre un *rappresentare*, e quindi lo tengono sempre in qualche modo avvinto (e si va a teatro per scoprire in che modo ciò sarà fatto) alla logica motoria e gestuale che oscilla fra gli estremi della flaccidità del pupazzo e della spigolosità della marionetta. Ma quel che per lo più si fa fatica a capire, è che questa prossimità all'inorganicità del burattino, lungi dal comportare una rinuncia alle prerogative della propria autonomia, procura non un *deficit* ma un *surplus* di lucidità all'attante. È attraverso questa cesura inorganica, che si ovvia agli automatismi vitalistici che fanno nella vita dell'uomo un burattino, proprio in quanto presuppone di non esserlo. Il *burattinismo* attorale, pertanto, mostra intanto com'è l'uomo normalmente, e nel frat-tempo lo introduce all'ob-sceno, alla scoperta del pudore e del suo mistero.

BIBLIOGRAFIA

Antonin Artaud. Œuvres Complètes

(pubblicazione iniziata nel 1956 a cura di Paule
Thévenin, Éditions Gallimard, Paris)

Vol. I *Préambule – Adresse au Pape – Adresse au Dalai Lama –*

*Correspondance avec Jacques Rivière – L’Ombilic de Limbes – Le Pèse Nerfs suivi
des Fragments d’un journal d’Enfer – L’Art et la Mort – Premières proses (1913-
1923) – Tric-Trac du ciel – Bilboquet – Poèmes (1924-1935) – Textes surréalistes –
Lettres*

Vol. II *L’évolution du décor – Théâtre Alfred Jarry – Trois œuvres pour la scène*

-Deux projets de mise en scène – Notes pour les Tricheurs de Steve Passeur –

*Comptes Rendus – A propos d’une pièce perdue – A propos de la littérature et des arts
plastiques*

Vol. III *Scenari – A propos du cinéma – Lettres – Interviews*

Vol. IV *Le Théâtre et son double – Dossier des Cenci*

- Vol. V** *Autour de Le Théâtre et son double – Articles à propos du théâtre de la N.R.F. et les Cenci – Lettres – Interviews – Documents*
- Vol. VI** *Le Moine, de M.G. Lewis, raconté par Antonin Artaud*
- Vol. VII** *Héliogabale ou l’anarchiste couronné – Les Nouvelles Révelations de l’être*
- Vol. VIII** *Sur quelques problèmes d’actualité – Deux teste écrits pour Voilà – Pages des Carnets. Notes intimes – Satan – Notes sur les cultures orientales, grecque, indienne, suivi de Le Mexique et la civilisation et de L’Éternelle Trahison des Blancs – Messages révolutionnaires – Lettres*
- Vol. IX** *Les Tarahumaras – Trois textes écrits en 1944 à Rodez – Cinq adaptations des textes anglais – Lettres de Rodez suivies de L’Éveque de Rodez – Lettres complémentaires à Henri Parisot*
- Vol. X** *Lettres écrites de Rodez (1943-1944)*
- Vol. XI** *Lettres écrites de Rodez (1945-1946)*
- Vol. XII** *Artaud le Mômô – Ci-gît précédé de la Culture Indienne*
- Vol. XIII** *Van Gogh le suicidé de la société – Pour en finir avec le jugement de dieu*
- Vol. XIV** *Suppôts et Supplications*
- Vol. XV-XXI** *Cahiers de Rodez (février 1945 – mai 1946)*
- Vol. XXII-XXV** *Cahiers du retour à Paris (mai 1946 – janvier 1947)*
- Vol. XXVI** *Histoire vécu d’Artaud-Momo – Tête-à-tête par Antonin Artaud*

Antonin Artaud, *Œuvres*, Édition établie, présentée et annotée par Évelyne Grossman, Quarto Gallimard, Paris, 2004.

Testi su Antonin Artaud

Artioli Umberto- Bartali Francesco, *Teatro e corpo glorioso*, Feltrinelli, Milano, 1978.

Artioli Umberto, *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

Borie Monique, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, Gallimard, Paris, 1989.

Brunel Pierre, *Théâtre de la cruauté ou Dionysos profane*, Librairie des Meridiens, Paris, 1982.

Bruno Pierre, *Antonin Artaud. Réalité et poésie*, L'Harmattan, Paris, 1999.

Cambria Florinda, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, JacaBook, Milano, 2004.

Camus Michel, *Antonin Artaud: une autre langue du corps*, Opales-Comptoir d'éditions, Paris, 1996.

De Marinis Marco, *La danza alla rovescia di Artaud*, Bulzoni, Roma, 1999.

Derrida Jacques, *La parole soufflée*, in *L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, Paris, 1967.

Derrida Jacques, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in *L'écriture et la différence*, Éd. du Seuil, Paris, 1967.

Derrida Jacques, *Forcener le subjectile*, Gallimard, Paris, 1998.

Derrida Jacques, *Artaud le Môme*, Galilée, Paris, 2002.

Dumoulié Camille, *Nietzsche et Artaud, pour une éthique de la cruauté*, Puf, Paris, 1992.

Dumoulié Camille, *Antonin Artaud*, Seuil, Paris, 1996.

Garelli Jacques, *Artaud et la question du lieu: essai sur le théâtre et la poésie d'Artaud*, José Corti, Paris, 1982.

Gouhier Henri, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre*, Vrin, Paris, 1974.

Grossman Évelyne, *Entre corps et langue: l'espace du texte (Antonin Artaud, James Joyce)*, these de doctorat, 1994.

Grossman Évelyne, *L'aliené authentique*. Farrago-Leo Scherer, Tours, 2003.

Palau i Fabre Jose, *Artaud y la revolta del teatre modern*. Institut del teatre, Barcelona, 1981.

Pasi Carlo, *Artaud attore*. Bollati Boringhieri, Torino, 2001.

Penot-Laccassagne Olivier, *Artaud el les avants-gardes théatrales*, Minard, 2004.

Poli Gianni, *Artaud, la poesia in scena*. Erga edizioni, Genova, 1997.

Prevel Jacques, *En compagnie d'Antonin Artaud*, Flammarion, Paris, 1994.

Ruffini Franco, *I teatri di Artaud: crudeltà corpo-mente*. Il Mulino, Bologna, 1986.

Ruffini Franco, *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*. Laterza, Roma-Bari, 2009.

Ruffini F.-Berdini A. *Antonin Artaud. Teatro, libri e oltre*. Bulzoni, Roma, 2001.

Savarino Isa, *Antonin Artaud. Il sistema della crudeltà. Gli affetti, le intensità, il linguaggio dei corpi*, Millepiani, 1997.

Thévenin Paule, *Antonin Artaud, ce Désesperé qui vous parle*, Seuil, Paris, 1993.

Virmaux Alain, *Antonin Artaud et le théâtre*. Seghers, Paris, 1970.

Carmelo Bene

A.A.V.V., *Il teatro senza spettacolo*, (con saggi critici di U. Artioli, C. Dumoulié, M. Grande, P. Klossovski, A. Scala, E. Fadini) Marsilio, Venezia, 1990.

A.A.V.V., *La ricerca impossibile*, Biennale teatro 1989, Marsilio, Venezia, 1990.

Bene Carmelo, *Pinocchio e Proposte per il teatro*, Lerici, 1964.

Bene Carmelo, *L'orecchio mancante*, Feltrinelli, Milano, 1970.

Bene Carmelo-Deleuze Gilles, *Sovrapposizioni*, Quodlibet, Macerata,

Bene Carmelo, *Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano, 1981.

Bene Carmelo, *La voce di Narciso*, (a cura di S.Colomba), Il Saggiatore, Milano, 1982.

Bene Carmelo, *Sono apparso alla Madonna*, Longanesi, 1983.

Bene Carmelo-Fofi Goffredo-Giacché Piergiorgio, *Il teatro di Bene e la pittura di Bacon*, Linea d'ombra, Milano, 1983.

Bene Carmelo, *Lorenzaccio*, Nostra Signora editrice, 1986.

Bene Carmelo-Ghezzi Enrico, *Discorso su due piedi*, Bompiani, Milano, 1998.

Bene Carmelo-Dotto Giancarlo, *Vita di Carmelo Bene*, Bompiani, Milano, 2005.

Testi su Carmelo Bene

AA.VV., *Per Carmelo Bene*, Linea d'ombra, Milano, 1995.

Bartalotta Gianfranco, *Carmelo Bene e Shakespeare*, Bulzoni, Roma, 2000.

Dotto Giancarlo, *Il principe dell'assenza*, Giusti, Firenze, 1981.

Giacchè Piergiorgio, *Antropologia di una macchina attoriale*, Bompiani, Milano, 1997.

Grande Maurizio, *L'estetica del dispiacere. Intervista a Carmelo Bene*, in *Cinema e Cinema*, 1978.

Manganaro Jean-Paul, *Il pettinatore di comete*, in *Carmelo Bene, Otello, o la deficienza della donna*, Feltrinelli, Milano, 1980.

Villa Emilio, *Letania per Carmelo Bene*, All'insegna del pesce d'oro (di Vanni Scheiwiller), Milano, 1996.

Rino Sudano

Rino Sudano, *Re-cita*, 1983, dattiloscritto.

Rino Sudano, *Recita 2*, 1983, dattiloscritto.

Rino Sudano, *Mediato/immediato*, 1984, dattiloscritto.

Rino Sudano, *Vedere/sentire*, 1984, dattiloscritto.

Rino Sudano, *La presenza della scomparsa*, 1984, dattiloscritto.

Rino Sudano, *Il tempo in Pentecilea (appunti per una filosofia dell'attore in Kleist presi da un attore)*, 1985, dattiloscritto.

Rino Sudano, *Solo*, 1988, dattiloscritto.

Rino Sudano, *L'attore tra etica ed estetica/Al di là del talento prima del talento*, conferenza tenuta all'Università di Torino, febbraio 1995.

Rino Sudano, *Brecht, Beckett e l'attore etico-politico*, dattiloscritto.

Testi su Rino Sudano

Acca Fabio, *Rino Sudano, un teatro fuori scena*, in *Culture teatrali* n° 2-3, primavera-autunno 2000.

Livio Gigi, *Colloquio con Rino Sudano*, in *L'asino di B.*, Torino, settembre 1997.

Livio Gigi, *Le cause di una rimozione. Il teatro di Rino Sudano*, in *L'asino di B.*, Torino, Settembre 2003.

Orecchia Donatella, *Appunti intorno a Mors II e altro*, in *L'asino di B.*, Torino, settembre 2003.

Petrini Armando, *L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano*, in *L'asino di B.*, Torino, settembre 2003.

Societas Raffaello Sanzio

Castellucci Claudia, *Uovo di bocca. Scritti lirici e drammatici*, Bollati Boringhieri, Torino, 2000.

Castellucci Claudia-Kelleher Joe-Ridout Nicolas, *Romeo Castellucci. To Carthage Then I Came*. Actes sud, Arles, 2002.

Castellucci Romeo-Guidi Chiara-Castellucci Claudia, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio. Dal teatro iconoclasta alla super-icona*, Ubulibri, Milano, 1992.

Castellucci Romeo-Guidi Chiara-Castellucci Claudia, *Epopèa della polvere. Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Ubulibri, Milano, 2001.

Castellucci Romeo-Guidi Chiara-Castellucci Claudia, *Epitaph*, Ubulibri, Milano, 2003.

Castellucci Romeo, *La critica e il ronzio del coro*, in *Biblioteca Teatrale* 54 (aprile-giugno 2000).

Societas Raffaello Sanzio, *Disputa sull'atto di creazione*, Edizioni del Bello Estremo, Cesena, 1991.

Testi sulla Societas Raffaello Sanzio

Kelleher Joe-Ridout Nicholas, *The theatre of Societas Raffaello Sanzio*, Routledge, New York, 2007.

Pitozzi Enrico-Sacchi Annalisa, *Itinera. Trajectoires de la forme*, Actes Sud, Arles, 2008.

Tackels Bruno, *Écrivains du plateau: les Castellucci*, Les solitaires intempestifs, Besançon, 2005.

Testi sul teatro

AA. VV. *Il teatro nella società dello spettacolo*, Il Mulino, Bologna, 1983.

Alonge Roberto, *Manuale di storia del teatro*, Utet, Torino, 2001.

Artioli Umberto, *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Carocci, Roma, 2004.

Aslan Odette, *L'acteur au XXe siècle. Ethique et technique*, L'entretemps, Vic-la-Gardiole, 2005.

Attisani Antonio, *L'invenzione del teatro: fenomenologie e attori nella ricerca*, Bulzoni, Roma, 2003.

Banu Georges, *Le theatre, sorties de secours. Essais critiques*, Aubier, Paris, 1984.

Banu Georges, *L'homme de dos. Peinture, théâtre*, Amir Biro, Paris, 2001.

Barrault Jean-Louis, *Reflexions sur le théâtre*, Vautrain, Paris, 1952.

Bartolucci Giuseppe, *Testi critici* a cura di Valentini V. Bulzoni, Roma, 2007.

Borie Monique, *Le theatre ou le fantôme qui doute*, Actes sud, Arles, 1997.

Brecht Bertolt, *Scritti sul teatro* I e II, Einaudi, Torino, 1975.

Chinzari Stefania-Ruffini Paolo, *Nuova scena italiana: il teatro dell'ultima generazione*. Castelvechi, Roma, 2000.

Cruciani Fabrizio-Falletti Clelia, *Civiltà teatrali nel XX secolo*. Il Mulino, Bologna, 1986.

Cruciani Fabrizio, *Registi, pedagoghi e comunità teatrali nel 900*, E&A ed., Roma, 1995.

De Marinis Marco, *In cerca dell'attore: un bilancio del Novecento teatrale*. Bulzoni, Roma, 2000.

Giacché Piergiorgio, *Lo spettatore partecipante*, Guerini studio, Milano, 1991.

Grande Maurizio, *La riscossa di Lucifero. Ideologia e prassi del teatro di sperimentazione in Italia (1976-1984)*. Bulzoni, Roma, 1985.

Keheller Joe-Ridout Nicholas, *Contemporary theatre in Europe*, Routledge, New York, 2006.

Lehmann Hans-Thies, *Le theatre postdramatique*, L'arche, Paris, 2002.

Livio Gigi, *Minima theatrialia. Un discorso sul teatro*, Tirrenia, Torino, 1984.

Mango Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003.

Molinari Cesare, *Teatro e antiteatro dal dopoguerra ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

Pavis Patrice, *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 2006.

Ponte di Pino Oliviero, *Il nuovo teatro italiano: 1975/1988*, La Casa Usher, Firenze, 1988.

Puppa Paolo, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma, 2004.

Quadri Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia: materiali 1960/1976*. Einaudi, Torino, 1977.

Ruffini Franco, *Per piacere: itinerari intorno al valore del teatro*. Bulzoni, Roma, 2001.

Ruffini Franco, *Teatro e boxe: l'atleta del cuore nella scena del 900*. Il Mulino, Bologna, 1994.

Santini Gilberto, *Lo spettatore appassionato*, ETS, Pisa, 2007.

Schino Mirella, *Profilo del teatro italiano dal XV al XX secolo*, NIS ed., Roma, 2002.

Sinisi Silvana, *Cambi di scena: teatro e arti visive nelle poetiche del 900*. Bulzoni, Roma, 1995.

Turner Victor, *Dal rito al teatro*, Il Mulino, Bologna, 1986.

Ubersfeld Anne, *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*, Belin, Paris, 1996.

Valentini Valentina, *Mondi, corpi, materie: teatri del secondo 900*. Mondadori B., Milano, 2007.

Altri testi consultati

Agamben Giorgio, *La comunità che viene*, Einaudi, Torino, 1990.

Agamben Giorgio, *Mezzi senza fine (note sulla politica)*, Bollati Boringhieri, Torino, 1996.

Agamben Giorgio, *Homo sacer: il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino, 1999.

Agamben Giorgio, *L'aperto, l'uomo, l'animale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

Bataille Georges, *La notion de dépense*, O.C., t. III, Gallimard, Paris, 1970.

Beckett Samuel, *Dante...Bruno. Vico.. Joyce.*, SugarCo, Milano, 1964.

Benjamin Walter, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1980.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

Blanchot Maurice, *L'écriture du désastre*, Gallimard, Paris, 1980.

Colli Giorgio, *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, 2010.

Deleuze Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Éd. De la différence, Paris, 1981.

Deleuze Gilles-Guattari Felix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Minuit, Paris, 1980.

Derrida Jacques, *L'écriture et la différence*, Seuil, Paris, 1967.

Debord Guy, *La société du spectacle*, Gallimard, Paris, 1992.

Foucault Michel, *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.

Gentili Carlo-Garelli Gianluca, *Il tragico*, Il Mulino, Bologna, 2010.

Girard René, *La violence et le sacré*, Hachette, Paris, 2002.

Hölderlin Friedrich, *Sul tragico*, Feltrinelli, Milano, 1980.

Jesi Furio, *Materiali mitologici*, Einaudi, Torino, 2001.

Kristeva Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, 1974.

Kristeva Julia, *Polylogue*, Seuil, Paris, 1979.

Szondi Peter, *Saggio sul tragico*, Einaudi, Torino, 1996.

Scritture d'attore: rifrazioni artaudiane nel teatro italiano (Carmelo Bene, Rino Sudano, Societas Raffaello Sanzio).

INDICE

Introduzione	Pag. 1
Capitolo primo	
Antonin Artaud: il teatro senza organi	Pag. 8
I.I. Il dramma mental come antidoto alla rappresentazione	Pag. 8
I.II. Mot/parole	Pag. 16
I.III. Ideogramma come nozione crocicchio	Pag 20
I.IV. La dimensione temporale della scena	Pag. 28
I.V. La temporalità della voce	Pag. 32
I.VI. La parole soufflée	Pag 36

I.VII. La gestualità della scrittura	Pag. 40
I.VIII. La crudeltà	Pag. 45
I.IX. L'envoûtement	Pag. 48
I.X. I quattro strumenti fondamentali del teatro della crudeltà	Pag. 51
I.XI. Il doppio	Pag. 56
I.XII. Ob-scenità della glossopoiesi	Pag. 59
 Capitolo secondo	
Carmelo Bene: l'attore dei tre <i>subjectiles</i>	Pag. 65
II.I. Istrionismo e scrittura	Pag. 65
II.II. Un esempio di scrittura scenica da Shakespeare	Pag. 74
II.III. Femminilità di Gloucester	Pag. 78
II.IV. L'ob-sceno: né in-scena né fuori-scena	Pag. 82
II.V. Il centro vuoto della scena	Pag. 87
II.VI. La <i>phoné</i> come silenzio della voce	Pag. 91
II.VII. La <i>chora</i> vocale	Pag. 93
II. VIII. Il terzo <i>subjectile</i> : la tecno fonìa	Pag. 101
II.IX. La re-citazione del testo lirico	Pag. 105
II.X. La <i>chora</i> tecnologica	Pag. 108
II.XI. L'anonimità del testo lirico	Pag. 112
II.XII. La xilofonia secondo Bene	Pag. 116
II.XIII. Il <i>subjectile</i> lorenzaccio	Pag. 118

Capitolo terzo

Rino Sudano: l'a-luogo del teatro	Pag. 123
Capitolo quarto	
Societas Raffaello Sanzio: la metamorfosi della scena	Pag. 141
IV.I. Tragico e pretragico	Pag. 141
IV.II. Il testo latente nella drammaturgia shakespeariana	Pag. 148
IV.III. Retorica autistica vs retorica comunicativa	Pag. 151
IV.IV. L'autodesignazione dell'attore come <i>homo sacer</i>	Pag. 156
IV.V. Defigurazione, mimetizzazione e laringectomizzazione dell'attore	Pag. 161
IV.VI. La polvere come il resto del simulacro	Pag. 167
IV.VII. La scarica tra il logos e il soma	Pag. 170
IV.VIII. Anocronismo dell'Orestea	Pag. 172
IV.IX. La tecnologia come sintomo dell'arcaico	Pag. 174
IV.X. L'ereditarietà della sacertà	Pag. 176
IV.XI. Retorica della figura e retorica ob-scena	Pag. 178
IV.XII. La rottura dell'icona attoriale	Pag. 182
IV.XIII. Il corpo senza organi come rovesciamento di Auschwitz	Pag. 184
IV.XIV. La doppia scena	Pag. 186
Conclusioni	Pag. 190
Bibliografia	Pag. 206