

L'esorcismo chirurgico di Antonin Artaud di Raúl Zecca Castel

Il centro nevralgico dell'esistenza e della forza creativa di Antonin Artaud si può individuare in quella particolare condizione psichica che egli stesso aveva definito come alienazione autentica¹. Condizione che se da una parte configura una particolare condanna all'autismo e all'esclusione - data la sua problematicità all'espressione e alla comunicazione -, dall'altra risulta costituire un privilegio, quasi un'elezione artistica, come una risorsa carica di potenziale profetico². E' in questo senso che Artaud voleva essere considerato un "caso psichico"³; per poter esigere un ascolto e magari una possibile comprensione che legittimassero la sua esistenza e conferissero un senso alla sua identità, quasi che il dolore della malattia fosse l'alibi perfetto per il diritto a una parola in grado di assumere valore di testimonianza.

Nasce così la letteratura artaudiana, come un urlo disperato alla ricerca di un'eco salvifica, la rivelazione di un redivivo Zarathustra che annuncia non più la morte di Dio ma il complotto di strane forze ostili costantemente impegnate in un progetto di invasamento e possessione delle poche menti lucide, tra le quali certo figura anche quella di Artaud. Ecco allora che la scrittura di Artaud si manifesta come la personale trascrizione in una nuova dimensione letteraria di quel suo stato patologico che lo caratterizza, assumendo modalità espressive che riproducono, specchiandolo, l'universo

¹ Cfr. A. Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, K éditeur, Paris, 1947; trad. it. *Van Gogh il suicidato della società*, Adelphi, Milano, 1988.

² "Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certain idée supérieure de l'honneur humain. [...] Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités.", *ivi*, p.17.

³ Cfr. A. Artaud, *Corrispondenza con Jaques Rivière*, in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Adelphi, Milano, 1966.

caleidoscopico della sua personalità frammentata. A questo proposito si può associare la rilevanza storico-letteraria di Artaud a quella di De Sade, Sacher-Masoch o Kafka, tutti autori trattati da Deleuze e Guattari nell'ambito di quella che hanno appropriatamente definito *letteratura minore*⁴, ad indicare, come essi stessi dichiarano, non certo la letteratura di una lingua minore - come potrebbe esserlo un dialetto od un gergo -, ma la letteratura che una minoranza, in tutti i suoi possibili profili, da quello patologico a quello simbolico, costruisce e realizza all'interno di una lingua maggiore. E questa altro non è che la lingua del potere, dell'autorità, interpretata come un codice sintattico universalmente accettato e condiviso, un sistema linguistico determinato e stabile che si impone attraverso il classico schema semantico di mutuo rinvio tra significante e significato.

Ecco allora che si capisce il valore letterario della testimonianza dell'individuo solitario che si racconta da sé, con le sue proprie parole, senza venire intrappolato, molto professionalmente, bisogna dirlo, in categorizzazioni aprioristiche per mano di psicologi o esperti loro simili. È proprio in questo senso che le letterature minori si rivelano intrinsecamente rivoluzionarie; nel modo in cui esse si oppongono al rigido sistema di un presunto linguaggio oggettivo per infiltrarlo abilmente mediante il suo uso perverso, sovvertendone così l'ordine prestabilito.

Se già la sola possibilità di raccontarsi, accompagnata dalla garanzia dell'ascolto, costituisce, nel caso di Artaud, un principio di guarigione, una speranza almeno, ecco compresa la rilevanza del teatro come luogo d'espressione nella sua funzione catartica. In questa forza eversiva, che caratterizza l'espressione della singolarità, dell'individuo alieno ai codici condivisi, si scopre l'importanza dell'opera artaudiana come atto d'accusa contro l'arbitrarietà dell'ordine predeterminato e come rivendicazione di un'identità condannata ed eletta alla testimonianza. *L'omblic des limbes*⁵ può essere letto in quest'ottica rivoluzionaria se si considera lo stile di scrittura utilizzato nel quale è assente un percorso logico-diacronico e il discorso si sviluppa

⁴ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka, per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1975.

⁵ A. Artaud, *L'omblic ds limbes*, Gallimard, NRF, Paris, 1925; trad. it. *L'ombelico dei limbi*, L'obliquo, Brescia, 1991.

contemporaneamente su vari livelli, quasi fosse intento a seguire i caotici nessi trasversali che si sovrappongono nell'inconscio. L'opera di Artaud è in perenne trasformazione lungo un delirio che travolge qualsiasi regola formale e che si rinnova senza sosta ricostituendosi da capo ogni volta in un circolo di tempo che ricorda non poco l'eterno ritorno zarathustriano. Ma non è tanto una questione di tempo, quanto di essenza. E allora è il concetto di *rizoma*⁶ così come lo hanno applicato alla letteratura Deleuze e Guattari che può essere ripreso in considerazione quando si tratta l'opera di Artaud. Tecnicamente, il rizoma è un fusto metamorfosato di aspetto simile a una radice, con proprietà plagiotrope che si manifestano in conformazioni prive di una struttura portante, in modo tale che esso si sviluppa in tuberi avventizi a partire dagli innumerevoli nodi ed internodi che lo caratterizzano. Il rizoma, insomma, è composto da elementi eterogenei ed è caratterizzato da una struttura disorganica e caotica, priva di un asse principale, capace di proliferare e riprodursi in nuove dimensioni da qualsiasi punto dando luogo ad aggrovigliamenti imprevedibili. Il rizoma è il simbolo del divenire, della libertà, della mancanza di regole, prescrizioni, gerarchie, ordini. In questo senso una scrittura rizomatica è una scrittura che non si lascia frenare da impostazioni formali, schemi prestabiliti, formalismi linguistici, e che, al contrario, rivendica un'autonomia eversiva in rottura con tutto ciò che vi è di fisso e immutabile. E' la lotta del divenire contro la stasi, del simulacro contro il modello, per dirla con la terminologia cara a Deleuze e Guattari.

Artaud attacca esplicitamente e consciamente la stabilità dei modelli linguistici ufficiali condivisi proponendo un nuovo linguaggio, inventandolo ex-novo. E sembra di risentire la rabbia giovanile di Rimbaud contro la noia del linguaggio standardizzato in tutto questo quando decideva di stravolgerne le regole per arrivare a scoprire l'origine cromatica e latente delle vocali.

Fallire le parole è l'ideale artistico artaudiano. Si tratta di infettare la scorza dura che riveste le parole con un senso acquisito per penetrare al loro interno, nel luogo archeologico della loro genesi, e ritrovarne il suono primordiale originario, l'essenza

⁶ Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Éditions du Seuil, Paris, 1980; trad. it. *Mille Piani. Capitalismo e schizofrenia*, Cooper. Castelvecchi, Roma, 2003.

emozionale che le ha generate. Fallire le parole significa privilegiarne il suono, la melodia, il ritmo piuttosto che il senso. Tutto ciò, da una parte, significa certamente, come sostiene Carlo Pasi⁷, un linguaggio transferale, transpersonale, transnazionale e transfuga – dunque in rottura con il tradizionale dinamismo che dallo scrittore muove verso il lettore lungo la linea della comprensione - , ma dall'altra, significa anche la ricerca di un linguaggio comune, il primo linguaggio dell'uomo, carico di espressione gestuale, materiato di carne. Si tratta del linguaggio del corpo, quel linguaggio intimo e comune vissuto prima che le parole venissero poco a poco disincarnate per diventare forme vuote, contenitori isolati di un senso difficile da rintracciare nel suono.

E in effetti, il linguaggio transferale, o meglio trans-fuga, di Artaud è sì una volontà di evasione da un linguaggio condiviso e dunque comprensibile, una volontà creatrice quasi nicciana, ma, come ricordano sempre Deleuze e Guattari a proposito della letteratura rizomatica di Kafka, la fuga non corrisponde certo alla libertà. La fuga è la ricerca di una via di uscita, ma è intrinsecamente destinata al fallimento, poichè non è possibile varcare la soglia del linguaggio in quanto essenza di pensiero. Non è possibile uscire allo scoperto, fuori dal giogo delle parole; si può solo cercare di sorprenderle, le parole, attraverso un'operazione che sia in grado, per dirla con Deleuze, di “tracciare la linea di fuga in tutta la sua positività [...], a vantaggio di una materia non formata, di flussi deterritorializzati, di segni asignificanti”⁸.

Ancora Deleuze riscontrava in Kafka l'esigenza di reagire all'inumano delle *potenze diaboliche* con il sub-umano di un divenire-animale, un fuggire via, proprio lungo queste linee di fuga. E quelle potenze diaboliche – Burocrazia, Famiglia, Stato, ecc - che opprimevano la vita e l'opera di Kafka richiamano immediatamente alla memoria le forze ostili artaudiane nella loro presunta cospirazione malefica.

Bisogna collocarsi nell'anno 1946 per comprendere appieno lo sviluppo della concezione di queste forze ostili e del valore profetico-redentore della testimonianza di Artaud.

⁷ Cfr. C. Pasi, *Lo specchio della crudeltà. Antonin Artaud*, in C. Pasi, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.

⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka, per una letteratura minore*, Quodlibet, Macerata, 1975.

La Seconda Guerra Mondiale è da poco terminata e nell'aria è rimasto solo l'odore di tutta la sofferenza e la morte che l'hanno caratterizzata. Sono stati anni crudeli nei quali il male sembra essersi incarnato in precisi personaggi storici ed eventi particolari. Inoltre, per Artaud, questo periodo ha coinciso con il suo internamento nei manicomi, con le sessioni dell'elettroshock, con l'incomprensione, il rifiuto e l'isolamento. Nasce da questa *coincidenza* dunque il pensiero della rivelazione di un complotto. E' l'idea che dietro a tutti i mali del mondo vi sia un gruppo di iniziati, organizzati in una sorta di sinarchia finalizzata all'eliminazione – il suicidio – di quelle poche menti lucide – gli artisti – che hanno avuto questa rivelazione, che hanno scoperto cioè l'esistenza della cospirazione e rischiano di svelarla al mondo intero.

Ecco spiegata la morte di Van Gogh: perché il suicidio dell'artista non è stato altro che il compimento dell'ennesima missione di zittimento operata da quella sinistra organizzazione omicida che porta sulla coscienza il peso di tante personalità illuminate; da Baudelaire a Poe, da Nietzsche a Holderlin per citarne solo alcuni. Attraverso procedimenti di invasamento, affatturamento e possessione, queste forze ostili riescono a penetrare – simili a un'orda di corvi neri⁹ – nei corpi dei soggetti presi a bersaglio e a infettare i loro pensieri portandoli rapidamente alla morte. Si tratta di una possessione fisica, carnale, tellurica, impossibile da contrastare.

A questo proposito è utile menzionare il concetto di *fame* artaudiano. A prima vista, come intenzione originaria, la fame rappresenta una volontà di affermazione di sé, la rivendicazione di una forza positiva di rinascita, l'esigenza di prendersi ciò che si crede di meritare, la soddisfazione del desiderio, la ricompensa per lo sforzo vitale, e come un'eco lontana, se tendiamo l'orecchio, possiamo riascoltare l'invettiva di Shakespeare contro la violenza dei civili colonizzatori – forze ostili? - nelle parole del selvaggio Caliban che minaccia di male-dire coloro che gli hanno insegnato a parlare¹⁰. E' la vendetta che trionfa orgogliosamente sull'ingiuria subita.

⁹ È lo stesso Artaud che rivolge particolare attenzione al volo basso e minaccioso dei corvi neri che sorvolano il campo di grano rappresentati in una delle ultime opere di Van Gogh dal titolo: *Il campo di grano con corvi*, Auvers-sur-Oise, luglio 1980, Olio su tela, 50,5x103 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.

¹⁰ Cfr. W. Shakespeare, *La tempesta*, trad.it. A. Lombardo, Feltrinelli, Milano, 2004.

Ma in realtà questa fame artaudiana cessa di rappresentare un'arma nel momento in cui se ne scopre la vera essenza antropofaga. Per dirla con Pasi, la fame diviene così “il rovescio perturbante dello stimolo a ingurgitare, [...] che è costituito dal rischio dell'invasamento incontrollato – envoûtement - una forma di possessione, di divoramento dell'essere: «Hai fame e allora noi ti mangeremo». E' la ribalta della tendenza costruttiva della fame in un pericolo di annientamento [...]”¹¹ Sono di nuovo quelle forze maledette che si introducono nei corpi degli eletti per divorarli dall'interno e portarli sul baratro della pazzia; forze che si materializzano e cristallizzano in istituzioni repressive e segreganti, che perseguitano gli animi liberi per assoggettarli alle loro volontà e suicidarli. Di qui il comprensibile j'accuse di Artaud alla psichiatria, ai medici e ai governanti che già si rendeva più che esplicito nella lettera a Moutonnier, legislatore della norma sugli stupefacenti, pubblicata nell'opera *L'omblic des Limbes*.

Se da una parte Artaud si sente vuoto di Sé, dall'altra si sente pieno degli Altri, posseduto da fantasmi carnivori che prendono le sembianze dei rappresentanti della società e che concretamente dimorano nel suo corpo suppliziato. “Serrato, brulicante come un milione di vermi, un popolo di demoni gavazza nei nostri cervelli, e quando respiriamo, la morte ci scende nei polmoni quale un fiume invisibile dai cupi lamenti”¹² scriveva Baudelaire *Al lettore* dei Fiori del Male, e Artaud sembra restare sulla stessa lunghezza d'onda quando racconta dei vampiri che gli succhiano tutta la sua linfa vitale. Su questa linea va interpretato il corpo senza organi artaudiano, cioè lungo il discorso di un corpo liberato da tutto ciò che vi è al suo interno, emancipato dalle etichette dei suoi contenuti, finalmente redento, finalmente se stesso; nient'altro che corpo, carne. E sempre in quest'ottica ritorna il motivo dell'espulsione e dell'antiperistalsi, la volontà di evacuazione e di sgombramento delle cavità corporee – l'argomento scatologico ed espiratorio -, nel tentativo di spurgare e decontaminare fisicamente il proprio sé dall'infezione aliena. Così Artaud intraprende un'operazione di stravolgimento, risanamento e restaurazione del proprio corpo nella speranza di riuscire a sbarazzarsi

¹¹ C. Pasi, *Lo specchio della crudeltà. Antonin Artaud*, in C. Pasi, *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998, p.130.

¹² C. Baudelaire, *Al Lettore*, in C. Baudelaire, *I fiori del male*, trad. it. G. Raboni, Einaudi, Milano, 2006.

degli esseri che lo popolano come parassiti mortali. Simile a un serpente in muta, Artaud reinventa il suo corpo e si improvvisa chirurgo.

Ma tutto ciò non può essere fatto in solitudine, pena il fallimento. Artaud ha bisogno di un appoggio esterno, una leva che poggi sulla realtà concreta del mondo per poter attuare il suo piano di disinfestazione ed emancipazione. Ha bisogno del sostegno della comunicazione, della possibilità di una comprensione, di una dialettica tra il suo corpo invasato e il resto del mondo, per non sprofondare nell'autismo, il silenzio eterno; in definitiva, per non soccombere alla volontà ostile delle forze che si sono insidiate dentro di lui e che vogliono suicidarlo.

E qui l'esigenza del teatro come luogo dove intraprendere quest'opera di purificazione, di modo che la messa in scena assuma un valore terapeutico di catarsi. La rappresentazione si rivela un rito esorcistico finalizzato alla liberazione da tutti i demoni e, come tutti i procedimenti d'esorcismo, si caratterizza per la sua conflittualità intrinseca tipica di una lotta tra due contendenti. La crudeltà del teatro artaudiano si spiega grazie a questo tipo di contesa violenta, spietata, all'ultimo sangue. Esorcista di se stesso, Artaud utilizza il teatro come mezzo per curarsi del suo male, attuando però al tempo stesso un altruistico e prezioso lavoro di testimonianza insitamente salvifico per tutti.