

# L'insorto del corpo

riflessioni critiche di  
**Alfonso Amendola, Francesco Demitry e Claudio Kulesco**



**Con questo titolo è recentemente uscito un libro sul teatro di Antonin Artaud (1896 – 1948), una delle figure di riferimento per le esperienze teatrali “fuori”. Fuori dall’ordinario, fuori dagli schemi, un teatro libero, oltre ogni misura. Tre della ventina di partecipanti al libro collettaneo hanno scritto apposta per “A” delle loro riflessioni critiche su Artaud. Di lui ci siamo già occupati e sicuramente torneremo a farlo. E, guarda caso, a lui è intestato un collettivo antipsichiatrico di cui trovate un intervento nella rubrica della posta.**

**Quando si dice una presenza trasversale.**

# Un'idea di sperimentazione

di **Alfonso Amendola**

**Il teatro come dimensione per la liberazione delle forze oscure che marciscono nell'animo, contro il piacere posticcio. Artaud, un punto di riferimento per le successive esperienze di teatro "altro".**

Antonin Artaud ci ha insegnato, nella fatica del suo donarsi al mondo e alle cose, che la scena non è uno spazio per eccellenza della mimesi. E, da vero anarchico pronto agli assalti frontali dell'avanguardia, ha spinto il teatro verso suggestioni di tipo rigorosamente sinestetico.

Artaud presagisce la difficoltà di esprimere un'emozione autentica in un mondo sempre più inautentico, violento, incattivito. La sua insofferenza verso le "costrizioni" del teatro (e, in maniera più estesa, della vita) borghese, il suo netto rifiuto del teatro "verista" appesantito da psicologismi sta alla base del tentativo di radicalizzare le ambiguità che contraddistinguono il legame tra fisicità e sovrastrutture psichiche. Operazione che si agevola sicuramente nel "teatro della crudeltà", ovvero il desiderio di una pratica vitalissima ed estrema. La crudeltà come cosmico rigore, determinazione irreversibile, applicazione implacabile che tiene nella sua morsa la vittima e l'aguzzino. E tutto questo lo ritroviamo non solo nel suo teatro ma anche nei suoi lavori radiofonici, nelle sue scritture, nella sua sperimentazione polivocale, nella sua idea di cinema e nel sostanziale recupero di tutte le ritualità (balinesi e tarahumaras). In Artaud c'è una visione del teatro come mezzo per riordinare l'esistenza umana. "Per il compimento dei più puri desideri" contro un teatro che si frequenta "come si va al bordello".

Il teatro come dimensione per la liberazione delle forze oscure che marciscono nell'animo contro il piacere posticcio (ma anche contro la riflessione deduttiva brechtiana). Il teatro deve rituffarsi nella vita in senso mistico, antinaturalista. Compito degli attori (e degli scenografi) è la creazione di un teatro dove il pubblico partecipi piuttosto che osservare. Per i manifesti artaudiani dal 1926 al 1929, lo spettatore a fronte delle sue inquietudini, deve essere sottoposto ad una vera ritualità, dove si realizza non solo una dimensione spirituale ma anche "i sensi e la carne" esistono al contempo.

Uno spettacolo totale (e si badi bene che non ha

nulla a che vedere con *l'art pour l'art*), una reintegrazione della vita stessa in un teatro che fuoriesce da sé, una visione allucinatoria della realtà (delle sensazioni e delle inquietudini). La richiesta è verso una messinscena che sia solo il segno visibile di un linguaggio segreto e invisibile. A Bali per Artaud sembra realizzarsi ogni cosa: il processo che parte dalla concezione e giunge alla realizzazione esiste solo nella maniera in cui il modello è totalmente immerso nella danza. Un teatro che si attua unicamente se si oggettivizza sulla scena, ove grida e gesti degli attori-danzatori, "geroglifici animati", risvegliano risposte intuitive non traducibili in un linguaggio discorsivo. Ecco anticipato, dunque, il tema della inadeguatezza della parola. L'inutilità del linguaggio realistico e psicologico. Ed in qualche modo ecco annunciata una visionarietà che troverà condizione realizzativa proprio nel cinema.

Il teatro non deve essere più subordinato al testo, così come il corpo non deve esserlo alla mente, grazie al turbiniò dell'energia creatrice, la cui legge permanente è il male. L'oscuro principio che porta all'altrettanto oscura verità schopenhaueriana ed al nietzschiano spirito dionisiaco. Il compito del teatro e poi quello del cinema è la rivelazione del cuore di tenebra che è dentro la vita di ognuno. La necessità del confronto e la minaccia ad un "equilibrio dato" presenti nella formalizzazione della ricerca artistica postbellica sono preannunciate al volgere degli anni Trenta dall'autore marsigliese. Tutto raccontato sempre in un continuo lavoro di "antipurgazione": come la peste, il teatro porta alla luce lo spirito represso, la crudeltà latente. In esso l'attore deve vedere il suo corpo come il doppio di uno spettro, come il Ka delle mummie egizie.

## Coinvolgimento totale dello spettatore

La sua opera sembra scavalcare ogni dato culturale, storico, ideologico, politico per arrivare all'uomo totale. Artaud non crede nell'efficacia di una rivoluzione sociale "Non m'importa proprio niente, lo dico chiaro e forte che il potere passi dalle mani della borghesia in quelle del proletariato. Non sta in questo per me la Rivoluzione. Essa non consiste in una semplice trasmissione di poteri" (scrive nel suo *Teatro e il suo doppio*). Per Artaud puntare all'individuo totale significa innanzitutto adottare una pratica teatrale completamente antagonista a quella del teatro convenzionale. Non la passività segno di svilimento di ogni forma di comunicazione sotto le leggi del profitto e delle merci, ma avvenimento rituale, umano "il teatro per noi consiste in un qualcosa che non si adatta in alcun modo al progresso".

Da qui l'individuazione di quegli spazi che permettono il coinvolgimento totale dello spettatore, una definizione degli elementi costitutivi dello spettacolo che rende partecipe allo stesso titolo spazio-attori-spettatori. Una dimensione che supera e rompe definitivamente le barriere imposte della tradizione del teatro



## Una vita di teatro estremo

Antonin Artaud (Marsiglia 1896- Ivry-sur-Seine 1948) è stato autore, regista e attore lavorò principalmente per il teatro ma fu anche molto attivo nell'ambito cinematografico e radiofonico, oltre ad essere pittore, saggista e poeta. Il suo pensiero, fin da ragazzo ancorato all'anarchismo, si forma con una passionale adesione al movimento surrealista per poi abbandonarlo e dedicarsi totalmente al teatro.

Prima con la compagnia di Charles Dullin, successivamente con la creazione di un suo teatro dedicato ad Alfred Jarry. È sicuramente con *Il teatro e il suo doppio* (1938) dove troviamo la sua summa espressiva e la sua potente idea di teatro. Una riflessione di grande spessore secondo la quale l'azione teatrale deve vivere ben oltre l'enfasi e la retorica del testo. E deve realizzarsi attraverso le espressioni più misteriose e primordiali di suono, gesto, movimento e luce.

Un'idea di teatro estremo, in grado di "far affluire i propri demoni" e soprattutto capace di creare un vero choc verso lo spettatore. Le sue commedie erano solitamente incentrate sul comportamento umano e sulle prime emozioni istintive. La "lezione" di Artaud ha influenzato tutto il teatro: il Living Theatre, Peter Brook, le neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta e tutti gli azzardi sperimentali degli ultimi trent'anni.

Fu anche uno scrittore molto attivo e contribuì regolarmente a periodici come il giornale "Litterature". Tra le sue opere principali: *Corrispondenza con J. Rivière* (1924), *Eliogabalo o l'anarchico incoronato* (1934), *Viaggio nel paese dei Tarahumaras* (1937), *Lettere da Rodez* (1946), *Van Gogh, il suicida della società* (1947). Tra il 1956 e il 1994 sono state raccolte da Gallimard le opere complete di Artaud in 26 volumi a cura Paule Thévenin.

A.A.

ufficiale. Ma anche gli altri elementi: il testo, la musica, le scene, devono essere relativizzati, ridefiniti. E qui appunto torno al teatro Balinese. Perché proprio nello spazio scenico Balinese, Artaud riconosce qualcosa che coincide con il nucleo stesso del suo pensiero. E cioè un'idea fisica e non verbale del teatro. Artaud individua in questa forma teatrale gli elementi della spiritualità, della gestualità che si pone come simbolo in grado di evocare l'oltre scenico.

Per Artaud l'errore compiuto nella storia del teatro occidentale è stato di privilegiare un elemento a scapito degli altri. Si tratta quindi, di modificare il punto di partenza della creazione artistica e di capovolgere le abituali leggi del teatro.

Al linguaggio artistico si sostituirà un linguaggio di natura diversa le cui possibilità espressive equivarranno al linguaggio delle parole. Ma ciò non significa che la parola deve essere soffocata. Essa sarà presente, ma in funzione più limitata, e acquisterà importanza solo se integrata con gli altri "segni" che Artaud stesso, nel suo Primo Manifesto, definisce "spaziali", "metafisici", "magici". Contro le pratiche psicoanalitiche di verbalizzazione e razionalizzazione dei conflitti umani, contro l'uomo psicologico con i suoi caratteri e i suoi sentimenti ben delineati". Artaud è interessato all'uomo sociale sottomesso alle leggi e deformato dalla religione e da tutto quanto rientra nell'ordine della cosiddetta norma.

L'intera opera artaudiana è attraversata dalla consapevolezza che la praticabilità, l'attuazione di una siffatta "filosofia teatrale" è necessariamente complessa, ardua: crudele. Partendo da una visione della vita come violenza, disordine, "ingiustizia", Artaud affida al mezzo espressivo la restituzione all'uomo di ciò che l'organismo sociale pianifica, ordina e spegne. Ma questo atto di restituzione non può essere pacifico, poiché non è semplice rappresentazione ma atto liberatorio.

Il teatro è corpo e non una "sfilata scenica". Il teatro è "crogiuolo di fuoco" dove calpestando ossa, arti e sillabe si ricreano corpi. Senza organi. Un "corpo senza organi", sfida lanciata da Artaud e poi raccolta nel tempo (Deleuze e Derrida, giusto per indicare due nomi) è la direzione verso cui tendere. La lotta contro l'organismo sul quale si esercita il "giudizio" divino. Organicità, metafisica del parlare, sessualità come deflagrazione, alchimia del gesto, divinità delle arti: dentro queste trame di assalto alla soggettività si racchiude il procedere di Artaud verso un "corpo senz'organi".

### Jerzy Grotowski, il Living Theatre, Peter Brook, Carmelo Bene, Magazzini Criminali

Artaud sarà il nodo centrale di tutta la sperimentazione a-venire. L'asse di riferimento di quanti giocheranno sul tavolo sporco del crear bellezza. E per questo non ci deve sembrar strano che ciclicamente si parli di lui. A partire dalla matrice post-artaudiana troveremo: Jerzy Grotowski, il Living Theatre, Peter Brook, Carmelo Bene, Magazzini Criminali. E tutta una serie di autori e gruppi che – solidifi-

candosi nel tempo – indicheranno pur con notevoli differenze ed estremi distacchi altre esperienze che si sviluppano nell'ambito del Nuovo Teatro. Grazie a questa "matrice" questo procedere avrà ulteriori meriti, riattualizzando non solo Artaud, ma anche Majakovskij, Mejerchol'd, Brecht, e sviluppando una marcata attenzione alle culture orientali (il Kathakali e l'Opera di Pechino) oltre a uno sguardo potente e costante verso la contemporaneità. L'insieme delle istanze progettuali, articolate intorno ai temi-chiave del corpo in Artaud (pensiamo soltanto al rito in Grotowski, all'evento drammatico recuperato in Brook e al teatro militante nel Living) definiscono il quadro di riferimento teorico-teatrale di volta in volta adattato, sperimentato, praticato nei diversi contesti socio-culturali, assieme a un quadro operativo (tecnologico sceneografico ecc.) sempre più marcatamente connotato dai sistemi mediali.

Alfonso Amendola

# Rivolta

di Francesco Demitry

**Artaud ci invita a smettere con il quotidiano, a "minorare" la nostra lingua, alla ri/scoperta della carne, della sensazione.**

*"Vi sono delle forze attive che, essendo funzioni organiche, e dunque non libere, vogliono spezzare la loro schiavitù"*

(Pierre Klossowski, *Nietzsche e il circolo vizioso*)

*"Si potrebbe anche pensare che il singolo voglia manifestare la ferita subito dall'intero gruppo, straziando il proprio corpo. La distruzione è però rivolta anche contro la propria abitazione, misera com'è"*

(Elias Canetti, *Massa e potere*)

Ferire il corpo, rivoltarsi contro fino a renderlo rizomatico e intimo/profondo assieme; scioglierne le funzioni identitarie e strutturali prestabilite; e dalle ferite far sgorgare – e non coagulare! – il sangue,

lasciando scorrere i flussi, in una festa, in uno spettacolo crudele capace di disarticolare il mondo e trasformarlo. Un atto dissacratorio contro il simbolico, il sacro, la liturgia, da sempre intenti a sussumere e bloccare, come dispositivi dai tratti vampireschi. Si tratta di un gesto irrepresentabile, continuo e irripetibile, ogni volta unico, da cui nasce la vita in tutta la sua crudeltà, fatta di forze attive: intensità, che si compongono e scompongono continuamente: anarchiche.

Si tratta di una vera e propria operazione chirurgica, minuziosa ma rischiosa, perché spesso porta a sbattere contro o a sfondare il *muro*, in cui si cerca di "minorare" il corpo e le forze del proprio tempo, in un gioco di rilanci, sempre nuovi. Tutto questo consente di mettere in pratica, e mai "rappresentare", la rivolta. La rappresentazione va distrutta. Ogni tentativo di rappresentarla è il tentativo fascista di strutturarla, codificarla e ordinarla secondo criteri arbitrari e ben definiti, considerati valori assoluti - fortuna che ci ha già pensato Nietzsche a rivoltare questo bisogno tipicamente borghese. Come partecipare della vita allora? Facendola finita con il *modo*, con il *quotidiano*.

Artaud ci invita a smettere con il quotidiano, a "minorare" la nostra lingua, alla ri/scoperta della carne, della sensazione. E a cosa colleghiamo istintivamente la carne? Al grido, alla vita, alla potenza, al dolore. Il dolore è un elemento importantissimo per Artaud, perché ci costringe a vivere, scuotendoci fino a svegliarci. Non è un caso che quando facciamo un brutto sogno cerchiamo di procurarci un dolore il più intenso possibile per risvegliarci (e a volte capita anche di dover fare più tentativi).

Il dolore scioglie l'*affatturamento* che ci rende assoggettati a dio e al linguaggio. E quando, lottando contro queste fatture, veniva tacciato di Narcisismo, Artaud, - come si può leggere nel suo *Al paese dei Tarahumara e altri scritti* - ribatteva *Si tratta della mia vita. Ho il culto non dell'io, ma della carne, nel senso sensibile della parola carne. Ogni cosa m'importa solo in quanto assale la mia carne, coincide con essa in quel punto in cui la sconquassa, e non oltre.*

## Per un corpo totalmente libero

Le grida, il dolore, le onomatopее, sono quello che lega tutto ciò che vive, prima del linguaggio, del gesto, e si esprime attraverso i riti, la danza, i ritmi alienanti che prima ci estraniano/alienano e poi ci catapultano, epilettici, in una rete di connessioni, in cui non siamo più noi ma parte/cipi del tutto.

È quello che Artaud prova quando prende parte al rito del peyotl, fino a bruciare, a vibrare: ero pronto a tutte le bruciature, e aspettavo la primizia della bruciatura, in previsione d'una combustione presto generalizzata. Ed è proprio sentire questo vibrare tremante e intensivo con la propria carne a portarlo a balbettare un linguaggio per tutti, assestando un colpo violentissimo al teatrino occidentale di "Stato", quello della rappresentazione borghese, della storiella con le sue morali, della perfetta "traduzione".

Come ricordano Deleuze e Guattari in *Millepiani*: *Artaud diceva: scrivere per gli analfabeti, parlare per gli afasici, pensare per gli acefali. Ma cosa significa «per»? Non «in favore di...» né «al posto di...» ma «davanti a...». È una questione di divenire. Scrivere con gli analfabeti, in un processo di costruzione collettiva e battaglie comuni, in un'orizzontalità capace di mettere in crisi qualsiasi verticalismo gerarchico e sacro. Un pre-linguaggio modellato nella profondità dei corpi, capace farsi carne e ingaggiare la battaglia contro il logos, cioè contro Dio, l'io, il m/io. Parole di sangue, gonfie di vita, pulsanti, che non vengono più costrette dal/nel processo codificazione/decodificazione, ma che si compongono con i corpi attraverso una sorta di comprensione immediata, immanente e non mediata, fino a formare ritmi molteplici, intensità infinite: *Corpo senza Organi*.*

Questa espressione venne scritta e pensata da Artaud in occasione della trasmissione radiofonica *Pur en finir avec le jugement de dieu*, perché farla finita col giudizio di dio significava darci un taglio – ironia! – con la logica castratoria del prete, smontare quel meccanismo che organizza gli organi, permettendo così al corpo di essere totalmente libero e slegato, una volta per tutte, dalle sue ossessioni e connessioni meccaniche e prestabilite, cioè da tutto ciò che ha a che fare con dio e con il simbolico, guarito dalla malattia. Una libertà radicale e totale, senza compromessi; un corpo privo di mancanze costitutive e di castrazioni, ma sempre pieno, desiderante, non edipizzato.

Il CsO è il piano di immanenza, attraversato da intensità, forze attive, espressive, divenienti, nomadi, casuali, che nulla hanno a che vedere con i binomi natura/cultura, organico/inorganico, soggetto/oggetto o con l'io/dio identitario, proprietario, giudice,

organizzatore. È ciò che permette di divenire e quindi di rivoltarci, ricomponendo e ricomponendoci, sostituendo al *combattimento-contro* il *combattimento-fra*.

## Un invito a rivoltarci, a essere felici e crudeli

Artaud, in *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, incarna tutto questo nella figura cortocircuitata di Eliogabalo, imperatore-anarchico, che attira e respinge forze che si relazionano e sovrappongono fino all'estremo più impensabile, tese fra implosioni ed esplosioni piegate su se stesse. *Teatro della crudeltà*, ancora una volta. Non si tratta di un ossimoro, perché *l'anarchico dice: Né Dio, né padrone, me soltanto. Eliogabalo, una volta sul trono, non accetta alcuna legge; ed è il padrone. La sua legge personale sarà dunque la legge di tutti. Impone la propria tirannia. Ogni tiranno non è in fondo che un anarchico che ha preso la corona e che mette il mondo al proprio passo. Questo personaggio concettuale si ritrova quindi ad agire sempre su un doppio piano apparentemente contraddittorio, distruttivo e creativo.*

*Fare ogni cosa con arte, in doppio*, significa tracciare linee di fuga, liberare intensità vibranti, nel mezzo, in divenire, creare eccitata, sempre eccedenti. Le creazioni di questo tipo non hanno autori, padri o spettatori, perché non c'è una distanza fra un termine *a* e uno *b* e soprattutto non si innesca mai un processo di comunica. Un'arte viva, porosa, che non è fatta per comunicare, ma per vivere e rivoltarsi, per modificare ed essere modificata, in un processo sempre collettivo. Una creazione artistica in cui si partecipa, si vive e ci si sfoga. Ecco che la creazione diventa l'arma crudele che consente di sottrarsi dal piano organizzato e al contempo di attaccarlo, modificarlo e ricomporlo, moltiplicando all'infinito le linee di fuga.

Date tutte queste premesse, vorrei fare il tentativo di inserire Artaud in una prospettiva ecosofica di lotta. L'ecosofia, almeno nell'accezione che ne dà Guattari, è sociale, ambientale e mentale e serve a rompere/superare i dualismi *affatturanti*: culturale/naturale, sog-





getto/oggetto, organico/inorganico, ecc. Come si possono esprimere le intensità di cui prima all'interno di quei dualismi? Fu Hobbes a darsi tanto da fare per spiegare che tutto quello che avviene all'interno delle comunità umane, dello Stato, è buono, e che tutto quello che invece resta fuori ha a che fare con la natura barbara e cattiva, e che per questo l'uomo doveva percorrere un cammino di emancipazione e purificazione che lo allontanasse sempre più dallo stato di natura. Da una parte l'uomo e lo stato civile, dall'altra il selvaggio, la natura, le barbarie. Nietzsche, in *Genealogia della morale*, si farà beffe di questa concezione, spiegando che con la parola «Stato» intende alludere a un qualsiasi branco d'animali da preda, una razza di conquistatori e di padroni che, guerrescamente organizzata e con la forma di organizzare, pianta senza esitazione i suoi terribili artigli su una popolazione forse enormemente superiore di numero, ma ancora informe, ancora errabonda. In questo modo ha inizio sulla terra lo «Stato»: penso che sia liquidata quella fantasticheria che lo faceva cominciare con un «contratto». [...] [Senza] questi organizzatori nati [...] non sarebbe cresciuta questa brutta pianta, essa sarebbe assente se sotto il peso dei loro colpi di martello [...] non fosse stato eliminato dal mondo, o per lo meno dalla vista e, per così dire, reso latente un enorme quantum di libertà.

Nietzsche e Artaud, sulla scia di Spinoza, lottiranno per tutta la vita contro questo tribunale del giudizio organizzatore e limitante. Urge riprendere allora questo importantissimo «passaggio» di Deleuze in *Critica e clinica*: Nessuno si sviluppa attraverso un giudizio, ma attraverso un combattimento che non implica nessun giudizio. Ci è sembrato che cinque caratteristiche contrapponessero l'esistenza al giudizio: la crudeltà contro il supplizio infinito, il sonno o l'ebbrezza contro il sogno, la vitalità contro l'organizzazione, la volontà di potenza contro una volontà di dominio, il combattimento contro la guerra. Il giudizio impedisce l'avvento di qualsiasi nuovo modo di esistenza. [...] Forse è qui il segreto: far esistere, non giudicare. Se giudicare è così disgustoso, non è perché tutto si equivale, ma al contrario perché tutto quel che vale non può farsi e distinguersi se non sfidando il giudizio. Quale giudizio di expertise, in arte, potrebbe vertere sull'opera futura? Noi non dobbiamo giudicare gli altri esistenti, ma sentire se ci convengono o ci sconvengono, ossia se ci apportano delle forze oppure ci rimandano alle miserie della guerra, alle povertà del sogno, ai rigori dell'organizzazione.

L'invito è allora a rivoltarci, a creare, a essere felici e crudeli, contro ogni inquinamento, giudizio e dispotismo.

Francesco Demitry

## L'informe

di Claudio Kulesko

La crudeltà è una torsione epilettica che scuote l'universo. La crudeltà è rigore assoluto, rigore feroce e necessario; la sorgente di un determinismo più freddo, più aristocratico della burocratica consequenzialità logica. Un lucido fatalismo che non si limita a osservare la necessità della fine, ma si spinge a prescriverne il compimento: ogni cosa deve giungere a conclusione, deve divenire nutrimento. E se l'universo è una macina, ossia un massacro e una trasfigurazione, la crudeltà ne è il motore immobile, il movimento di composizione e frammentazione da cui sboccia l'universo.

Mi innamoro della polvere che stringo tra le mani, trasportata via dal vento; solo nell'amore lacerante per la morte ritrovo la vita – immensa. Questo amore che mi consuma senza sosta non ha altro orizzonte che una catastrofe, la catastrofe del tempo scatenato che denuda e distrugge, che trascina la larva del soggetto fuori dallo stato comatoso di crisalide: ecco la farfalla! Il corpo d'ossa, il corpo pieno e duro che si sveglia dal suo sonno. Giungo all'abisso, a quella disdetta dell'unità e della manifestazione che è la parte maledetta; lo zero che moltiplica ancora e ancora l'essere, vanificandolo. L'energia esplosiva, sgorgando copiosa, ma essa non mi appartiene, non appartiene a niente e a nessuno. Sono un contratto lungo il suo percorso, un'ostruzione idraulica, un lampo di trascendenza – ben presto ricacciato nel buio. Il tramonto delle forme (il massacro delle forme al crepuscolo), lascia il passo alle tre virtù della notte: l'erranza inconcludente, l'autodistruzione vulcanica e il gelido anarchismo.

### Cammino senza meta

La mia ossessione per il basso è un desiderio di bassezza, una languida voglia di tirar giù ciò che è santo, di averlo accanto a me, lungo i bordi della macina. Questo materialismo assoluto è un cammino senza meta, un'iconoclastia rabbiosa. Il viandante percorre il nulla sfuggente, il nulla senz'organi dal quale la materia retrattile si protende come una zanna. «Gli esseri non vengono dal giorno esterno. Non hanno altro potere che quello di saltare fuori dalla notte sotterranea dove si fanno», e mordere.

Un presagio mi attraversa come un brivido. Non-



1927, Antonin Artaud nel *Napoleon* di Abel Gance

curante, seguo il fenomeno fino alla sua tana, mi sfaldo, divenendo mobilità totale, in atroce complicità con il pericolo. La scrittura, come un fiotto di sangue, sugella questo patto d'amore inumano, realizzando il coito segreto del reale con l'impossibile – con il non-essere. Scrittura sulla carne; senza scopo, senza fine, senza pubblico, senza rappresentazione. Una disinibizione totale delle correnti sotterranee.

Da troppo tempo, ormai, il corpo si è fatto cooptare dalle forme del linguaggio e della santa logica. Per questo, la discesa nell'informe è una dichiarazione di guerra alla parola, una sfida al duplice lume della ragione e della coscienza fenomenica. Se scrivo, se accolgo il nero della notte, è per ritrovare i flussi che conducono alla materia, al corpo senz'organi dell'universo. La materia disorganizzata, lungi dall'essere inerte, è dinamica, straripante; contagiosa come la peste, come la vita e la morte. Un'onda di cui sono l'ultimo residuo di schiuma sulla battaglia. 'Io' sono materia organica, organizzata, cosmica, anorgasmica. 'Io' sono volontà e coscienza.

### Delirio erotico

No, non vi è nulla di volontario nella trasgressione. Piuttosto ci si lascia invadere, si è raggiunti dalla fonte. Non si esprime alcunché, ci si abbandona semplicemente. La nostra lotta collettanea con l'individuazione, con dio e la sostanza, si è consumata al livello della rappresentazione. Ma ora, ora che la coscienza

individuata si dissolve, per saturarsi nuovamente dei suoi più remoti desideri, ciò che genero è il futuro, il corpo a venire; il ballo delle ossa. Perciò, se mi confondo nel buio, se lo specchio dell'intelletto si incrina e non riflette più, è perché io stesso sono penetrato dal nulla, corrispondo al nulla, al non-senso – a ciò che si eccede in ogni senso, in ogni direzione. La testa è esplosa. Il corpo ha deposto gli organi.

Laddove la ragione tenta di unificare a sistema, l'opposta coazione all'apertura realizza la catastrofe termodinamica; rilanciando la posta, respingendo ogni totalità. La materia trasborda senza sforzo il vaso della conoscenza, seducendo l'immaginazione, vanificando il metodo. Per questo motivo, in ogni vera ricerca, vi è sempre la tentazione di oltrepassare le colonne d'Ercole, di addentrarsi nell'ignoto; tentazione che si trasforma rapidamente in necessità. Ed è quando il viaggiatore varca la soglia che si tramuta in esploratore e in poeta. Avendo volto le spalle alla ragione architettonica, il poeta – il poeta artista, stregone, filosofo e scienziato – diviene un invasato, un visionario e uno schizofrenico. Sceso alla fonte, si è lasciato annegare.

Il cadavere del poeta è il primo vettore del morbo entropico, della febbre poematica che, trasmettendosi di corpo in corpo, intensifica gli affetti, scuote il desiderio e perverte la ragione, sprofondando i sensi nel delirio erotico.

Claudio Kulesco