

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

Elena Randi

Faccio molta fatica a dimenticare l'uomo Umberto Artioli per analizzarne, diciamo così, *in astratto*, il pensiero, nonostante siano trascorsi ormai undici anni dalla sua morte. Non sono ancora riuscita a studiarlo come ho studiato, che so, François Delsarte o Victor Hugo. Per me, Artioli continua a essere il Maestro e il confidente: una creatura generosa, intelligentissima (Antonio Attisani lo definisce «una macchina pensante di incredibile vigore»),¹ empatica, una persona buona come è difficile esserlo, e nel contempo incline a concedere molto ai sensi e alla dimensione “organica” della vita materiale, che non disdegnava affatto. Nonostante le difficoltà, mi ripropongo qui, per quanto possibile, di esaminare qualche aspetto dei suoi studi tralasciando tutto il resto.

Umberto Artioli è stato un illuminato specialista del primo Novecento e soprattutto dell'avanguardia storica: ha scritto sull'espressionismo, sul futurismo, sul simbolismo, su Artaud, Pirandello, D'Annunzio. E nello stesso tempo era molto attento a tutta una serie di dottrine esoteriche e a volte eretiche – dall'alchimia all'astrologia, dallo gnosticismo alla teologia mistica – oltre che alle correnti filosofiche che con queste avevano connessioni: il neoplatonismo, *in primis*.²

È un'ossessione degli alchimisti trasformare la materia vile in oro. Le loro speculazioni ricercano l'Unità dell'ermafrodito, in cui si fondono Afrodite, ossia la sensualità, e Hermes, vale a dire lo stimolo intellettuale. Si può sostenere che essi ambiscono a giungere allo spirito attraverso i sensi, o almeno ciò è vero per alcuni di loro.³ I mistici arrivano in vita a un “allontanamento” del corpo, che si fa quasi immoto e afasico nella contemplazione del Divino, sciogliendosi in una spiritualità dimentica dell'elemento fisico, materiale. L'astrologia intende leggere nella dispo-

¹ Antonio Attisani, *Svestire il vuoto*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro*, a cura di Antonio Attisani e Marco Dotti, con scritti di Edoardo Fadini e Giuseppe Zuccarino, postfazione di Carlo Sini, Medusa, Milano 2006, pp. 5-26:8.

² Non a caso gli viene commissionato per la *Storia del teatro moderno e contemporaneo* edita da Einaudi un intervento su teatro ed esoterismo nell'avanguardia storica (Umberto Artioli, *Teatro e esoterismo tra simbolismo e avanguardia*, in Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, Einaudi, Torino 2001, vol. III, pp. 1301-1334).

³ Cito dai miei appunti presi alle lezioni di Artioli del 1993: «*Opus* alchemico. Letteralmente “trasformazione della materia in oro”. Metaforicamente “trasformazione della passione in spirito, superamento delle passioni, del carnale, del sensuale, metamorfosi interiore”».

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

sizione degli astri, ossia in un dato fisico e concreto, la storia esteriore ma anche intima e l'essenza dell'uomo. Il neoplatonismo s'interroga sul modo in cui il Divino si cala su questa terra, su quanto resta della sua sostanza una volta immersi nel creaturale, quanto permanga dello Spirito nell'essere di carne. Lo gnosticismo – per quanto ne so, in maniera piuttosto compatta nelle sue diverse declinazioni – ritiene che la nostra origine sia duplice: mondana ed extra-mondana. Siamo creati a immagine e somiglianza dell'Uomo Primigenio divino, detto anche Archetipo. Racchiuso nella materia, il pneuma «non ha coscienza di se stesso, è intorpidito, addormentato o intossicato dal veleno del mondo: in breve, è “ignorante”»,⁴ ma può ridestarsi mediante la conoscenza. Risvegliare l'“uomo interiore”, sganciandosi dalle catene della carne, è il fine dello gnostico. Per raggiungere tale risultato, occorre che arrivi a percepire da un lato la sua origine celeste e, dall'altro, la sua attuale condizione di miseria.

In tutti i casi siamo di fronte a una interrogazione sul rapporto tra materia e spirito, tra corpo e anima, tra quanto ha a che fare con il sensibile e quanto inerisce a facoltà interiori.

Tema centrale di molti scritti di Artioli – che non focalizzano l'attenzione sulle cifre esoteriche, ma, come anticipato, su autori e movimenti del primo Novecento, l'elemento alchemico, mistico, astrologico, gnostico o neoplatonico fungendo da “supporto” esegetico – è la relazione fra la carne e lo spirito, sia pure declinata secondo le più diverse prospettive. Artioli sceglieva infatti di occuparsi pressoché regolarmente degli autori e dei movimenti in cui era affrontato lo snodo teorico indicato e poi su questo, piuttosto che su altre articolazioni concettuali, poneva spesso in modo preferenziale l'attenzione.

Non me ne ero mai resa conto. Poi mi è stato chiesto un titolo per questo intervento, e io non avevo ancora idea degli argomenti che avrei toccato. Ho sfogliato il libro su Artaud, *Teatro e corpo glorioso*, e ho trovato un passo che mi è piaciuto («Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito? Va inteso come l'emblema della forza che inchioda alla terra, o anche nel pulsare del sangue esiste una scintilla del divino?»),⁵ l'ho messo tra virgolette e l'ho proposto come titolo. Forse ha lavorato per me l'inconscio, ma di fatto soltanto diverso tempo dopo, cercando di far parlare questa intestazione per preparare l'intervento, mi sono accorta che la domanda posta nella citazione era un quesito onnipresente negli scritti dello studioso.

Il volume su D'Annunzio, per esempio, si intitola *Il combattimento invisibile* (a cui fa seguito: *D'Annunzio tra romanzo e teatro*). Il tema centrale è infatti quello della psicomachia, ossia del combattimento all'interno della psiche tra le forze animali,

⁴ Hans Jonas, *Lo gnosticismo*, a cura di Raffaele Farina, Società Editrice Internazionale, Torino 1991, pp. 64-65.

⁵ Umberto Artioli, *La teatrologia artaudiana*, in Umberto Artioli, Francesco Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, pp. 9-233:99.

istintuali, sessuali e lo spirito. La questione è trattata fin dal primo capitolo del volume, che prende le mosse dai *Sonetti dell'anima* e dal *Piacere*, entrambi datati 1889. In relazione al romanzo, Artioli affronta lo specifico motivo soprattutto (ma non solo) presentando le due donne da cui Andrea Sperelli è catturato: la religiosissima Maria Ferres e la carnale e sensuale Elena Muti, «la cui onomastica, come vuole un luogo del romanzo che la vede indicata come Helena Amyclaea, è un calco di Elena di Laconia, la mitica figura greca». ⁶ Nel raffronto tra i due personaggi femminili, *Il piacere* mette a confronto, in realtà, le polarità della psiche di Sperelli, sicché – secondo Artioli, in questo assai diversamente orientato rispetto a molta critica – esse sarebbero le proiezioni dell'io del protagonista, nel quale si agita una lotta tormentosa. Il libro si chiude con la sconfitta del polo elevato e sacro a tutto favore delle forze del Basso, laddove Maria Ferres viene intaccata dall'impurità dei sensi, cedendo alle lusinghe erotiche di cui Sperelli si fa latore.

In questo percorso allegorico il teatro, presente come metafora sia in riferimento alla casa di Sperelli che alla lussuosissima dimora della Muti, si offre come regno dell'artificio e della degradazione. Spazio del corpo e della materia oltre che del cangiante e del proteiforme, di ciò che è effimero, inconsistente e fugace, il teatro negli anni giovanili appare negli scritti di D'Annunzio come un attrezzo infecondo. La sua visione cambia successivamente. Allora, da regno dello *pseudos*, il teatro si rovescia nel magico spazio dove una collettività celebra un rito di conoscenza e di salvazione; da veicolo di un'impurità contagiosa, il corpo dell'attore, capace di rifrangere in gesti e sillabazioni il battito cosmico, assurge a vivente geroglifico. E a propiziare la svolta non è il pensiero di Nietzsche, come si ama credere, ma l'influsso dei maestri del neoplatonismo, da Plotino a Ficino a Novalis. ⁷

Su questa serie di motivi fra loro strettamente connessi si articola il libro intero, che penetra nei meandri esegetici del Ciclo della Rosa, della *Città morta*, della *Gloria*, della *Gioconda*, della *Figlia di Iorio*, della *Fiaccola sotto il moggio*, per non citare che alcuni dei titoli affrontati.

Una scoperta centrale dello studio di Artioli su Pirandello è che in una parte molto consistente della narrativa e del teatro dello scrittore siciliano si riscontra la presenza di un dispositivo particolare tale per cui a una serie positiva se ne oppone una negativa: l'una è costituita da sei elementi, l'altra da un settimo elemento, o viceversa: a sei ingredienti “bassi” se ne aggiunge uno mirifico. A titolo esemplificativo, nei *Sei personaggi in cerca d'autore*, sei personaggi sono incompiuti, mentre il settimo, Madama Pace (il cui nome, come spessissimo in Pirandello, è eloquente), è compiuto, pacificato, finito; nei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* sei

⁶ Umberto Artioli, *Il combattimento invisibile: D'Annunzio tra romanzo e teatro*, Laterza, Roma-Bari 1995, p. 5.

⁷ *Ivi*, p. 33.

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

tele dipinte da Giorgio Mirelli raffiguranti Varia Nestoroff costituiscono immagini ideali, di contro alla presenza fisica dell'attrice ritratta (il settimo elemento), creatura di carne impura. Ciò che si esprime nell'officina retorica individuata è «la dissonanza tra corpo e spirito, fonte del dualismo pirandelliano».⁸ Non si tratta, dunque, di un espediente vuoto, ma della cassa di risonanza di un senso. E tale senso è, nella lettura offerta da Artioli, il confronto tra il corpo, ovunque proposto come il Male, la rapinosa molteplicità, la dolorosa erranza che sfocia nel Nulla, e l'angelicità, la pace, il candore dello spirito. Alla seconda serie, quella vile, appartenerebbe il teatro, fatto della carne degli attori, delle tavole o delle tele della scenografia, delle stoffe dei costumi, di contro alla scrittura, più leggera e sottile e, in quanto tale, più vicina allo spirito.

Le idee nascoste sotto la scorza delle opere pirandelliane sono spesso radicate, secondo Artioli, nella tradizione neoplatonica e cristiana, come nel caso del noto *Si gira* (in seguito *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), in cui lo studioso scopre la presenza di un testo matrice costituito dall'*Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura da Bagnoregio, che Pirandello "riscrive" segretamente per fargli dire qualcosa di molto diverso dall'originale.⁹ Il testo medievale, che «delinea la *gradatio* attraverso cui la *mens* (l'anima) [...] giunge, con la contemplazione di Dio, alla "pace"»,¹⁰ si trasforma nella rivisitazione pirandelliana delineata da Artioli in un *Itinerarium mentis in Nihil*, laddove ciò a cui approda l'anima (del saggio protagonista Serafino) è la scoperta del Nulla celato oltre questa vita. E tuttavia, se per l'altro personaggio di rilievo del testo, Simone Pau, tale rivelazione apre a un orrido abisso poiché egli continua a essere legato a coordinate logico-razionali che ne rendono dolorosa e drammatica l'esistenza e gli prospettano continuamente molteplici interpretazioni d'ogni cosa, per Serafino, in quanto uomo di cuore, avvertire il Nulla non dischiude all'oscena visione dei Doppi triviali che abitano il moderno, ma consente di vivere *dentro* all'esistenza, a patto che sia solitaria, aliena da ogni contatto con l'altro. Detto diversamente, si tratta di ritrovare una sorta di religione dentro l'esistenza presente, di raggiungere il «vero sé», che è qualcosa di radicalmente diverso dall'io, fagocitato dalla molteplicità delle visioni che la *ratio* propone.

Laddove normalmente i saggi italiani d'argomento teatrale passano totalmente inosservati dalla critica nei periodici non specialistici, *L'officina segreta di Pirandello*, ossia il primo libro di Artioli sul drammaturgo siciliano, dà vita, oltre che ad animate discussioni in occasione di convegni e presentazioni in cui l'autore

⁸ Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello*, Laterza, Roms-Bari 1989, p. 22.

⁹ Altro testo-matrice individuato da Artioli nel *corpus* pirandelliano è costituito dal *Genesi*, che sottostarebbe nascostamente al dettato dei *Sei personaggi in cerca d'autore*. Cfr. Umberto Artioli, *Pirandello allegorico: i fantasmi dell'immaginario cristiano*, Laterza, Roma- Bari 2001, pp. 90-187.

¹⁰ Umberto Artioli, *L'officina segreta di Pirandello* cit., p. 55.

mantovano propone le sue idee controcorrente, anche nel prestigioso e politicamente orientato «Indice dei libri del mese».

È forse interessante soffermarsi sul dibattito pubblicatovi, perché anch'esso verte su una opposizione tra “materialismo” e “spiritualità”, difeso, l'uno, da un critico di scuola “pirandellista tradizionale”, l'altro dai recensori favorevoli ad Artioli. La prima recensione nel noto periodico, molto elogiativa, si deve a Roberto Alonge, ma non è accettata dalla redazione, e Alonge scrive una lettera al giornale, che viene, quella sì, pubblicata. In essa si profila già un punto eloquente: una delle motivazioni del rifiuto di pubblicare l'intervento dello studioso torinese sull'*Officina segreta* sarebbe che della posizione dell'autore del volume turberebbe la constatazione dell'abbandono dell'impostazione critica «pervicacemente addossata all'asse marxista, tutta intesa a leggere (e a rileggere infinite volte, per la noia dei lettori...) il presunto *realismo pirandelliano*». ¹¹ E turberebbe, altresì, che Alonge non vi si opponga. Parecchi mesi dopo, escono una critica negativa di Luigi Sedita e un'altra, positiva, di Claudio Vicentini. Sedita rifiuta in primo luogo un'idea importante su cui si basa la tesi di Artioli, e cioè che Pirandello spessissimo usi in modo significativa la numerologia e l'onomastica nei suoi scritti di narrativa e di teatro, secondo Sedita tutt'al più indizi di richiami ed evocazioni alla letteratura antica. E per dimostrare l'errore di ricorrere a dati numerologici e onomastici, riporta due-tre “conteggi” di sei e sette elementi, a suo dire sbagliati. Abbastanza chiaramente, il recensore è infastidito dall'idea che Pirandello possa aver frequentato e ammirato troppo le fonti cristiane ed esoteriche. A suo parere, le tesi di Artioli su Pirandello sarebbero la proiezione delle sue proprie idee sul mondo e sull'arte, non quelle del drammaturgo siciliano. ¹² Vicentini comincia osservando che Artioli non è affatto il primo a contrapporsi all'idea «pressoché universale» che le concezioni di Pirandello fossero maturate «in stretto riferimento alla cultura italiana del suo tempo (le polemiche del verismo, la nascita del neoidealismo)». ¹³ Aveva infatti iniziato a rivedere questa posizione già lo svedese Gösta Andersson nel 1966. Ma, soprattutto, alla fine dell'intervento Vicentini muove alcune obiezioni che meritano d'essere citate in quanto, a mio parere, perfettamente condivisibili:

È possibile ricorrere a un facile (e non del tutto corretto) procedimento per rifiutare in blocco le ipotesi presentate dall'*Officina segreta*. È sufficiente selezionare, tra la massa di indizi indicati da Artioli come testimonianze della dimensione esoterica della scrittura pirandelliana, due o tre casi, isolandoli dal contesto, per poi denunciarli come preoccupanti farneticazioni. Ma in questo modo resta il problema di spiegare, appunto, la massa particolarmente imponente degli indizi. Se qualche coincidenza, spia di possibili riferi-

¹¹ Roberto Alonge, *Un articolo rifiutato*, «L'Indice dei libri del mese», 10, 1989, p. 46.

¹² Luigi Sedita, *Così è...*, «L'Indice dei libri del mese», 4, 1990, p. 33.

¹³ Claudio Vicentini, *...se vi pare*, «L'Indice dei libri del mese» cit., p. 34.

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

menti o allusioni “nascoste” dell’autore, tra quelle discusse da Artioli può essere casuale (e probabilmente qualcuna lo è) non è certo plausibile che lo siano tutte. Ma è poi un altro l’argomento a favore della tesi del libro. L’uso degli strumenti adottati da Artioli permette realmente di chiarire aspetti e motivi dell’opera pirandelliana che, come molte pagine dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* o del *Piacere dell’onestà*, rimanevano altrimenti cospicuamente incomprensibili.¹⁴

«Cospicuamente incomprensibili» se lette con criteri realistici, secondo l’idea più diffusa fra i critici, anziché secondo la lente allegorico-simbolica adottata da Artioli, lente che rovescia radicalmente la modalità tradizionale di interpretazione di Pirandello.

Non può sottrarsi alle riflessioni in materia di fisico e meta-fisico, sensi e *souffle* lo studio fondamentale su Antonin Artaud. In certi periodi influenzato dalla dottrina alchemica (alla quale sarebbe debitore, per esempio, un dramma come *Getto di sangue*), l’artista francese nel corso del tempo, secondo l’Artioli di *Teatro e corpo glorioso*, modifica il proprio pensiero sull’esistenza e sul teatro. L’idea esposta nel *Teatro e il suo doppio* che il rituale scenico sia in grado di redimere l’impurità della vita appartiene a una fase abbastanza circoscritta del pensiero artaudiano, relativa più o meno agli anni Trenta. Prima e dopo l’autore francese insiste, invece, sul *manque à être* e sull’intervento di un crudele demiurgo gnostico, la convinzione della cui esistenza lo porta a rifiutare l’“essere” in quanto frutto di una creazione sbagliata e, con esso, «tutto ciò che sancisce e perpetua l’esistente (l’io, il linguaggio, il senso, la storia, il rituale scenico, il mondo della “rappresentazione”, la nascita in un corpo di carne, l’atto di procreare)».¹⁵

Quando Artioli si occupa di Fuchs osserva come il discusso regista tedesco cerchi nel teatro un luogo di culto in cui «il mistero della divinizzazione dell’uomo, un tempo prerogativa delle religioni canonizzate, torni a scandire il suo soffio rigenerante».¹⁶ Lunghi dal dover ripetere la vita frammentaria, insipiente, superficiale, epidermica che è l’esistenza quotidiana, come fa il naturalismo, al teatro spetta il compito superiore di sprigionare la quintessenza del sacro. Per ottenere questo risultato, Fuchs impiega il termine *riteatralizzazione*, spesso frainteso. Non si tratta

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Umberto Artioli, *Lettera a Carmelo Bene*, in Umberto Artioli, Carmelo Bene, in *Un dio assente...* cit., pp. 137-140:137-138 (lettera del 28.9.1996).

¹⁶ Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, con un’appendice a cura di Francesco Bartoli, Shakespeare & Company, Milano 1984, p. 44. Il volume è stato riedito postumo con qualche variante: è stata omessa la parte finale, scritta da Francesco Bartoli, e, seguendo le intenzioni espresse tempo addietro da Artioli, si è sostituito all’ottavo capitolo (*Pirandello: la “régie” tra simulacro e regia*) un saggio intitolato *Dionisismo ed estetica della luce nella teoresi teatrale rilkiana* uscito nel 1992 (in *Miti e figure dell’immaginario simbolista: arte, teatro, musica, danza*, a cura di Silvana Sinisi, Costa & Nolan, Genova 1992, pp. 199-228). La nuova edizione di *Il ritmo e la voce* è pubblicata da Laterza nel 2005; citazione a p. 42.

infatti, per l'artista tedesco, di accogliere le componenti "materiali" della scena (il corpo dell'attore o la scenografia) come per alcuni registi della stessa epoca, dei quali, fra l'altro, Artioli tratta in una monografia giovanile e ciononostante basilare, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, opera che avrebbe dovuto essere in due volumi e che, invece, si interrompe al primo (*Dai Meininger a Craig*);¹⁷ o, meglio, può anche capitare che la scena fuchsiana si intrida di elementi fisici, ma non necessariamente. Il punto è che qualunque linguaggio teatrale può essere appropriato a patto che sia strumento di superamento della crosta superficiale, della materia "muta", dell'epidermide senza profondità, a patto che ci immerga in una dimensione scevra dalla coscienza, sprofondata nel ritmo cosmico, in uno stato di invasamento dionisiaco dal quale sparisce il *principium individuationis*, a tutto favore di una fusione della comunità, della quale fanno parte tanto gli attori quanto gli spettatori. Il concetto di *riteatralizzazione* va inteso, dunque, nel senso dell'autonomia artistica del teatro nella sua dimensione originaria, sciolta da ogni barriera tra soggetto e oggetto, che era propria dello spettacolo greco. La materia, nel caso di Fuchs, non è necessariamente negativa: lo è quando è vuota superficie, non lo è affatto quando diviene strumento del Profondo.

Lo snodo teorico sin qui indicato si presenta come essenziale anche nell'unica attività "militante" (espressione peraltro piuttosto inadatta, come si constaterà) esercitata da Artioli come specialista di teatro, vale a dire nell'esperienza con Carmelo Bene alla Biennale di Venezia del 1989, quando l'artista è nominato direttore del settore Teatro. In quell'occasione, viene pubblicato un volumetto, significativamente intitolato *La ricerca impossibile*, che è il risultato di lunghe discussioni fra Bene e alcuni studiosi da lui invitati: Camille Dumoulié, Edoardo Fadini, Maurizio Grande, Jean-Paul Manganaro, André Scala e, appunto, Umberto Artioli. Ciascuno "riassume", sintetizza, enuclea in un proprio articolo i dibattiti veneziani. In quello firmato da Artioli si osserva che Bene, un grande ammiratore della teologia mistica di Giovanni della Croce, compie un'operazione paradossale, laddove ritiene l'attore ineluttabilmente goffo e dissonante per il fatto stesso d'essere fatto di carne e di materia (in riferimento allo spettacolo dell'attore, nell'intervento si parla di «stridore di spirito e corpo»);¹⁸ tuttavia – di contro alle idee di Craig, quanto meno stando a una delle interpretazioni proposte dalla critica – Bene non rinuncia alla sua presenza in scena, sicché essa diviene «un microcosmo in cui si riflette, miniaturizzata, la miseria del creaturale».¹⁹ La ragione per cui l'artista italiano compie questa scelta è che per esprimere il rifiuto dell'azione è comunque necessario compiere

¹⁷ Umberto Artioli, *Teorie della scena dal Naturalismo al Surrealismo*, vol. I (*Dai Meininger a Craig*), Sansoni, Firenze 1972.

¹⁸ Umberto Artioli, *Morire di creato per l'increato: Carmelo Bene tra silenzio e vocalità*, in *La ricerca impossibile. Biennale Teatro '89*, Marsilio, Venezia 1990, pp. 27-38:28.

¹⁹ *Ibid.*

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

un'azione, per ricusare la rappresentazione occorre comunque mettere in scena uno spettacolo. Ma nel momento in cui si compie questo passo, ci si separa ineluttabilmente dall'armonia cosmica, in cui non c'è soluzione di continuità fra soggetto e oggetto, si abbandona il Silenzio da cui tutto emana.

Questa, quanto meno, mi pare sia la visione che di Bene ha Artioli all'epoca in cui scrive *La ricerca impossibile*. In questa fase, vale a dire quando a Venezia i due discutono assiduamente in occasione della famosa Biennale, come mi fa notare Antonio Attisani in un e-mail recente, «Artioli sembra credere (in quel dialogo, da ciò che cita) nella possibilità della “voce degli angeli”»; insomma Artioli, lì, sembra invocare una mistica positiva a fronte di un Bene che è per l'immanenza assoluta, per una teologia – e una mistica – negativa, nemico di qualsiasi declinazione metafisica». In effetti, Bene dichiara: «Rifiuto che la mistica abbia a che fare con la metafisica. In questo caso», cioè se la mistica è di natura metafisica, «il discorso non mi interessa»;²⁰ e poi insiste: «Si sente puzza di dio, e ciò fa male».²¹ L'artista invoca l'esigenza del fare: «*Il faut faire*»,²² benché, aggiunge, si faccia il Nulla; insiste sulla *ricerca*, sul concreto *fare teatrale*.

In una lettera di Artioli a Bene di alcuni anni dopo (1996), pubblicata postuma, lo studioso mantovano dimostra di aver colmato in modo sicuro la distanza tra la sua visione del teatro di Bene e le intenzioni dell'artista anche sotto lo specifico profilo.²³

Contravvenendo alle proprie concezioni e provocando uno scandalo, Carmelo Bene finisce per non proporre spettacoli alla Biennale di Venezia del 1989 e affida il suo pensiero non a un evento teatrale ma alla parola scritta (da cui il volume menzionato e un altro, intitolato *Il teatro senza spettacolo*),²⁴ che, se è “rappresentazione”, è però più “sottile” delle componenti di un allestimento.

In un certo senso anche il rapporto di Artioli con il grande amico Michele Perriera è l'occasione per non lavorare solo come studioso in senso stretto, ma per collaborare, almeno nella costruzione del pensiero, con un artista. Anche in questo caso, ritrovia-

²⁰ Umberto Artioli, Carmelo Bene, *Un dio assente...* cit., p. 123.

²¹ *Ivi*, p. 130.

²² *Ivi*, p. 91.

²³ Cfr. Umberto Artioli, *Lettera a Carmelo Bene* cit. e Antonio Attisani, *Svestire il vuoto* cit. Nella lettera di Artioli si osserva anche come soltanto Carmelo Bene, nel Novecento teatrale, abbia imboccato la direttrice artaudiana dell'assoluto “rigetto”, mentre «il teatro antropologico degli anni Sessanta (Living, Brook, Grotowski, Barba ecc.) si appella alla fase centrale di Artaud (l'Artaud che opta per l'Oriente contro l'Occidente, che si infiamma per il teatro balinese, che indaga i cerimoniali messicani, che si appella all'unità di tutti gli esoterismi ecc.)» (Umberto Artioli, *Lettera a Carmelo Bene* cit., p. 138).

²⁴ *Carmelo Bene. Il teatro senza spettacolo*, Marsilio, Venezia 1990. Interventi di Pierre Klossowski, Camille Dumoulié, Jean-Paul Manganaro, André Scala, Umberto Artioli, Edoardo Fadini e Maurizio Grande.

mo il motivo sin qui evidenziato. Della regia *Variazioni su "I Cenci" di A. Artaud* di Perriera – fra l'altro ospitata a Mantova da Artioli nel 1991, quando, assieme ad altri, dà vita al festival *Scritture del teatro* – Artioli osserva, per esempio, come il personaggio del conte Cenci, interpretato da Adriano Giammarco, torturi l'anima e, nel contempo, faccia godere il corpo, come, cioè, si apra in modo deliberato una fenditura importante tra la sfera interiore e quella fisica. Spesso, del resto, nelle regie di Perriera l'elemento corporale è proposto come luogo della vanità e della vuota esibizione priva di un "dentro", come forma che ha perso il suo contenuto.²⁵ Anche nelle lezioni universitarie, tenute per larga parte della carriera accademica a Padova e frequentate da un numero elevatissimo di studenti rapiti, Artioli va alla ricerca di aspetti legati allo snodo fin qui proposto. Per esempio, affronta la versione romantica del mito di Don Giovanni, soffermandosi, fra l'altro, sul noto racconto di E.T.A. Hoffmann, dove il mitico seduttore non è più il maschio dedito a soddisfare i suoi impulsi sessuali, ma diventa l'uomo che, nell'inseguire sempre nuove donne, ricerca instancabilmente l'Ideale; che, dunque, usa il basso e gli istinti come strumento di ricerca dell'Alto, di un dettato superiore.

Artioli a lezione, a seconda degli anni accademici, analizza Strindberg o i grotteschi, Evreinov o Appia, i surrealisti o Blok, non di rado mettendo in luce, del soggetto indagato, gli aspetti in cui si delinea in modo conflittuale oppure armonioso il rapporto tra materialità e immaterialità, e sottolineandone gli eventuali debiti verso le dottrine esoteriche.

Curiosamente Artioli arriva a occuparsi degli autori e delle correnti artistiche proposti e di vari altri dopo aver scritto un libro sul futurismo, un movimento concentrato sulla tecnologia e sul macchinico, cioè su elementi freddi, ben lontani dallo spirituale. Tuttavia, già in questo studio del 1975, *La scena e la dynamis*, troviamo riflessioni significative, come quella relativa alla centralità, nel futurismo, del tentativo di annullamento della distanza tra i poli che la nostra cultura tende a separare: «lo spirito e il corpo, il pensiero e l'emozione, la forza e la forma, il significante e il significato, il soggetto e l'oggetto, il sé e l'altro da sé».²⁶ Il futurismo infatti fa l'apologia della presenza, in cui tutto si coagula, tutto si realizza qui e ora e, non appena realizzato, si esaurisce e dev'essere dimenticato al fine di sottrarsi alla detestata melanconia, alla nostalgia, al ricordo. L'ossessione dell'immediatezza è anche una critica dell'intelletto o dello spirito in quanto luoghi in cui inelut-

²⁵ A Michele Perriera Artioli dedica diversi interventi. Ne ricordiamo alcuni tra i principali: *Fisicità e disordine nel teatro di Perriera*, «Il portico», agosto 1970, 15, pp. 58-71; *Il teatro e l'immaginario*, in Michele Perriera, *Morte per vanto*, Palermo, Flaccovio, 1971, pp. 7-28; *Una scheda su Michele Perriera* e Umberto Artioli - Michele Perriera, *Colloquio*, «Il castello di Elsinore», 1990, 9, pp. 95-114.

²⁶ Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste*, Pàtron, Bologna 1975, p. 25.

«Da che parte sta il corpo rispetto allo spirito?»

tabilmente si crea un Doppio delle cose, e dunque un *quid* che separa, distingue, contravviene i principi dell'*hic et nunc*.

In un certo senso, il tema del rapporto tra materialità e immaterialità ritorna anche nel metodo di studio di Artioli, ma certamente, in questo caso, non siamo di fronte a scelte sorprendenti. Quel che ha insegnato a tutti gli allievi è stato che l'elemento "concreto", filologico, la ricerca sui documenti, non devono mai essere disgiunti dall'interpretazione, dall'indagine nelle pieghe del testo, sia esso inteso in senso stretto o in senso metaforico: la filologia, da sola, è sterile e arida, l'esegesi (lo spirito), senza ricerca documentaria, è aria fritta, per dirla con un'espressione che lui – oratore elegantissimo, raffinato e quanto mai seduttivo – non avrebbe mai usato. Se tuttavia vogliamo essere precisi, osserveremmo che, fra le due soluzioni "sbagliate", la più detestata era la prima: trovava francamente insopportabile la documentazione priva di riflessione.

Abbandono ora il proposito iniziale di attenermi all'Artioli intellettuale per pormi una domanda che difficilmente non sarà sorta in chi lo ha conosciuto. Che pensiero aveva lui, in prima persona, riguardo all'interrogativo che dà il titolo a questo intervento? A mio parere, la sua opinione era che anche nel sangue esistesse una scintilla del divino o, quanto meno, di una laica Sacralità, per alcuni motivi.

Asserirei come chiaramente incontestabile il fatto che Artioli fosse interessato, preso, coinvolto dall'elemento spirituale, dal "dentro" delle cose, da quanto sta nascosto dietro la "scorza". Forse meno evidente è la sua visione del corpo e della materia. Provo a definirla sulla base di alcune velocissime considerazioni. Artioli anzitutto usava l'astrologia o l'alchimia per interpretare i suoi autori, ma le impiegava anche (almeno l'astrologia) nel quotidiano; se l'astrologia sa leggere l'essenza ricorrendo all'analisi della disposizione degli astri, cioè di dati fisici, in essi devono evidentemente abitare profondità e *sophia*. Artioli inoltre, come già accennato, era attratto dall'elemento sensibile/carnale, che non sembrava proprio considerare fattore peccaminoso, negativo o fonte di oscurità; era infine persona innamorata della vita, che vedeva con occhio ottimista ed estroverso. Benché non abbia mai ottenuto risposta diretta al quesito che mi sto ponendo, sembra dunque poco credibile poter separare nella sua personale concezione dell'essere un corpo cattivo contrapposto a uno spirito nobile ed elevato. L'immateriale, l'altrove, l'oltre (verosimilmente inteso come qualcosa di legato a questo mondo, non a una sfera superna) probabilmente, per lui, si manifestava – o, quanto meno *poteva* manifestarsi – nel fisico, non necessariamente, dunque, luogo di derelizione e di miseria, ma, come per esempio per Fuchs, potenzialmente strumento del Profondo.