

NOMI PROPRI

# La passione del corpo trafitto

Profilo dell'artista nell'anniversario della morte.

di [Alessandro Cappabianca](#) – 23 Aprile 2018



Benché Artaud fosse convinto (non per niente, era pazzo) che c'era stato un tempo in cui gli uomini non morivano, gli uomini sono sempre morti, quando è arrivato il loro tempo e anche prima del tempo; da un centinaio d'anni a questa parte, però, **dopo l'invenzione del cinema e il perfezionamento del sonoro, si ha la possibilità di vedere/sentire i loro fantasmi**, vederli muoversi e sentirli parlare quasi come se fossero vivi, con l'unico inconveniente d'essere condannati a ripetere sempre gli stessi gesti e pronunciare le stesse parole. Era questo, in fondo, che Artaud non sopportava, del cinema e di tutti gli altri mezzi di registrazione meccanica.

Artaud morì il 4 marzo 1948, settanta anni fa, ma noi, oltre a poter leggere i suoi scritti teorici, abbiamo la possibilità, grazie a documenti cinematografici e sonori, di vedere/sentire il suo fantasma e di farci anche un'idea, per quanto vaga, del suo lavoro di attore e regista teatrale. Vediamo il suo corpo nei film muti (*La Passione di Giovanna d'Arco*, *Napoléon*, *L'Argent*, ecc.), sentiamo la sua voce nella registrazione radiofonica di *Per farla finita col giudizio di Dio*, leggiamo le cose che ha scritto, sul teatro, sul cinema, sulla poesia, sulla pittura, su Van Gogh, leggiamo le sue sceneggiature cinematografiche e rimpiangiamo che non abbiano trovato il modo di diventare film,

con l'eccezione di *La Coquille et le Clergyman* (1928, regia di Germaine Dulac, che Artaud, com'è noto, non apprezzò affatto): così siamo in grado di scrivere i nostri libri e i nostri saggi. Su chi? **Su un'ombra, su un fantasma. Su una voce spettrale, su una *parole soufflée*.**

Ma quest'ombra, questo fantasma, ebbe la possibilità del tutto inedita di vedersi/ascoltarsi come tale, quando fantasma non era ancora. Si vide sullo schermo, ascoltò la sua voce registrata, senza le possibilità di intervenire su se stesso di cui invece genialmente approfittò Carmelo Bene. Si vide, si ascoltò, e rimase deluso, come se il suo corpo, la sua voce, fossero stati sequestrati e distorti per il solo fatto d'essere passati attraverso dispositivi tecnologici.

**Non ci possono essere repliche, nel teatro di Artaud, nel teatro della crudeltà, tanto meno repliche tecnologiche o copie: possono esserci solo varianti, a partire dalla prima variante, dall'evento che già porta in sé le premesse della disponibilità alla mutazione.** Nessuna sorpresa se il teatro della crudeltà dapprima "fallisce": nel fallimento temporaneo si misurano la verità e l'urgenza del suo avvento. Di qui, successivamente, il ripudio del cinema, poi della radio: rifiuto dei doppi meccanici, di qualunque specie. Rifiuto delle trappole tecnologiche da cui il corpo è sequestrato, imbalsamato, messo sotto vetro, sottratto alla sua vocazione di continua metamorfosi e consegnato alla ripetizione dell'identico.

I soli fantasmi cinematografici che Artaud si sente di accettare, almeno finché non deponerà definitivamente ogni speranza nei confronti d'una tecnologia sempre più piattamente "realistica" (anche per effetto del sonoro), sono quelli muti e in bianco e nero del genere fantastico, o quelli del "vero surrealismo", che non trova in Buñuel, in Cocteau, tanto meno nella Dulac, ma nella comicità dei Marx Brothers. Centrale per lui, in questo senso, è il ruolo dell'espressionismo tedesco, l'arte perduta delle ombre, della pellicola ortocromatica, dei contrasti netti di luce e oscurità, dei fantasmi silenziosi, dei Nosferatu, dei Caligari, dei Mabuse, creature al limite dell'incubo, sempre sul punto di dissolversi nell'allucinazione, **creature dal corpo mutante, dotate del potere di liberare "le forze oscure del pensiero"**.

Artaud percepiva il suo corpo come *corpo trafitto* e pensava che potesse essere posseduto dagli spiriti, che vi si introducevano attraverso le aperture organiche, approfittando magari dello stordimento provocato dagli elettroshock. **Il suo era dunque un corpo posseduto, o sequestrato o a rischio continuo d'esserlo.** Sognando ruoli di spettro, di stregone malefico o di non-morto, dunque, non faceva che compiere un tentativo d'esorcismo tra i tanti a cui fece ricorso (alcuni basati, come si sa, sulla

manipolazione degli autoritratti). Lo spettro, il fantasma, non ha corpo, e ciò lo mette al riparo da qualunque offesa che al corpo stesso possa essere arrecata. Nessuna Carlotta Corday potrebbe pugnalarlo nel bagno lo spettro di Marat. Invece, può instaurarsi una corrispondenza a distanza d'amorosi sensi con lo spirito di Giovanna, la santa contadina di Dreyer: a distanza, precisamente al di qua e al di là delle fiamme d'un rogo. Ma su quel rogo, come su quello allestito da Abel Gance per Savonarola in *Lucrece Borgia*, Artaud sogna in fondo di salire in prima persona, in modo da poter liberare il grido del suo corpo trafitto o di ballare tra le fiamme una danza alla rovescia.

Ciò di cui noi oggi dovremmo renderci ben conto è che il fallimento dell'impresa di farsi un corpo senza organi e l'esperienza del corpo trafitto, del corpo di dolore, sono state le condizioni perché quel corpo trafitto sfuggisse in qualche modo alla spettralità delle ombre elettriche e ancora potesse colpirci malgrado tutto, dopo settant'anni, con **l'insostenibile violenza (materiale) del suo essere-li**. Artaud, nostro prossimo.

#### Riferimenti bibliografici

A. Artaud, *Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, a cura di G. Fofi, Minimum Fax, Roma 2001.

F. Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Jaca Book, Milano 2001.

M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, Quaderni del Battello Ebbro, Porretta Terme 1999.