

Rosanna Chiafari

Caino, Abele e il teatro. Derrida in direzione di Artaud tra antipatie e forzature

ABSTRACT: *Through the biblical tale of the fratricide of Cain towards Abel, the essays focuses on – to the beat of Jacques Derrida’s deconstruction – some of the main passages of the theatre according to Antonin Artaud, trying to highlight as Derrida inevitably distances himself, between antipathy and forcing, although he moves in direction of Artaud. It is from such distances that the key-notions of the ‘theatre of cruelty’ is observed: from the strength of the voice to the weight of the representation, passing between bodies, cries, specters and spells of a theatre that increasingly resembles to a ritual ceremony, a sacrifice through which Artaud would like to heal the western classical theatre’s wounds, destroying it and giving a new life: destruction that remains inexorably within the boundaries that it intends to overcome.*

KEYWORDS: *theatre, deconstruction, cruelty, repeating, force.*

Umbra profunda sumus
G. Bruno, *De umbris idearum* (1582)

L’antipatica alleanza’ dei doppi: storie all’origine della ‘crudeltà’

Caino disse al fratello Abele: ‘Andiamo in campagna’. Mentre erano in campagna, Caino alzò la mano contro il fratello Abele e lo uccise. Allora il Signore disse a Caino: “Dov’è Abele, tuo fratello?”. Egli rispose: “Non lo so. Sono forse il guardiano di mio fratello?”. Riprese: “Che hai fatto? *La voce del sangue* di tuo fratello *grida* a me dal suolo! Ora sii maledetto lungi da quel suolo che per opera della tua mano ha bevuto il sangue di tuo fratello. Quando lavorerai il suolo, esso non ti darà più i suoi prodotti: ramingo e fuggiasco sarai sulla terra”. Disse Caino al Signore: “*Troppo grande è la mia colpa per ottenere perdono?* Ecco, tu mi scacci oggi da questo suolo e io mi dovrò nascondere lontano da te; *io sarò ramingo e fuggiasco* sulla terra e *chiunque mi incontrerà mi potrà uccidere*”. Ma il Signore gli disse: “Però chiunque ucciderà

Caino subirà la vendetta sette volte”. Il Signore impose a Caino un *segno*, perché non lo colpisse chiunque l’avesse incontrato”¹.

Sebbene Martin Heidegger suggerisca di “dire addio alle storie”, poiché raccontare storie sull’ente non significa coglierlo nel suo essere², è pur vero che qui la *storia* di un fratricidio, quella di Caino e Abele, sembra trovare molte affinità con l’origine *storica* del teatro classico-occidentale, una storia in grado di restituire tutto il carico dello spirito tragico, il quale pare prendere forma proprio all’ombra di un’imperdonabile colpa.

In effetti, il tragico si nutre della consapevolezza di una disarmonia provocata dalla scoperta di una cesura tra il senso e la vita, una ferita inscritta nell’esistenza umana: esso è, dunque, un concetto dialettico, che si costituisce nel conflitto tra il ribollire del caotico, dell’informe e il richiamo a un’unità perduta, poiché frantumata. È la frattura stessa a provocare il desiderio mai appagato di una rinnovata armonia, di un *perdono* inutilmente ricercato e mai trovato, condannando così l’umano ad essere “ramingo e fuggiasco sulla terra”, rendendolo soggetto alla sofferenza, all’angoscia e alla solitudine, alla paura dell’assoluta alterità, paura della morte: “chiunque mi incontrerà potrà uccidermi”, esclama, infatti, Caino. Ma “tragico è anche soltanto il soccombere di qualcosa cui perire non è consentito, dopo il cui allontanarsi la ferita non si chiude”³, ed è, dunque, a questo punto che irrompe sulla scena della *storia*, uno dei rimedi alle inquietudini del tragico, ossia, l’istituzione del teatro, il *segno* di Caino, esibito, dunque *rappresentato* che, anche secondo una certa strategia catartica aristotelica, inscenando contemporaneamente il lutto e la brutalità, trasforma la tragica solitudine del “chiunque potrà uccidermi” nell’imperativo morale – nonché teologico-giuridico – del “tu non ucciderai”⁴, divieto che ha lo scopo di arginare uno degli ingredienti più salienti del tragico, la violenza. Non a caso, anche Walter Benjamin attribuisce proprio alla forma teatrale della tragedia, della tragedia e non solo al diritto, la capacità di riscattare l’uomo “dalla nebbia della colpa”⁵, dando così a pensare che l’istituzione del teatro e quella del diritto, della morale e della stessa filosofia, abbiano una radice comune che si interra nella stessa struttura del sacrificio. Il “segno” di Caino diviene, infatti, la traccia di una colpa legata a un sacrificio compiuto all’origine che, nella struttura di un meccanismo vittimario di un assassinio fondatore⁶, si fa rituale nella possibilità della sua ripetizione, esibizione, rappresentazione; tutti elementi tipici della teatralità che trasformano la violenza del tragico in un beneficio morale.

Effettivamente, non si tratta qui di rinunciare alla violenza, ma più verosimilmente di servirsene per *mostrare* – sotto la specie della mostruosità – come, all’interno dei rigidi confini logocentrici, sul Moriah del teatro occidentale, un’uccisione diventa

1 *Genesi* 4, 8-16.

2 Cf. Heidegger 2011, par. 7.

3 Szondi 2019, 75.

4 *Esodo*, 20, 13.

5 Cf. Benjamin 2014, 32.

6 Girad, 2004, 39-63 e cf. Girard 1980, 176-187.

un'azione santa, bagnata però, in profondità, da sangue ormai rappreso dalla crudeltà⁷, che emana odori di corpi sacrificati al fuoco di una liturgia di iniziazione, odori di fumo che, nelle cadenze del lutto, nelle metonimie del dispendio, cercano a fatica di mascherare, attraverso il totalitarismo dei segni, dei testi, il *θημός* segreto di ogni istituzione, il segreto del teatro classico-occidentale, il grido di Abele⁸.

Questa è, forse, la storia che Antonin Artaud ha voluto raccontare nella sua opera di denuncia e demolizione del teatro classico occidentale. Quest'ultimo potrebbe trovare allora la sua ragion d'essere più nella colpa e nel segno di Caino piuttosto che nel sacrificio e nelle grida di Abele che sembrano invece non aver trovato spazio, non aver avuto battute nel copione di tutte queste storie di istituzione: grida dell'uomo dimenticato, l'uomo sprecato, ucciso, lasciato andare, l'uomo sacrificato, Abele⁹, respiro, pneuma, principio vitale.

È la vita stessa che ci sfugge. E c'è uno strano parallelismo tra questo franare generalizzato della vita, [...] e i problemi di una cultura che non ha mai coinciso con la vita e che è fatta per dettare legge alla vita. La cosa più urgente non mi sembra, dunque, difendere una cultura, [...] ma estrarre da ciò che chiamiamo cultura delle idee la cui forza di vita sia pari a quella della fame¹⁰.

Antonin Artaud, la cui vita fu segnata sin dalla prima giovinezza dalla malattia e dal dolore fisico e mentale, aveva una percezione nettissima della fusione imprescindibile della vita e delle arti¹¹, dal teatro alla pittura, dalla poesia al disegno, scavando e rivolgendo in continuazione, lungo la sua travagliata esistenza, la sua attenzione verso il luogo oscuro e torbido, verso le ombre in cui esse si originano per poi prendere una forma canonica, culturale. Quando, infatti, Artaud afferma che il teatro deve ancora nascere¹² nella sua ineluttabilità e necessità, nella sua crudeltà, egli vorrebbe ricreare una scena originaria, quella del sacrificio di Abele,

7 Dal latino *cruor*, sangue che esce da una ferita, diversamente da *sanguis*, sangue che circola nei vasi sanguigni.

8 L'intreccio posto qui in essere tra il racconto biblico del fratricidio di Caino verso Abele e l'istituzione del teatro classico occidentale meriterebbe un approfondimento maggiore che in questa sede non è possibile attuare. L'intreccio fornisce comunque un valido supporto teorico per ripercorrere gli snodi concettuali più importanti dei commentari di Jacques Derrida intorno al pensiero e al teatro di Antonin Artaud.

9 L'etimologia riguardo al nome di Abele è incerta: esso viene fatto derivare dall'ebraico *אֵבֶל* (*Hevel*) o *הָבֵל* (*Havel*), che significa "respiro", "soffio vitale", "vapore", "nebbia", ma anche "vanità" e tale etimo, interpretabile in senso lato come "effimero", voleva forse significare, dunque, la brevità della vita. Tuttavia è anche probabile che sia da ricollegare all'accadico *ablu* o *aplu*, ossia, "figlio", "generato".

10 Artaud 1968, 113. Questa esaltazione del principio della 'Vita' non può non ricondurre al Nietzsche de *La nascita della tragedia* e alla sua concezione del dionisiaco come principio di affermazione vitalistica totale e radicale. In generale, nell'opera di Artaud, l'eco nietzscheano è evidente e mai celato. Per una dettagliata ricostruzione del rapporto tra il pensiero nietzscheano e quello artaudiano, cf. Dumoulié, 1992, che si concentra su un'analisi comparata dell'opera degli autori in questione con riferimento specifico ai temi del crudele e del limite.

11 Per un inquadramento in tal senso della vita e dell'opera di Artaud, vedi Rogozinski, 2011.

12 Artaud 1968, 113.

che sembra rispondere a un'esigenza di riscoperta del teatro come rapporto atroce e crudele con la vita stessa.

Ebbene, come avvicinarsi allora al 'caso Artaud', evitando un certo riduzionismo dal "critico al clinico"¹³, facendo così di Artaud un tentativo generale di cogliere il legame tra follia e opera? E, allo stesso tempo, come considerare la distruzione artaudiana del teatro classico-occidentale, cercando di esporre il limite proprio di ogni distruzione, la quale resta inesorabilmente nei confini che intende superare? Forse, attraverso i tratti di una certa *antipatia*:

Devo confessare, troppo brevemente, certo, che a differenza di tutti coloro con cui io condivido un'ammirazione appassionata per Artaud, sono *legato a lui anche dal detestarlo in un certo senso razionalmente, dall'antipatia persistente* che mi ispira il contenuto dichiarato, il corpo di dottrina – supponendo di poterlo dissociare dal resto – ciò che si potrebbe chiamare, a favore di qualche malinteso, la filosofia, la politica, l'ideologia di Artaud. [...] Una sorta di guerra incessante che, come l'antipatia stessa, fa per me di Artaud una sorta di nemico privilegiato, un nemico che porto e preferisco in me. [...] Questa antipatia resiste, ma resta un'*alleanza*, esige una vigilanza del pensiero, e oso sperare che Artaud, lo spettro di Artaud, non l'avrebbe sconfessata¹⁴.

Tale è la complessità dell'*antipatia* che Jacques Derrida nutre nei confronti della produzione artistico-letteraria di Antonin Artaud, un'*antipatia* che cercando di resistere alla seduzione esercitata dal "corpo di dottrina", si rivela in questa resistenza, una vera e propria alleanza.

Attraverso questa stessa antipatia potrebbe, in effetti, trovare una sua definizione la stessa decostruzione derridiana come pratica di lettura alternativa all'*"ingenuo commento filosofico"*¹⁵ sull'opera di Artaud, ossia quella via interpretativa perseguita da un certo atteggiamento della riflessione filosofica che tende ad analizzare ciò che definisce "la letteratura" o "l'arte", con l'intento di conferirle un senso di cui sembra risultare manchevole. Invece, è l'unità di vita e pensiero, di follia e opera in Artaud che abolisce quella metafisica dicotomica, la quale autorizza un commento che vorrebbe dominare l'opera commentata: vita e opera non sono qui in relazione, ma, soprattutto in merito ad Artaud, sono la stessa cosa, nella loro duplicità.

Sulla duplicità, infatti, Antonin Artaud sembra aver costruito il suo pensiero, ed è questo slittamento dalla dicotomia alla dualità, questa deviazione, che porta Derrida "*in direzione di Artaud*"¹⁶, verso quelle destinazioni, sempre irraggiungibili poiché illocalizzabili, dove la contrapposizione degli opposti lascia il posto alla

13 Cf. Derrida 1967, 253. Nonostante esista una valida traduzione italiana dell'opera in questione, si ritiene opportuno in questa sede lavorare sul testo originale e restituire poi, nel presente contributo, una traduzione personale. Per questo, la traduzione in italiano dei saggi contenuti in questa opera sarà sempre mia.

14 Derrida 2002, 19-20, *corsivi miei*.

15 Cf. Derrida 1967, 253-260.

16 Derrida 1967, 253. Con questa espressione si apre il primo testo di Derrida dedicato ad Artaud: "*Ingenuità del discorso che apriamo qui, parlando in direzione di Artaud*", *corsivi miei*.

porosità dei “doppi”: teatro e vita, derivato e origine, carne e corpo, elementi talvolta speculari tra loro, talaltra in ricerca di una sorta di equilibrio che li sottragga alla logica degli opposti che li classifica e li mutila. Con molta probabilità è la questione del “doppio” che forgia l’“antipatica alleanza” tra crudeltà e decostruzione, entrambe interessate, con modalità e finalità estremamente diverse, a cercare l’“altro” del teatro e l’“altro” della filosofia: sia l’intento decostruttivo, sia quello “crudele”, riluttanti all’idea di stabilire confini tra i “doppi”, ne marcano invece la prossimità e la porosità proprio nello stare sui limiti.

Soggiornando su quei limiti, Derrida intende far riecheggiare i testi, le opere e le grida di Antonin Artaud nella loro risonanza propria, attraverso una lettura seconda, un secondo ascolto, che nelle vibrazioni della decostruzione assume i toni di una “campana a morto”, suon di *Glas*¹⁷, grazie al quale gli assenti diventano presenti, lasciando spazio agli spettri e qui, in particolare, allo spettro di Artaud che Derrida si impegna a rievocare tra antipatie e forzature: “in primo luogo, nessuna lettura, nessuna interpretazione potrebbe dar prova della sua efficacia senza una certa forzatura. Bisogna forzare”¹⁸. Ma quando a forzare è la penna impugnata dalla mano di Derrida, la forzatura diventa allora un altro nome della decostruzione.

Abele o *La parole soufflée*: avvelenamenti e furti sulla scena della scrittura

Quando nel 1965 appare sul numero 20 della rivista *Tel Quel* il primo testo dedicato ad Artaud, *La parole soufflée*, Derrida, muovendosi nella sua stessa direzione, intende, in un primo momento, seguire Artaud fino alla *forza* del respiro, “spezzando il linguaggio per raggiungere la vita”¹⁹ per ritrovare la lingua della vita stessa, giungendo al significante prima che esso sia nato e partorito. Si tratta, qui, anche di retrocedere, in definitiva, da Caino ad Abele per consentirne una rinascita, per permettere una resurrezione del vero teatro, rianimando quella parola che pur rimasta inaudita, *grida dal sottosuolo*.

Ciò che queste grida ci promettono, si articola sotto i nomi di esistenza, carne, vita, teatro, crudeltà, è prima della follia e dell’opera, il senso di un arte che non dà più luogo a delle opere, l’esistenza di un artista che non è più la voce e l’esperienza che dà accesso ad un’altra cosa che essa stessa, una parola che è corpo, un corpo che è un teatro, un teatro che è un testo che non sia più asservito ad una scrittura che lo precede, a qualche archi-testo o archi-parola²⁰.

17 Cf. Derrida 2006.

18 Derrida 2014, 80.

19 Artaud 1968, 113.

20 Derrida 1967, 260-261.

In effetti, su più livelli interpretativi, quello di Abele è grido dell'esistenza, *parole soufflée*, parola pneumatica, parola "soffiata", ma anche derubata, depauperata della sua forza che viene tradotta sistematicamente e immediatamente nella forma, nel segno di Caino. Per questo, consegnando la parola al dominio del senso nel segno, secondo Artaud, il teatro occidentale e la sua metafisica realizzano e organizzano la messa in scena nell'economia di ciò che la tradizione definisce "scrittura". L'insofferenza di Artaud per la scrittura sembra, agli occhi di Derrida, strutturarsi nella formula di un platonismo pervertito e per certi versi simmetrico.

Nel *Fedro*, Platone condanna infatti la scrittura in quanto marca sensibile e mnemotecnica, Artaud vede la scrittura come l'altro dal corpo vivente, l'idealità, la ripetizione. Platone critica la scrittura come corpo, Artaud come la cancellazione del corpo, del gesto vivente che non può aver luogo se non una sola volta²¹.

Dunque, così come per Platone, anche per Artaud, in effetti la scrittura non appartiene all'ordine della ζωή, del vivente, ma risulta essere una sostanza tossica, un φάρμακον²², un veleno che, nell'artificiosità della sua funzione mimetica, produce una dispersione della verità e della vita, che si aprono alla non-verità e alla morte, si aprono cioè alla *différance*²³, la quale, attraverso l'iterazione del segno di Caino, mette a tacere, avvelenandole, le grida di Abele, derubandole della forza primordiale e archetipica. È, dunque, sulle tracce di una scrittura ladra, che Artaud, secondo Derrida, pedina la storia di un furto, storia di un'estorsione da parte di un *verbum fur (hic) factum est*, del linguaggio che sottraendo la voce al suo soffio vitale, ne ruba la sua energia privandola della sonorità, dell'intonazione e dell'intensità, vera e propria carne della parola.

Il teatro della crudeltà si presenta, per questi motivi, come l'ennesimo tentativo di cronaca della gigantomachia tra il "pneumatico" e il "grammatico", tra la voce e la scrittura, tra il respiro di Abele e il segno di Caino, la cui narrazione conduce "al limite del momento in cui la parola non è ancora nata, quando l'articolazione non è già più il grido, ma non è ancora il discorso [...]. È la vigilia dell'origine delle lingue"²⁴.

Il teatro della crudeltà vorrebbe, dunque, attingere alle originarie condizioni di possibilità del dire linguistico e ritornare ad uno stadio pre-babelico di una lingua universale, dove l'intonazione e la voce proiettino le parole al di là del loro senso, se non addirittura in contro-senso, parole di un linguaggio mistico, sconosciuto, glossolalico. In vero, Artaud sogna una lingua agglutinata in cui scrittura, musica,

21 Derrida 1967, 364.

22 Con la sua lettura del *Fedro* platonico, dove la scrittura è definita come φάρμακον, dunque, insieme rimedio e veleno, Derrida apre sfondi inauditi sul rapporto tra oralità, scrittura, λόγος e gioco del supplemento, tramite la catena semantica φάρμακον – φάρμακός – φάρμακός. Qui, in particolare, Derrida rivela come Platone differenzi la scrittura dal λόγος, definendo quest'ultimo parola viva, ente vivente, che in quanto ζῶον, appartiene alla φύσις. Cf. Derrida 2015, 67.

23 Elemento chiave della decostruzione, la *différance*, è il punto nevralgico di tutta l'opera di Derrida. Per una ricostruzione puntuale della nozione vedi Facioni, Regazzoni, Vitale, 2012.

24 Derrida 1967, 317, *corsivo mio*.

colore e disegno non siano separati e consegnati all'articolazione del linguaggio utilitario, comunicativo, rappresentativo, una lingua modellata secondo i canoni del geroglifico e del pittogramma, dove non soltanto la scrittura non sarà più ladra della parola, ma dove quest'ultima produrrà essa stessa il suo senso, la sua grammatica attraverso la sovrapposizione delle immagini, la collisione dei silenzi e la materialità del disegno: "non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole all'incirca l'importanza che hanno nei sogni"²⁵.

In qualche modo, allora, la scrittura del teatro della crudeltà si accosta a quella di cui Freud parla nella *Traumdeutung*: comparata ad un sistema geroglifico che consente così ad ognuno di inventare la propria grammatica²⁶, la scrittura crudele non sarà più organizzata dal linguaggio fonetico, ma così come in una scena onirica, darà spazio alla voce e all'importanza della sua intonazione, o meglio alla sua detonazione, dando vita ad un'autentica esplosione che bombarda la scena, ritmata da grida, per restituirle volume attraverso quella combinazione tipica del teatro della crudeltà tra il visibile e l'udibile.

Ci sarebbe molto da dire sul valore concreto dell'intonazione a teatro, sulla facoltà che hanno le parole di creare anch'esse una musica, a seconda del mondo in cui vengono pronunziate e indipendentemente dal loro significato concreto o magari contro questo significato, di creare cioè sotto il linguaggio una corrente sotterranea di impressioni di corrispondenze di analogie²⁷.

In un teatro che si colora così di corrispondenze e di sinestesie di sapore baudelaireane, Artaud vede la rivincita poetica della materialità della parola al di là del significato: egli vorrebbe, infatti, riscoprire scena della nascita, dove la voce sia la forza pulsiva, quell'espulsione *gettata* che rende il teatro della crudeltà un anche un pensiero del 'getto'. Ed è per questo che la prima crudeltà, la prima necessità, per Artaud è questo getto della voce che penetra e perfora la scena teatrale con la forza di un proiettile, per far in modo che dal foro prodotto possa zampillare "la vita come un getto di sangue"²⁸, consentendo così a ciò che non è ancora nato, all'innato, di generarsi. Braccando questa definizione della voce come getto, si sarebbe indotti qui nella tentazione, come Derrida, di "insistere sui luoghi di incontro che hanno avuto luogo tra Heidegger e Artaud. Tra gli altri motivi quello dell'innato e dell'*Ungeboren* [...], e poi la questione dell'essere, semplicemente, e del gettare e del donare"²⁹. Eppure sembra altrettanto interessante accostarsi alla voce 'crudele' come ad un'esperienza di dispendio: in questa modalità del getto, in effetti, la voce artaudiana ricorda la *dépense* batailleana nelle sue metonimie di (abban) dono, eccedenza e, dunque, anche di resto, avanzo e *ri-getto*, concedendo

25 Artaud 1968, 171.

26 Derrida 1967, 293-340.

27 Derrida 2014, 37. vedi anche Artaud, 1969.

28 Derrida 2014, 27.

29 Derrida 2014, 18.

così di segnalare anche la carica aneconomica e dichiaratamente anarchica³⁰ del teatro della crudeltà.

Probabilmente, sono proprio le questioni legate al rapporto tra la voce artaudiana e la *dépense* che potrebbero meglio chiarire come Derrida, pur alleandosi con Artaud, gli riserva la sua antipatia: infatti, considerata nei termini della *dépense*, sarebbe ancora possibile pensare alla voce crudele come ad una *parole soufflée*? Sarebbe ancora possibile parlare di un suo furto, come sostiene Artaud? In vero, quale senso avrebbe rapinare una perdita, rapinare qualcosa, o meglio rapinare un ni-ente che non si presta ad essere oggetto di scambio 'economico', che non si presta cioè alla *différance* o, detta altrimenti, al ritardo, al ritorno, alla ripetizione? Precisa, allora, Derrida prendendo così le distanze da Artaud: "che la parola o la scrittura si prestino sempre inconfessabilmente ad una lettura, tale è il furto originario, la rapina più arcaica [...]. La parola proferita, *la lettera*, è sempre rubata. Sempre rubata perché sempre *aperta*"³¹. In definitiva, osservata dalla quinta derridiana, la 'lettera', la parola, data la sua strutturale apertura che conserva sia nel suo essere grido di Abele quanto nel suo essere segno di Caino, si presta originariamente, ed in entrambe le condizioni, ad una "rapina più arcaica": la ripetizione.

La ripetizione dell'omicidio e la necessità della rap-presentazione: dal fratricidio al parricidio

La ripetizione è ciò che conduce a tutto quello che è privo di significato nella tradizione [...]. È come se vedessimo nella forma teatrale una contraddizione essenziale. Per evolvere, una cosa ha bisogno di essere preparata e la preparazione spesso implica il fatto di tornare più e più volte sempre sullo stesso terreno. In tale ripetizione giacciono i germi della decadenza³².

Si può rilevare nell'opera di Artaud la convinzione secondo cui tutto il pensiero occidentale sia dominato da un'economia della ripetizione, la quale avrebbe prodotto la frattura, la scissione tra le cose e le parole, tra i segni e i significati, in sintesi, tra la cultura e la vita stessa. Così come per Nietzsche, anche agli occhi di Artaud, la civiltà occidentale nelle sue istituzioni artistico-culturali si è consumata in

30 Le corrispondenze tra Artaud e Bataille in merito alle nozioni di anarchico e anaeconomico sono evidenti ad una prima comparazione, soprattutto in Artaud, 1991. Ma in particolare, la *dépense* – parola intraducibile in italiano, ma che può avere comunque un corrispettivo in 'dispendio' – sembra decifrare caratteri specifici del teatro della crudeltà. Infatti, ispirata nella sua formulazione anche dal *Saggio sul dono* dell'antropologo M. Mauss, la *dépense* rappresenta nei termini batailleiani anche lo 'spreco sacro' delle offerte votive che le antiche civiltà consacravano agli dei – senza consumarle – a fini propiziatori. La nozione di *dépense* venne applicata anche dall'antropologo strutturalista Lévi-Strauss nella sua reinterpretazione dei rituali del Kula e del potlatch. Sembrano questi tutti elementi che corrispondono in Artaud con il recupero di una certa idea di sacralità attraverso il teatro inteso nella dimensione di un rito primordiale e triviale.

31 Derrida 1967, 265-266.

32 Artaud 1968, 164-165.

un progressivo annichilimento e svuotamento del principio vitalistico primordiale, sacrificato in nome di una certa idea di cultura, che cura le forme per contenere le forze nella ripetizione.

Artaud ha voluto cancellare *la ripetizione in generale*. La ripetizione era per lui il male e si potrebbe senza dubbio pianificare tutta una lettura dei suoi testi attorno a questo centro. La ripetizione separa da se stessa la forza, la presenza, la vita. Questa separazione è il gesto economico di chi si differenzia per conservarsi³³.

Derrida, nel saggio del 1967 intitolato *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, individua in questa ‘metafisica della ripetizione’ la concezione imitativa e rappresentativa dell’arte *in generale* con la quale Artaud “vuole farla finita”³⁴, ed è in tal senso che, attraverso un radicale ripensamento dello spazio scenico, il teatro della crudeltà si impone in primo luogo come la distruzione della rappresentazione nel suo senso classico, per dare vita alla riunificazione di ciò che nel teatro occidentale è stato separato: l’attore e il pubblico, l’autore e il regista, il linguaggio sonoro con quello visivo, gesti, movimenti, grida, luci, tutte fratture che per Artaud hanno prodotto quella “sorta di mondo congelato, con artisti insaccati in gesti che ormai non serviranno loro più a nulla, [...] con musiche ridotte ad una sorta di enumerazione cifrata, [...] a esplosioni luminose, anch’esse solidificate”³⁵.

La battaglia contro la rappresentazione si definisce subito, per Artaud, come una battaglia contro il significato o, più precisamente, contro lo statuto della significazione, per cui il segno non è qualcosa, ma sta per qualcosa (altro). Dovendo significare – cioè sottostare allo statuto della significazione – il segno è impossibilitato a essere; e di conseguenza il teatro, che si esprime per segni, è obbligato a rappresentare³⁶.

In tale senso è possibile avvalorare l’idea seconda la quale la ripetizione di un testo concepito fuori dalla scena segna, per Artaud, la morte di una vera e primitiva ritualità teatrale che deve avere fondamentalmente i caratteri di un evento unico ed eccezionale, la cui autenticità trova espressione proprio nella sua singolarità: ciò non significa rinunciare al testo³⁷ ma, piuttosto, alla sua tirannia, alla signoria dell’autore che rappresenta così un ulteriore ostacolo alla creazione dell’evento teatrale come ‘avvenimento’.

La rappresentazione crudele vorrebbe essere, infatti, una rappresentazione originaria, un’esperienza produttrice del proprio spazio e del proprio tempo, ossia poesia dello spazio e del tempo volta a rivelare una nuova epifania del sacro e del divino che ha strettamente a che fare con un ‘pensiero selvaggio’³⁸. Non a caso per

33 Derrida 1967, 361.

34 Cf. Derrida 1967, 344. È evidente qui anche il richiamo al titolo dell’opera di Artaud, 2000.

35 Derrida 2014, 36.

36 Ruffini 1996, 9.

37 Cf. Derrida 1967, 351.

38 L’allusione è qui riferita al titolo del testo di Lévi-Strauss, 1964. Nella direzione di un recupero della dimensione esoterica del teatro, la metonimia ha qui lo scopo di evocare l’interesse di Artaud per la cultura balinese, ad esempio, nonché per le popolazioni autoctone del Messico,

Artaud, la questione che si pone è “la questione delle origini e della ragion d’essere (o della necessità primordiale) del teatro”³⁹, dove per primordiale si intende radicale, primitiva, ma anche, dunque, originaria. Sin dall’origine, dunque, la crudeltà, ma all’origine della crudeltà artaudiana, secondo l’eco derridiano, sembra insediarsi ancora una volta la necessità di un sacrificio, o meglio di un parricidio⁴⁰:

Il teatro della crudeltà caccia Dio dalla scena. Non mette in scena un nuovo discorso ateo, non presta la voce all’ateismo, non libera lo spazio teatrale ad una logica filosofante proclamando una volta di più la morte di Dio. È la pratica teatrale della crudeltà che, nella sua attuazione e nella sua struttura, abita o piuttosto produce una scena non-teologica⁴¹.

Cacciare Dio dalla scena, dunque, non vuol dire per Artaud inneggiare all’ateismo, ma piuttosto proclamare “la distruzione della macchina teologica dal teatro”⁴² cassare la sovranità dell’autore del ‘segno’ su Caino, l’autore del testo. Per tanto, il problema te(atr)ologico è senza alcun dubbio una questione metafisica, poiché la scena teatrale è, a tutti gli effetti, una scena teologica dominata da una ‘volontà di parola’, un λόγος anteriore ‘al principio’, dunque un λόγος creatore, espressione della ‘legge del padre’ che impedisce al ‘vero teatro’ e dunque alla vita stessa di “cominciare ad esistere”⁴³. “Il divino è stato corrotto da Dio. [...] La restaurazione della divina crudeltà passa dunque per l’uccisione di Dio”⁴⁴, affinché non ci sia più rappresentazione, ma più precisamente *presentazione*, meglio ancora auto-presentazione, riunificazione del gesto e della parola, presenza a sé di un λόγος assoluto.

Proprio mentre si muove *in direzione* di Artaud, anche stavolta Derrida è costretto a sottolineare, con quella antipatia ormai dichiarata, che la ‘metafisica’ di Artaud, e i suoi molti momenti critici, soddisfa l’ambizione più profonda e permanente della metafisica occidentale⁴⁵ ed è, dunque, per questo, secondo Derrida, che anche il teatro artaudiano rientra in una questione storico-metafisica, nel suo senso radicale, visto che al suo interno ospita un desiderio indistruttibile di riappropriazione, di piena presenza, di non differenza. Il teatro della crudeltà professerebbe così una “chiusura della rappresentazione classica, ma (contemporaneamente una) ricostruzione di uno spazio chiuso della rappresentazione originaria, di un’arcimanifestazione della forza o della vita. Spazio chiuso, cioè spazio prodotto *dal di dentro* di sé e non più organizzato”⁴⁶ *dal fuori*.

dove nel 1936 egli si recò alla ricerca di culti magici e di riti primitivi per riportarli in un teatro fatto di suoni, colori, voci, corpi, un teatro sacro e crudele. Cf. Artaud 1968 e Artaud 2001.

39 Artaud 1968, 164.

40 Cf. Derrida, 1967, 350.

41 Derrida 1967, 345.

42 Derrida 1967, 357.

43 Cf. Derrida, 1967, 341.

44 Derrida 1967, 357.

45 Cf. Derrida 1967, 349.

46 Derrida, 1967, 354.

Attraverso questo movimento del dentro/fuori tanto centrale per lo sviluppo della stessa decostruzione⁴⁷, ogni discorso speculativo che propone una rottura con le metafisiche precedenti (se non addirittura la loro distruzione come quello artaudiano) coincide con l'atteggiamento di un'intera epoca che passa per Rousseau, Nietzsche, Freud, Heidegger, fino ad Artaud.

Tutti questi discorsi distruttori sono presi in una specie di cerchio. Questo cerchio è unico ed esprime la forma del rapporto tra la storia della metafisica e la distruzione della metafisica [...]; noi non disponiamo di alcun linguaggio, di alcuna sintassi e di alcun lessico che sia estraneo a questa storia; non possiamo annunciare nessuna preposizione distruttrice che non abbia già dovuto insinuarsi nella forma, nella logica e nei postulati impliciti a quello stesso che essa vorrebbe contestare⁴⁸.

Lungo la circonferenza dei loro “discorsi distruttori” che è possibile avvertire un certo rimpianto dell'origine, il cui aspetto nostalgico si tratteggia nel segno di una negazione o affermazione⁴⁹ della sua presenza perduta o impossibile e Artaud, in particolare, la *ri-afferma* nei termini di una terribile, crudele e ineluttabile necessità della sua arcaicità, primordialità e trivialità.

Per questi motivi, la parola con cui Derrida conclude il suo saggio del 1967 su Artaud è “fatale”, termine con il quale sembra invalidare i propositi di Artaud, evidenziando “il limite fatale della crudeltà che inizia con la propria rappresentazione”⁵⁰, un “limite circolare” che permette alla presenza di generarsi e consumarsi inevitabilmente nella ripetizione e nella differenza in cui sfugge a se stessa. E se non dialettico, questo movimento della rappresentazione è tuttavia chiasmatico, “è pensare il tragico non come la rappresentazione del destino, ma come il destino della rappresentazione”⁵¹.

Rifare il corpo: lo ‘spettro’ di Abele tra il sortilegio e il *soggettile*

Ad ogni modo, è sicuramente attraverso il teatro che Artaud vuole combattere il dominio del segno di Caino, vuole abbattere cioè la significazione come rappresentazione, poiché “fra tutti i linguaggi e tutte le arti, (il teatro) è il solo le cui ombre abbiano travolto i loro limiti. Si può anzi dire che esse sin dall'origine non abbiano tollerato limiti”⁵².

Per Artaud, in realtà, distruggere la rappresentazione nel senso classico significa abbandonare la rassicurante economia della ripetizione e restaurare il pericolo, l'imprevedibilità dell'evento attraverso i toni della crudeltà, le cui vibrazioni non corrispondono più all'ἄδω del τράγος che tradizionalmente accompagnava

47 Cf. Derrida 1998, 49-96.

48 Derrida 1967, 412.

49 Cf. Derrida 1967, 427.

50 Derrida 1967, 316.

51 Derrida, 1967, 316.

52 Artaud 1968, 131.

la testualità nella sua messa in scena e rappresentazione, ma al *grido* del sangue di Abele: non più tragedia tramata nel testo, ma corpi che tremano all'urlo della crudeltà.

I movimenti, gli atteggiamenti, i corpi dei personaggi si comporranno e si scomporranno come dei geroglifici. Questo linguaggio passerà da un organo all'altro, stabilirà delle analogie, delle associazioni imprevedute tra serie di oggetti, serie di suoni, serie di intonazioni⁵³.

Passando dalla forma della rappresentazione alla forma del poema, è possibile affermare che nel teatro della crudeltà il palcoscenico allora non è più il luogo dell'esibizione e della ripetizione, ma un luogo dove si 'rifanno i corpi', una *χώρα*⁵⁴, luogo della genesi, della creazione, nonché della rinascita e della vita, dove ogni azione ha un fondo materiale: il corpo. Nella teorizzazione del teatro della crudeltà, infatti, il termine 'corpo' si riveste di una straordinaria densità, in particolar modo se riferito al corpo dell'attore, strumento vivo e danzante, sciamano di un vero e proprio esorcismo, di una cerimonia guaritrice attraverso la quale le ferite, le scissioni del teatro classico vengono sanate e riunificate, travolgendo, nello stesso spazio e nello stesso tempo, nella medesima ombra, anche lo spettatore, protagonista del medesimo processo di nascita, di ciò che non si lascia ripetere, dell'evento primo e originario che accade sulla scena. L'attore 'crudele', infatti, non ripete mai due volte lo stesso gesto, si muove in un campo di forze e le esalta, le mostra, le violenta, rendendo tutto lo spazio scenico un sito dinamico e multiforme, in cui il linguaggio corporeo sprigiona il suo potere incantatorio, magico, mistico: "tutto ciò che non è nato può ancora nascere, purché non ci si accontenti di essere semplici organi di registrazione."⁵⁵

Artaud aspira, infatti, a un teatro in cui l'attore sia un "corpo senza organi"⁵⁶, che porti in scena una scrittura geroglifica incorporata, inscritta nel corpo, una parola senza significazione, una forza senza forma: "il corpo è il corpo/è solo/e non ha bisogno di organi/il corpo non è mai un organismo/gli organismi sono i nemici del corpo"⁵⁷. Contro il corpo organico, corpo-soggetto, il corpo in scena dell'attore non deve più supportare la lettera (il segno), ma deve farsi il corpo dell'evento, corpo che scrive, che danza, che disegna, poiché il movimento *coreografico* è per Artaud anche movimento *cromografico*⁵⁸.

Per questo, nel radicale rifiuto del concetto di imitazione dell'arte, attraverso l'esaltazione della forza e della vita senza alcuna forma di mediazione, per Artaud,

53 Derrida 2014, 37. In questo caso Derrida cita Artaud 1994, 90.

54 Nel *Timeo*, Platone cerca di definire *χώρα* (termine restio alla traduzione) come "causa necessaria" dell'intera cosmologia, "ricettacolo di tutto ciò che si genera, del tipo di una nutrice"; *χώρα* è, dunque, condizione materiale e spaziale in cui le cose si generano e accadono. Cf. Platone 2003, 49a – 50d.

55 Artaud 1968, 133.

56 Cf. Artaud, 2003.

57 Cf. Derrida 1967, 279.

58 Cf. Derrida 2014, 53.

teatro, corpo, musica, pittura e disegno si rimandano vicendevolmente fino a confondere i loro stessi ambiti e confini. Fondamentale nell'esistenza di Artaud è, infatti, anche l'esperienza del disegno, che lo accompagna nei suoi molteplici internamenti a partire dal 1918 a Neuchâtel, e poi ancora a Ivry e Rodez.

Invero, Artaud perfora e brucia molti dei suoi disegni, spesso suoi autoritratti, o più precisamente buca la carta, il supporto materiale, apportando su di esso fori, bruciature, aperture, tutte metonimie dei luoghi della nascita, per rendere sempre possibili le metamorfosi della forza nonostante la compresenza inevitabile della forma, poiché "il cratere fa opera"⁵⁹. Pertanto, quasi come a voler compiere un sacrificio, Artaud vorrebbe attraverso quelle aperture scongiurare la possibilità di un'identificazione, della costrizione del soggetto, del comparire della forma che ruba la scena alla forza: Artaud compie dunque un sortilegio che garantisca una fuoriuscita della forza, "*sortir hors la force*", o in altri termini, *forsennare*⁶⁰ il *soggettile*.

Con il passo ritmato da questa polifonia degli "or" che mescola sortilegi e forzature, Derrida, nel saggio del 1986 porta proprio il titolo di *Forsennare il soggettile*, con accanimento linguistico ed etimologico, entra nella storia della parola e della cosa *soggettile*, concetto molto antico che, osserva Derrida:

appartiene al codice della pittura e designa ciò che è in un certo modo steso (*couché*) sotto (*sub-jectum*), come una sostanza, un soggetto o un succube. Tra il sotto e il sopra vi è ad un tempo un supporto e una superficie, talvolta anche la materia di una pittura o una scultura, tutto ciò che in esse si distinguerebbe dalla forma, così come dal senso e dalla rappresentazione⁶¹.

Dunque, supporto, materia, ma anche registro tecnico, il *soggettile* (*subjectile*) appare una contro-forza legata, in contrattempo, sia al *jaceo* che al *jacio*, a ciò che è sotto, disteso e ciò che è gettato. È, probabilmente a ragione di questa "doppia" natura che Artaud sembra assumere di fronte al *soggettile* "un doppio atteggiamento, aggressivo e percussivo, ma anche riparatore, di protezione e d'amore. Egli cerca di *adulare* il *soggettile*"⁶², il quale diviene spesso ricettacolo di potenze mortifere che offre ospitalità a succubi e supplizi⁶³, scena ostetrica nella quale Artaud fa e disfa corpi come in un travaglio attraverso il quale poter rinascere. Piano di mezzo tra forza e forma, il *soggettile* è quella resistenza, quello 'spettro' della rappresentazione, che parla attraverso le forme che accoglie, ma mai con la sua propria voce, che mostra le tracce di un atto sacrificale e assieme un atto drammatico, ma non racconta mai la sua storia, se non quella di chi o cosa ospita su di sé. Per questo, è, forse, possibile affermare che il *soggettile* diviene lo 'spettro' di Abele cioè il supporto e insieme la forza della storia che qui si è cercato di evocare:

59 Derrida 2014, 101.

60 Cf Derrida 2014, 20.

61 Derrida 2014, 14-15.

62 Aa. Vv. 2017, 51.

63 È chiaro il riferimento qui al titolo dell'opera di Artaud 2004.

Abele, il *ghost*, l'*host*, ma anche il *geist*⁶⁴ di questa storia celata di un teatro che Antonin Artaud ha voluto riscoprire.

Proprio come Amleto, che grazie allo spettro del padre conosce la vera ragione del nuovo ordine del regno e prende atto che il suo è un “tempo fuori di senno”⁶⁵, anche Derrida attraverso lo spettro del *soggettile*, che qui è divenuto lo spettro di Abele, prende atto della necessità di forsennare, di rendere fuori di sé, fuori di senno lo stesso teatro della crudeltà per sondarne la resistenza, ciò che gli resiste, l'arresto, il colpo, l'intoppo, il doppio, sinonimi del *soggettile* che, nel disegno come nel teatro, nella letteratura come nella pittura, nell'arte come nella vita, pur restando estraneo allo spazio della rappresentazione, così parimenti lo investe e lo istituisce, obbligando il pensiero a lavorare inevitabilmente *après coup* – à *corps perdu*⁶⁶, sugli spettri, sui resti, sulle resistenze, le rimanenze, sulle tracce di un'assenza, che attestano silenziosamente un irrimediabile quanto costitutivo ritardo.

Bibliografia

- Artaud, Antonin. 1968. *Il teatro e il suo doppio*. A cura di Gian Renzo Morfeo e Guido Neri, pref. Jacques Derrida, nota introduttiva Guido Neri, trad. it. Ettore Capriolo e Giovanni Marchi. Torino: Einaudi.
- . 1969. *Il getto di sangue*, in *Teatro Dada*. Tr. it. Mariella Rossetti. Torino: Einaudi.
- . 1991. *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*. Tr. it. Albino Galvano. Milano: Adelphi.
- . 2000. *Per farla finita col Giudizio di Dio*. Tr. it. Marco Dotti. Viterbo: Stampa Alternativa.
- . 2001. *Il rito del Peyotl presso i Tarabumara in Al paese dei Tarabumara*. Tr. it. Claudio Rugafiori, Milano: Adelphi.
- . 2004. *Succubi e supplizi*. Tr. it. Jean-Paul Manganaro Milano: Adelphi.
- Benjamin, Walter. 2014. *Destino e carattere in Angelus Novus*. Tr. it. Renato Solmi. Torino: Einaudi.
- Derrida, Jacques. 1967. “Freud et la scène de l'écriture” in *L'écriture et la différence*, 293-341. Paris: Editions du Seuil.
- . 1967. “La parole soufflée” in *L'écriture et la différence*, 253-295, Paris: Editions du Seuil.
- . 1967. “Le théâtre de la cruauté et la cloture de la représentation” in *L'écriture et la différence*, 341-369, Paris: Editions du Seuil.

64 In *Aporie*, testo del 1996, Derrida rivela il suo interesse in una serie di termini che unisce l'ospitalità all'identità e alla spettralità, e in testi successivi, come *Politiche dell'amicizia*, *Spettri di Marx* e *Sull'ospitalità*, non sarà più abbandonata. Questa serie, *hospes*, *hostis*, *hostage*, *host*, *guest*, *hôte*, *ghost* e *geist*, permette di muoversi verso un concetto di ospitalità, sia essa politica, storica o letteraria, che implica in modo costitutivo un inquietante nozione dell'alterità, altro sinonimo del *soggettile*. Cf. Derrida 2014, 91-92.

65 Shakespeare nel suo *Amleto*, atto I, scena V, usa l'espressione “*The time is out of joint*”, Cf. Derrida, 1996.

66 Derrida 1997, 20. Il filosofare *a corps perdu* sembra aver assonanza con la formula dell'*après-coup*, traduzione francese della *Nachträglichkeit* freudiana, attraverso cui Derrida sembra realizzare lo stesso gesto della decostruzione che è sempre all'opera ‘dopo il colpo’, in ritardo, sulle ceneri dei roghi già consumati dalla storia e della tradizione.

- . 1995. *Politiche dell'amicizia*. Tr. it. Gaetano Chiurazzi, Milano: Cortina.
- . 1996. *Spettri di Marx*. Tr.it. Gaetano Chiurazzi, Milano: Cortina
- . 1997. *Tympan*, in *Margini- della filosofia*. Tr. it. Manlio Iofrida, Torino: Einaudi.
- . 1998. *Della grammatologia*. Tr. it. Rodolfo Balzarotti, Francesca Bonicalzi, Giacomo Contri, Gianfranco Dalmasso, Angela Claudia Loaldi, Milano: Jaca Book.
- . 2002. *Artaud le Moma – Interjection d'appel*, Paris: Galilée.
- . 2004. *Aporie : morire, attendersi ai limiti della verità*. Tr. it. Graziella Berto, Milano: Bompiani.
- . 2006. *Glas, campana a morto*. Tr. it. di Silvano Facioni, Milano: Bompiani.
- . 2014. *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*. Tr. it. Alfonso Cariolato. Milano: Abscondita.
- . 2015. *La farmacia di Platone*, tr. it. di Rodolfo Balzarotti. Milano: Jaca Book Reprint.
- Dumoulié, Camille. 1992. *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*. Paris: PUF.
- Facioni, Silvano, Simone Regazzoni e Francesco Vitale. 2012. *Derridario. Dizionario della decostruzione*. Genova: il melangolo.
- Girard, René. 1980. *La violenza e il sacro*. Tr. it. Ottavia Fatica e Eva Czerkl. Milano: Adelphi.
- , 2004. *Il sacrificio*. Tr. it. Pierpaolo Antonello, Milano: Cortina.
- Heidegger, Martin. 2011. *Essere e tempo*. Tr. it. Pietro Chiodi. Milano: Longanesi.
- Platone. 2003. *Timeo*. Tr. it. Francesco Fronterotta. Milano: Rizzoli.
- Rogozinski, Jacob. 2011. *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*. Paris: Éditions du Cerf.
- Ruffini, Franco. 1996. *I teatri di Artaud. Precisione e corpo-mente*. Bologna: il Mulino.
- Salvarani, Luana, a cura di. 2017. *Derrida e Artaud, La maschera e il filosofo*, Milano: Edizioni Medusa.
- Szondi, Peter. 2019. *Saggio sul tragico*. Tr. it. Gianluca Garelli. Milano: Abscondita.