

Artaud, Van Gogh e le immagini divoranti

Da "Macerata I-Mode Visions 2005" dedicata ad Antonin Artaud
di Valentino Bellucci

Dal 18 al 20 maggio si è tenuta a Macerata presso il Teatro Josef Svoboda l'esposizione annuale del Corso di Comunicazione visiva Multimediale dell'Accademia di Belle Arti dal titolo **MACERATA I-MODE VISIONS**.

Il festival, giunto alla II edizione, ha proposto il concorso "I modi della visione" aperto ad una selezione di 13 film-makers dell'Accademia, performances multimediali, retrospettive video e filmiche, due tavole rotonde con la partecipazione di critici e docenti dell'Istituto.

Macerata I-Mode Visions è stata dedicata quest'anno ad Antonin Artaud (1896-1944): un omaggio al pensiero e all'opera del geniale assertore della "filosofia della crudeltà" e una riflessione su quanto di artaudiano, "capace di svegliarci: nervi e cuore", sia sopravvissuto nei linguaggi e le forme degli attuali media. In programma convegni e performance multimediali, retrospettive video e filmiche, convegni e tavole rotonde con la partecipazione di semiologi e critici di teatro e media tra cui: Massimo Puliani (Coordinatore Scientifico del Corso CVM), Anna Maria Monteverdi, Alessandro Forlani, Valentino Bellucci, Pierpaolo Loffreda, Pierfrancesco Giannangeli, Elisa Calandra, Carlo Infante, Fabrizio Bartolucci (con una lettura della *Lettera sul Corpo, che un tempo donò il suo nome alla tragedia* di Romeo Castellucci). (ndr)

**Vetri di suono dove giran su se stessi gli astri,
cristalli dove cuociono i cervelli,
il cielo brulicante d'impudori
la nudità degli astri divora.**

Antonin Artaud

...noi possiamo far parlare solo i nostri quadri.

Vincent Van Gogh

Ma che cosa sono i colori se non prorompe in essi la vita più fonda degli oggetti?

Hugo von Hofmannstahl

§ 1. *Premessa.* Artaud e Van Gogh si occuparono di immagini, le divorarono o ne furono divorati? Questa domanda però ne presuppone un'altra: fu la follia a utilizzare il loro genio o avvenne il contrario? Avvicinandosi all'opera di questi due autori si ha come l'impressione che essi siano andati *oltre la follia attraverso la follia stessa*. Come giustamente notava Karl Jaspers: "La personalità, il talento preesistono alla malattia, ma non hanno la stessa potenza. In queste personalità la schizofrenia è la condizione, la causa possibile perché si aprano queste profondità." Per Jaspers la follia non è genio, ma, al massimo, permette a chi è *già un genio* di inoltrarsi in territori psichici e formali prima preclusi agli stati di coscienza normali. Non a caso lo stesso Artaud ebbe dei contatti con le tribù dei Tarahumara e con uno sciamano; lo sciamanesimo è basato sul raggiungimento di altri stati di coscienza per poter raggiungere altre dimensioni di realtà. Questo ci autorizza forse a dire che Artaud utilizzasse consapevolmente queste alterazioni? Van Gogh a questo proposito scrive qualcosa di illuminante:

Quando si cammina per ore ed ore per questa campagna, davvero si sente che non esiste altro che quella distesa infinita di terra – la verde muffa del grano o dell'erica e quel cielo infinito. Cavalli e uomini sembrano formiche. Non ci si accorge di nulla, per quanto grande possa essere, si sa solo che c'è la terra e il cielo. Tuttavia, in veste di piccola particella che guarda altre piccole particelle – per trascurare l'infinito – ogni particella risulta essere un Millet.

Questo brano non è forse la descrizione di uno stato allucinatorio? “Cavalli e uomini sembrano formiche”. Bisogna immaginare Van Gogh che cammina per ore ed ore nelle campagne olandesi o nel sud della Francia, fino a perdersi fisicamente e psichicamente; il suo girovagare non era una mera ricerca del paesaggio giusto da dipingere, ma una ricerca di un altro stato di coscienza, una sorta di *trance* dove “si sa solo che c’è la terra e il cielo”. Questo permise a Van Gogh di cogliere pittoricamente le sue visioni, esse nascevano dall’intreccio della natura reale con la coscienza eccitata del pittore. Non a caso Van Gogh scrisse anche: “ Hai visto quel ritratto che mi aveva fatto, mentre dipingevo i girasoli? La mia faccia da allora si è molto rischiarata, ma ero proprio io, estremamente stanco e carico di elettricità...” Si allude al ritratto fattogli da Gauguin, in esso Van Gogh riconosce la propria condizione e ci svela d’essere stato, all’epoca dei *Girasoli* “carico d’elettricità”, ciò significa che per raggiungere un tono di giallo così forte al pittore olandese occorreva una certa carica, una certa scossa. In fondo si potrebbe interpretare la follia di Van Gogh, a anche quella di Artaud, come una scossa elettrica che può distruggere ma che può essere canalizzata in energia creativa. Ma non solo. La pittura di Gauguin svela la carica presente in Van Gogh nella stessa misura in cui Van Gogh svela l’energia presente nella natura, presente e nascosta. Allora l’alterazione di coscienza non modifica la realtà, ma serve per poterla decifrare:

Mi siedo con una tavola bianca di fronte al luogo che mi colpisce, guardo quel che mi sta dinanzi, mi dico: « Questa tavola vuota deve diventare qualcosa » – torno insoddisfatto – la metto via e quando mi sono riposato un po’, vado a guardarla con una specie di timore. Allora sono ancora insoddisfatto, perché ho ancora troppo chiara in mente quella scena magnifica per poter essere soddisfatto di quello che ne ho tirato fuori. Ma trovo che nel mio lavoro c’è in fondo un’eco di quello che mi ha colpito. Vedo che la natura mi ha detto qualcosa, mi ha rivolto la parola e che io l’ho trascritto in stenografia.

La prima fase è raggiungere uno stato di coscienza adatto per cogliere la parola della natura, essa la rivolge a pochi; la seconda fase è tentare di mettere su tela tale parola, espressa nello splendore della luce, da ricreare con la forza dei colori. La terza fase è quella della delusione e della consapevolezza, delusione perché lo splendore della natura è irraggiungibile, consapevolezza perché Van Gogh *sa* comunque di aver colto qualcosa, d’aver stenografato un enigma. Le sue notti stellate sono solo un’eco delle stelle reali, fiammeggianti come nessuno immagina. Le visioni allucinatorie di Van Gogh in realtà sono il residuo di una visione ben più potente. E Hofmannsthal fu uno dei primi ad accorgersene, quando scrisse a proposito dei dipinti di Van Gogh:

...ed era una creatura ogni albero, ogni striscia di campo giallo o verdastro, ogni siepe, ogni sentiero tagliato nella collina pietrosa, una creatura la brocca di stagno, la scodella di terra, il tavolo, la rozza sedia – mi si levava incontro come rinata dallo spaventoso caos della non-vita, dal baratro dell’irrealtà, così che io sentii, no, seppi, che ognuna di quelle cose, di quelle creature, era nata...

[...] Mi sentivo come uno che dopo una interminabile vertigine sente terra ferma sotto i piedi e intorno a lui infuria una tempesta nel cui furore egli vorrebbe urlare di gioia.

Tutto si anima di vita nei quadri di Van Gogh, l’inorganico diventa organico, l’organico diventa luce; le opere del pittore olandese non ci mostrano un mondo irreali, ma, come ha notato Hofmannsthal, ci vogliono mostrare l’irrealtà del mondo che tutti i giorni noi consideriamo reale, nel suo grigiore che dipende soltanto da una coscienza divenuta grigia. E Artaud, col suo teatro, tentava la stessa impresa: colpire fino al midollo l’esistenza degli altri:

L’illusione non si fonderà più sulla verosimiglianza o l’inverosimiglianza dell’azione, ma sulla forza comunicativa e la realtà di tale azione. [...]

Non ci rivolgiamo allo spirito o ai sensi degli spettatori, ma a tutta la loro esistenza. Alla loro e alla nostra. Giochiamo la nostra vita nello spettacolo che si svolge sulla scena. [...] Lo

spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a una operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito ma i suoi sensi e la sua carne.

[...] Egli deve essere convinto che siamo capaci di farlo gridare.

E anche l'Hofmannstahl spettatore dei quadri di Van Gogh arriva a sentire l'impulso di gridare; ci troviamo su due terreni simili, dove si sta giocando una partita estrema. Fu questo desiderio di colpire "tutta l'esistenza" degli altri ad avvicinare Artaud e Van Gogh; la follia fu soltanto uno strumento, o l'alibi di una società che fu spaventata da questo.

§ 2. *Artaud interprete di Van Gogh.* Occorre ora leggere ciò che lo stesso Artaud scrisse su Van Gogh, per comprendere fino a che punto tale affinità fu reale. Fin dall'inizio del suo scritto Artaud rivela:

...una società tarata ha inventato la psichiatria per difendersi dalle lucide indagini di certe menti superiori le cui facoltà di divinazione la infastidivano.

[...] No, Van Gogh non era pazzo, ma i suoi dipinti erano dei fuochi greci, delle bombe atomiche... [...] Così la società ha fatto strangolare nei suoi manicomi tutti coloro di cui ha voluto sbarazzarsi o difendersi, poiché s'erano rifiutati di rendersi complici con lei di certe incredibili oscenità.

Perché un pazzo è anche un uomo che la società non ha voluto ascoltare e a cui ha voluto impedire di pronunciare delle insostenibili verità.

L'accusa di Artaud è decisa: la follia degli artisti è un'invenzione della società per difendersi dalle rivelazioni di "certe menti superiori". Ciò significa che per Artaud il grande artista abita ad un livello di coscienza superiore, dove è possibile attingere "insostenibili verità". Ma questa visione rappresenta soprattutto il rapporto che ebbe lo stesso Artaud con la società; Van Gogh si pose in maniera diversa:

Volevo dirti che credo di aver fatto bene a venire qui, innanzi tutto perché vedendo la *realtà* della vita dei pazzi o dei vari squilibrati di questo serraglio mi passa il timore vago, la paura della cosa in se stessa. E poco per volta posso arrivare a considerare la follia una malattia come un'altra.

Per il pittore la follia fu una malattia tra le tante che l'uomo può contrarre, più a causa della propria fragilità che per colpa della società. Certo, Van Gogh era consapevole che tale "malattia" poteva derivare dallo sforzo psichico dedicato alla sua pittura ("nel mio lavoro ci rischio la vita e la mia ragione vi si è consumata per metà"), eppure non arrivò alle accuse di Artaud, anche perché i due ebbero esperienze cliniche diverse e rapporti personali coi medici diversi. Basti pensare all'amicizia tra Van Gogh e il dottor Gachet. Eppure Artaud potrebbe ancora dirci che è la stessa società a condurre Van Gogh verso questo atteggiamento remissivo e umile. Il suo suicidio fu una punizione inflittagli dalla società:

Van Gogh [...] aveva scoperto che cosa e chi era, quando la coscienza generale della società, per punirlo di essersi sottratto a lei, lo ha suicidato. [...] S'è introdotta dunque nel suo corpo, questa società consacrata, santificata e posseduta, ha cancellato in lui la coscienza soprannaturale che aveva raggiunto, e, come un'inondazione di corvi neri nelle fibre del suo albero interno, lo ha sommerso in un ultimo balzo, e, prendendo il suo posto, lo ha ucciso.

Questo brano è fondamentale; esso ci mostra l'esistenza, per Artaud, di due livelli di coscienza: quello della "coscienza generale della società" e quello della "coscienza soprannaturale"

dell'artista; la cosa interessante è che una coscienza inferiore riesce a prendere il posto di una coscienza superiore. Come è possibile? Ciò è dovuto alla fragilità del corpo, alla sua imperfezione organica, come se il corpo di Van Gogh non potesse difendere la sua coscienza dagli attacchi della società. Lo stesso Artaud scrive in un altro testo che

...ogni uomo onesto di questo tempo è abitato da un incubo o da un succubo, allo stesso modo ogni medico, ogni prete, ogni scienziato, ogni pedagogo di quest'epoca è l'incubo o il succubo che abita un corpo umano...

La società abitò da sempre Van Gogh con i suoi incubi e le sue forzature:

...in effetti sono stato costretto a fare certe cose, né potevo agire diversamente. E proprio il sistema di accusarmi di avere intenzioni malsane mi ha reso molto freddo e piuttosto indifferente nei riguardi di molte persone. [...] ...sto iniziando a comprendere quanto sempre più tremendamente difficile sia sapere quando si ha ragione o torto.

La coscienza di Van Gogh fu sempre in una duplice tensione: da un lato il doversi difendere dalla *coscienza del gregge*, acutamente descritta da Nietzsche, e dall'altro lato la ricerca di una coscienza più alta, da raggiungere e trasmettere attraverso l'arte. In questo senso Artaud e Van Gogh appartengono alla schiera degli autori moderni, che, secondo Susan Sontag

...si riconoscono dallo sforzo di desacralizzare se stessi, dalla volontà di non essere moralmente utili alla comunità, dalla tendenza a presentarsi non come critici della società, ma come profeti, avventurieri spirituali e paria della società. [...] Ciò che [Artaud] ha lasciato in eredità non sono varie opere d'arte portate a compimento, ma una presenza eccezionale, una poetica, un'estetica del pensiero, una teologia della cultura, e una fenomenologia della sofferenza.

Ed è proprio questa “fenomenologia della sofferenza”, a mio avviso, ad accomunare in modo sostanziale Artaud e Van Gogh; basta osservare i loro autoritratti, a matita di Artaud e a colori di Van Gogh, per leggere tale fenomenologia. E Artaud nota, sempre parlando di Van Gogh, che egli

...dipingeva, non già delle linee o delle forme, ma cose della natura inerte come fossero in preda a delle convulsioni. [...] ...è con il suo colpo di maglio, proprio con il suo colpo di maglio che Van Gogh non smette di colpire tutte le forme della natura e degli oggetti. Graffiati dal chiodo di Van Gogh, i paesaggi mostrano la loro carne ostile, la collera delle loro viscere sventrate che una strana forza ignota sta però metamorfizzando.

È un brano fondamentale per capire i rapporti profondi e segreti che legano entrambi; Artaud parla del “chiodo di Van Gogh” – è un punto cruciale, ma per ora dobbiamo mettere da parte questo chiodo per riprenderlo, come merita, in seguito. Per ora ciò che ci interessa notare è la teatralità che Artaud scorge nell'attività pittorica di Van Gogh; Artaud non sta tanto descrivendo il quadro del pittore ma il suo *agire sulla tela e sulla natura*. Non si tratta più dei vecchi strumenti: il pennello è diventato un maglio, un bisturi, ed è questa prima metamorfosi che ha permesso la seconda, quella della natura in convulsioni. Per Artaud Van Gogh ha ferito la carne delle cose, le ha fatte sanguinare. Perché? In fondo Van Gogh agisce sulla natura con crudeltà, la stessa che Artaud esercitava sul suo pubblico teatrale. Perché? Prima di tentare una risposta dobbiamo proseguire:

...un dipinto di Van Gogh, - venuto alla luce, riconsegnato direttamente alla vista, l'udito, il tatto, l'aroma, sulle pareti della mostra, - lanciato infine di

nuovo nel flusso dell'attualità, rimesso in circolazione.

La pittura di Van Gogh è totale, non riguarda soltanto la vista, ma tutti gli altri sensi. Ma ciò che va rilevato in questo brano è il riferimento all'udito. Per Artaud il disegno, il segno, è musicale. Come nota Derrida:

...nei momenti in cui egli [Artaud] rinuncia alla descrizione della pittura di Van Gogh, si sente come impacciato nel passare alla glossolalia. Questo mette in evidenza il carattere fonico, musicale, orchestrale della pittura: ai suoi occhi, i disegni si devono sempre (*entendre*) ascoltare.

Ecco che la multimedialità di Artaud viene allo scoperto, ed è una multimedialità unitaria, che deriva dal fatto stesso del segno, sia esso teatrale o pittorico, in ogni caso esso è *anche* musicale. La separazione degli ambiti artistici appare allora come una mistificazione che Artaud e anche Van Gogh hanno cercato di spezzare. Non a caso Van Gogh si sentiva particolarmente affine alla musica di Wagner:

Ho letto ancora un articolo su Wagner, *l'amore nella musica* – [...] Come sarebbe necessario avere la stessa cosa per la pittura. [...] Tutti avranno forse un giorno la nevrosi, il ballo di san Vito o altro. Ma non esiste forse il controveleno? In Delacroix, in Berlioz o Wagner?

Van Gogh cita Delacroix e Wagner nella stessa categoria di “controveleno”, per lui pittore e musicista lavoravano in vista di un unico fine e il pittore doveva ricercare i suoi effetti sinfonici. Ma questa vicinanza tra musica e pittura è stata esemplarmente teorizzata da Kandinsky:

Le tonalità cromatiche, come quelle musicali, hanno un'essenza più sottile, danno emozioni più sottili, inesprimibili a parole. [...] Molti quadri, xilografie, miniature ecc. delle epoche artistiche del passato sono composizioni «ritmiche» complesse con forti riferimenti al principio sinfonico.

Kandinsky sottolinea giustamente il fatto che la pittura ha da sempre seguito dei ritmi e delle costruzioni musicali; il compito dell'arte nuova, secondo lui, risiede nel liberare totalmente la pittura da ogni figurazione, rendendola astratta e pura come la scrittura musicale. Non a caso Kandinsky cita l'opera di Cézanne più che quella di Van Gogh, infatti Cézanne fu, sotto certi aspetti, ispiratore del cubismo, riducendo il paesaggio ad una struttura geometrica di cubi, cilindri e cono colorati. Ma a Van Gogh interessava la figurazione, che restava elemento fondamentale, poiché la forza del colore doveva *agire* su oggetti naturali o artificiali, ma sempre su oggetti riconoscibili. Van Gogh non poteva, come nota acutamente Artaud, fare a meno dei suoi corvi:

...nessun altro pittore tranne Van Gogh avrà saputo come lui trovare, per dipingere i suoi corvi, quel nero da tartufi, quel nero “da gran scorpacciata” e nello stesso tempo quasi escrementale delle ali dei corvi sorpresi dalla luce calante della sera.

Senza la figura dei corvi *quel* nero sarebbe riuscito a trasmettere ad Artaud il sapore dei tartufi e degli escrementi? Da un punto di vista fenomenologico la risposta che dobbiamo dare è: no. È il corvo stesso, la cui sostanza è messa a nudo da Van Gogh, che ha sia un aspetto invitante e sia un aspetto disgustoso. Ma c'è di più. I corvi di Van Gogh ci mostrano il perenne ossimoro che ossessionava Artaud e che, come vedremo, ritornerà spesso. Questa tensione dell'ossimoro

(gustoso/disgustoso) proviene dalla gnosi, come ci ricorda Susan Sontag:

Basandosi su un'exasperazione del dualismo (corpo-mente, materia-spirito, male-bene, buio-luce), lo gnosticismo promette l'abolizione di tutti i dualismi.

Pur essendo presenti in Artaud e in Van Gogh molti temi dello gnosticismo (ma questo lo esamineremo più a fondo in seguito) in essi non c'è la volontà di creare una sintesi superiore che superi tutti i dualismi. Non erano affatto hegeliani. Il loro tentativo è piuttosto quello di abitare al massimo la tensione massima degli opposti. Infatti Artaud prosegue scrivendo:

...Van Gogh pensava che si dovesse saper dedurre il mito dalle cose più terra terra della vita. Sul che, io penso che avesse dannatamente ragione. Poiché la realtà è terribilmente superiore ad ogni storia, ad ogni favola, ad ogni divinità, ad ogni surrealtà. Basta avere il talento per saperla interpretare.

Il mito sta a significare ciò che è primordiale, ciò che è energia pura, ancora non controllata o controllabile da nessun *logos*; e questo mito è nella realtà stessa, nelle sue *immagini*, che la rendono "terribilmente superiore". Ma per cogliere questa superiorità occorre avere uno stato di coscienza superiore; occorre la *trance*, e le immagini del pittore Van Gogh che mandano gli spettatori del quadro in una sorta di *trance*, così come Artaud voleva

...che si ritorni attraverso il teatro a un'idea della conoscenza fisica delle immagini e dei mezzi per provocare *trances*. [...] Chi ha dimenticato il potere di comunicazione e il mimetismo magico di un gesto, può riapprenderlo dal teatro, poiché un gesto porta con sé la sua energia...[...] Fare arte significa privare il gesto della sua risonanza nell'organismo, e questa risonanza, se il gesto è fatto nelle condizioni richieste e con la necessaria energia, invita l'organismo, e di conseguenza l'intera individualità, ad assumere atteggiamenti in armonia col gesto stesso. Il teatro è il solo luogo al mondo, e l'ultimo mezzo collettivo che ci rimanga, per toccare direttamente l'organismo...

Una "conoscenza fisica delle immagini", cosa significa? Significa che una corrente di energia scorre tra me e l'immagine, che l'immagine mi *divora* attraverso la sua forza e attraverso lo splendore della sua realtà; l'uomo non può concepire realtà senza immagini, e l'immagine divorante è impossibile senza il corpo. Lo stesso Diderot a proposito di un cieco-nato si domandava:

...in che modo un cieco-nato si forma un'idea delle figure? Io credo che, dai movimenti del corpo, dalla presenza successiva della mano in più luoghi, e dalla sensazione ininterrotta di un corpo che gli passa tra le dita, egli si faccia il concetto di direzione. [...] geometra o no, il cieco-nato riferisce ogni cosa all'estremità delle proprie dita.

In fondo Van Gogh e Artaud volevano uscire dalla loro e dalla nostra cecità; sapevano che tutti noi siamo in realtà dei ciechi-nati che credono di vedere. Ma così come il vero cieco ha bisogno del suo corpo per farsi un'idea delle figure, noi abbiamo bisogno di un corpo che sanguini, crudelmente, di un corpo divorato dalle immagini per vederle nel loro reale splendore. E per riuscire a fare questo occorrono tramiti, mezzi, *gesti che possano condurre l'energia della realtà fino a colpire il nostro corpo*. Allora la *trance* che riceviamo è simile a quella che lo stesso Van Gogh doveva ricevere prima di poter *vedere realmente le immagini da dipingere*. E per Artaud la pittura e l'immagine,

come ci ha ricordato Derrida, vanno *ascoltate*:

...nessuno dopo Van Gogh avrà saputo scuotere il grande cembalo, la sovrumana sonorità, *perpetuamente* sovrumana in base al cui ordine ignorato risuonano gli oggetti della vita reale, quando si sia saputo tener le orecchie abbastanza aperte da cogliere il sopraggiungere della loro ondata.

In fondo l'orecchio tagliato di Van Gogh non potrebbe essere l'eliminazione dell'orecchio comune, incapace d'ascoltare "la sovrumana sonorità", per liberare l'orecchio superiore, la coscienza risvegliata? Non è forse la manifestazione di una liberazione? Van Gogh poteva fare a meno di *quel tipo di orecchio*, così come i filosofi hanno fatto a meno delle loro lingue, nel paragone proposto da Bataille:

...l'orecchio mostruoso inviato nel suo involucro esce bruscamente dal cerchio magico al cui interno abortivano stupidamente i riti di liberazione. Egli ne esce con la lingua di Anassarco d'Abdera troncata con i denti e sputata sanguinante in faccia al tiranno Nicocreone, con la lingua di Zenone d'Elea sputata in faccia a Demylos...

Van Gogh portò l'orecchio al bordello, come estremo gesto d'amore e di sfida ad una società non meno repressiva del tiranno Nicocreone, repressiva verso *altri* stati di coscienza. Ma torniamo ad Artaud, il quale considera preminente il teatro, la sua possibilità di agire col corpo sul corpo. Eppure anche in Van Gogh egli nota una 'recita':

Si può dopo averla vista, voltare le spalle a qualsiasi tela dipinta, poiché non ha più nulla da dirci. La luce tempestosa della pittura di Van Gogh inizia le sue cupe recite nel momento stesso in cui si è smesso di vederla.

Cosa significa "cupe recite". Ritorna anche qui l'ossimoro gnostico tipico di Artaud (luce tempestosa / cupa); la luce nella pittura di Van Gogh inizia cupe recite dentro di noi proprio quando abbiamo smesso di guardarla. Molti avranno provato sulla propria pelle, nel proprio corpo, questa sensazione se hanno avuto modo di vedere una tela di Van Gogh, come se il colore si fosse insinuato in noi, per restarvi a lungo. Hofmannsthal ricorda ancora questa sensazione e si chiede:

...perché il colore di queste cose mi parve (parve! Parve! Sapevo pure che era così!) contenere non solo il mondo intero, ma anche l'intera mia vita?

Forse perché il colore ha delle potenzialità ontologiche ancora tutte da scoprire, forse perché le immagini colte da Van Gogh hanno dei colori divoranti, capaci di divorare un mondo e la nostra vita, così come divorarono la vita stessa di Van Gogh. Merleau-Ponty non ci indicò che "il giallo, si offre come un *certo* essere e al tempo stesso come una *dimensione*, l'espressione di ogni essere possibile"? Van Gogh ha colto il secondo aspetto ontologico del giallo, quello *dimensionale*, che lo rende universale, totale; basta osservare i suoi *Girasoli*. È, questa capacità, nient'altro che pittorica (come riconosce lo stesso Artaud: "Nient'altro che pittura, Van Gogh, e nulla più..."); certo, una capacità più unica che rara, perché non basta mettere, spalmare un tubetto di giallo su una tela per avere il giallo universale, divorante, potente. Occorre un'immagine reale come quella dei girasoli davanti agli occhi; i girasoli reali devono mandare a Van Gogh la loro scossa, che passerà poi nel suo giallo, attraverso il suo corpo. È stata questa corrente d'energia che ha sconvolto Hofmannsthal, che gli ha fatto sentire che in quei colori c'era tutta la sua vita, passato, presente e futuro. Le recite

dei quadri di Van Gogh sono cupe nella loro universalità, nel loro essere “*ogni essere possibile*”, si tratterebbe quindi di una recita ontologica: un ente diventa ogni ente possibile. L’Essere stesso diventa *contemporaneamente* drammaturgo, palcoscenico e attori del dramma. Esso diventa come la peste artaudiana:

La peste dunque, a quanto sembra, si manifesta – prediligendoli – in tutti i punti del corpo, in tutti i luoghi dello spazio fisico, dove la volontà umana, la coscienza e il pensiero sono presenti e in grado di manifestarsi. [...] La situazione dell’appestato [...] è identica a quella dell’attore...[...] Nell’aspetto fisico dell’attore, come in quello dell’appestato, tutto testimonia che la vita ha reagito sino al parossismo...

L’attore e il pittore devono *reagire*, la vita stessa, la realtà deve reagire in loro, far scattare qualcosa fino al parossismo. Pur essendo figure *singolari* essi diventano *totali*. È in questo modo che si manifesta l’atto magico secondo Artaud, attraverso un

Teatro che, abbandonando la psicologia, racconti lo straordinario, metta in scena conflitti naturali, forze naturali e sottili...[...] Un teatro che provochi *trances* come le danze dei Dervisci...

Mettere in scena forze naturali... Non lo ha fatto anche Van Gogh con i suoi cieli vorticosi? Si tratta di diventare conduttori di energie, di forze universali e per fare ciò occorre perdere l’io fasullo, il *Nafs* (dato che Artaud si riferisce ai dervisci e alla tradizione sufi, dove l’io quotidiano e sociale è solo una prigione per l’io divino e assoluto che abita in noi) e farlo perdere anche agli altri. Ecco la crudeltà di Artaud: “Tutto ciò che agisce è crudeltà.” Le immagini pittoriche e teatrali sono crudeli e divoranti, ma la loro azione si rivolge all’io fasullo,

L’Io che comanda, sempre svelto nei suoi sofismi, nasconde all’individuo il fatto che sta tentando di correre prima di essere capace di camminare.

Per questo Artaud non sopporta più il teatro psicologico, esso illude l’individuo, gli fa credere di poter correre (“spaventosa dispersione di energie” ecco come vedeva Artaud il teatro psicologico) quando ancora non sa camminare. E lo stesso Van Gogh non sopportava certa pittura, esclamando:

Ma quando vedo dei giovani pittori che compongono e disegnano *a memoria* – e poi ci spalmano sopra a caso quanto vogliono, questo pure *a memoria* – poi guardano il risultato da lontano assumendo una espressione triste e misteriosa mentre cercano di scoprire a che cosa assomigli, in nome del cielo, e infine ne tirano fuori qualcosa, sempre *a memoria* – a volte mi disgusto...

Si faccia attenzione alle volte in cui Van Gogh ripete “*a memoria*”, il fastidio che prova per quel dipingere solipsistico, senza una realtà con cui fare i conti, senza un campo di grano che emani le sue scosse elettriche. La pittura per Van Gogh fu sempre un corpo a corpo, una lotta tremenda in cui “vi perdettero mille estati”. Così Artaud conclude la sua investigazione-immedesimazione con il pittore che fu suicidato dalla società:

Van Gogh è di tutti i pittori quello che ci spoglia più a fondo, e fino alla trama...[...] Aveva dunque ragione Van Gogh: si può vivere per l’infinito, non saziarsi che d’infinito, c’è abbastanza

infinito sulla terra e nelle sfere di che saziare mille grandi geni, e se Van Gogh non ha potuto appagare il suo desiderio così da irradiarne la sua esistenza intera, è perché la società glielo ha proibito.

E la società non si basa sull'infinito, ma sempre sul finito. Lo stesso Artaud ha provato su di sé i confini che non si dovrebbero superare, pena *l'elettrochoc* e l'isolamento.

§ 3. *Tra teatro e pittura, tra gnosi e estasi: due immagini divoranti.* Vediamo ora, più da vicino, l'immagine teatrale e quella pittorica. Artaud scrive:

Una vera opera teatrale scuote il riposo dei sensi, libera l'inconscio compresso, spinge a una sorta di rivolta virtuale [...], impone alla collettività radunata un atteggiamento eroico e difficile.

Anche Van Gogh voleva scuotere dal torpore attraverso i suoi quadri, e per farlo preferiva una pittura "sporca":

Se dipingessi pulito come Bouguerau, la gente non avrebbe vergogna di lasciarsi fare il ritratto, ma credo che quello che mi ha fatto perdere i modelli è che trovavano che era «fatto male», che io non facevo che dei quadri pieni di colore.

Questa pienezza del colore allontanava i possibili modelli per un ritratto, mentre i quadri di Bouguerau, accademici, "puliti", non fanno paura a nessuno. Ma Van Gogh, come nota Artaud, è

più pittore di tutti gli altri pittori, essendo colui presso il quale la materia, la pittura, occupa un posto di primo piano, con il colore preso così come è spremuto dal tubetto...

È il colore l'elemento fondante nelle immagini pittoriche di Van Gogh, il disegno stesso è una guida, un confine dove far esplodere il colore; lui stesso sentiva una profonda identità coi colori:

So per certo che possiedo un istinto per il colore e che mi verrà sempre di più e che la pittura l'ho fin nel midollo delle ossa. [...] ...il pittore dell'avvenire deve essere un *colorista come non ce n'è ancora stato uno.*

Il destino dell'immagine pittorica era legato per Van Gogh alla forza del colore, un colore che il pittore deve sentire "fin nel midollo delle ossa". Da cosa dipende invece l'immagine teatrale in Artaud? Egli scrive:

Bisogna infatti ribadire che la sfera teatrale non è psicologica ma plastica e fisica. [...] ...l'autore che adopera esclusivamente parole scritte non ha nulla che fare con il teatro, e deve lasciar posto agli specialisti di questa stregoneria oggettiva e animata. [...] ...nel «teatro della crudeltà» lo spettatore è al centro, mentre lo spettacolo lo circonda. In tale spettacolo la sonorizzazione è costante: suoni, rumori e grida sono scelti anzitutto per la loro qualità vibratoria, e poi per ciò che rappresentano. Fra questi mezzi sempre più affinati interviene anche la luce. Luce, che

non ha soltanto lo scopo di colorare o di illuminare, ma che porta in sé la propria energia, la propria influenza, la propria suggestione.

Mettere in secondo piano il linguaggio, la parola, nell'ambito teatrale, significa mettere da parte il logos e tutte le esperienze cognitive razionali; ad Artaud interessa ben altro; per lui la parola è un mezzo come gli altri, ma il fine è oltre la comprensione. Il teatro è per lui stregoneria, operazione sciamanica; lo spettacolo teatrale non deve più essere frontale ma deve inglobare lo spettatore, circondarlo coi suoni, con le grida, con le luci. L'immagine teatrale non è più rappresentazione, ma possessione, è un'immagine divorante nel senso di un'energia che viene espressa dalla luce. È un teatro d'energie che deve produrre

...immagini soprannaturali, un'emorragia di immagini, un getto sanguinante di immagini sia nella testa del poeta sia in quella dello spettatore. [...] Propongo perciò un teatro in cui immagini fisiche violente frantumino e ipnotizzino la sensibilità dello spettatore...

Artaud lega lo scorrere delle immagini allo scorrere di un getto di sangue, tanto per lui l'energia che scorre in queste immagini deve colpire e agire sull'organismo dello spettatore. Non a caso una sua breve *pièce* teatrale si intitola proprio *“Il getto di sangue”* e in essa c'è questa lunga indicazione scenica:

(Silenzio. Si ode come il rumore di un'immensa ruota che gira producendo del vento. Un ciclone li separa l'uno dall'altra. Si vedono allora due astri che si scontrano e una serie di gambe di carne viva che cadono insieme con dei piedi, delle mani, delle capigliature, delle maschere, dei colonnati, dei portici, dei templi, degli alambicchi, che cadono, ma sempre più lentamente, come se cadessero nel vuoto; poi tre scorpioni uno dopo l'altro, e infine una rana, e uno scarabeo che scende con una lentezza esasperante, una lentezza da far vomitare. Il giovane, gridando con tutte le sue forze) Il cielo è impazzito.

Se consideriamo il ciclone e gli astri che si scontrano, questo cielo “impazzito” potrebbe essere uno dei cieli stellati di Van Gogh, ma Artaud vi aggiunge una carnalità che va oltre il surrealismo, e degli elementi che si ricollegano alla tradizione degli sciamani, come l' “immensa ruota”:

Gli sciamani possedevano un altro elemento cognitivo chiamato la ruota del tempo e la spiegazione che ne offrivano era che il tempo assomigliava a un tunnel...

Come lo sciamano messicano Artaud cerca di far andare in *trance* i suoi spettatori, ipnotizzandoli, portando la loro coscienza ad un altro livello; per fare questo occorre trasformare il vecchio teatro in un teatro di energie e di forze primordiali. Non a caso l'energia è la questione primaria nello sciamanesimo messicano:

[gli sciamani] percepivano l'energia come una forza che fluisce libera nell'universo, svincolata da tutti i condizionamenti della socializzazione e della sintassi: un'energia pura e vibrante. Definivano questo atto percettivo il vedere.

E non si tratta in Van Gogh e in Artaud di *vedere l'energia che scorre libera nell'universo*? Lo stesso Castaneda ci dice che lo sciamano cercava di creare in lui delle reazioni *visive*. Se in Artaud il contatto con questa tradizione è documentato in Van Gogh esso è una pura affinità, un puro “caso” dove con altri mezzi e con altre radici culturali si arriva a mete simili. Possiamo definire Van Gogh lo sciamano del colore, così come Artaud fu lo sciamano della scena teatrale, a patto di focalizzare la questione delle forze naturali che diventano energia visibile.

Vedere l'energia così come fluisce nell'universo equivaleva per Don Juan alla capacità di vedere un essere umano come un uovo luminoso o una sfera luminosa.

Come non riconoscere la stessa capacità a Van Gogh se si osservano i suoi ritratti, dove gli esseri umani diventano luminosi, circondati da luce e fonte, essi stessi, di luce? Cosa sono i vortici dell'autoritratto di Van Gogh del 1890 se non puri flussi di energia, l'energia dell'universo che scorre libera e che pochi, pochissimi vedono? Ma dobbiamo ricordarci che è pur sempre *pittura*, così come l'energia che Artaud vuole scatenare e liberare dipende dalla tradizione gnostica, infatti

L'opera di Artaud è particolarmente preziosa come prima documentazione completa su qualcuno che attraversa completamente la traiettoria del pensiero gnostico. Il risultato, naturalmente, è un crollo terribile.

Sì, poiché Artaud e Van Gogh erano i cercatori di un viaggio di non ritorno, mentre per Castaneda gli sciamani messicani “ci indicano la possibilità di maneggiare contemporaneamente due sistemi cognitivi senza recare alcun danno al proprio sé.” Susan Sontag invece ci ricorda che Artaud (e anche Van Gogh) conclusero in un “crollo terribile”; non si possono “maneggiare” culture diverse in un unico modo; Artaud e Van Gogh restano, nonostante tutto, eredi di una grande e pesante tradizione culturale che in un certo senso hanno portato avanti e in un altro senso hanno fatto *esplodere*. Artaud era gnostico nelle sue esasperazioni, nel suo sentirsi prigioniero di un corpo e di una società repressiva, e, “come gli gnostici, è un individualista radicale”. Van Gogh non fu uno studioso di gnosi, fu gnostico *per istinto*, così come fu sciamano istintivamente, soprattutto quando scrisse:

Nella vita di un pittore la morte non è forse quello che c'è di più difficile. Dichiaro di non saperne assolutamente nulla, ma la vista delle stelle mi fa sempre sognare, come pure mi fanno pensare i puntini neri che rappresentano sulle carte geografiche città e villaggi. [...] Se prendiamo il treno per andare a Tarascon oppure a Ruen, possiamo prendere la morte per andare in una stella.

In questa sua indifferenza verso la morte, come se l'intera realtà materiale non fosse altro che un piccolo simbolo o un piccolo ostacolo per raggiungere una dimensione superiore, Van Gogh fu gnostico. Gnosi e stati estatici, teatro e pittura, questi i livelli che divorarono e che furono divorati dai due artisti.

§ 4. *Da sangue a sangue*. Artaud e Van Gogh ci hanno lasciato numerosi autoritratti: disegnati, quelli di Artaud, e dipinti, quelli di Van Gogh. Sull'autoritratto vangoghiano Artaud scrive:

Chi un giorno ha saputo guardare un volto umano guardi

l'autoritratto di Van Gogh, [...] L'occhio di Van Gogh è quello di un grande genio...[...] No, Socrate non aveva quell'occhio, forse prima di lui solo l'infelice Nietzsche ebbe quello sguardo in grado di spogliare l'anima, di liberare il corpo dall'anima...

È molto interessante il fatto che Artaud avvicini lo sguardo di Van Gogh allo sguardo di Nietzsche, ma oltre questa assonanza c'è un ulteriore elemento che può farci capire fino in fondo cosa attragga Artaud verso il pittore:

Lo sguardo di Van Gogh è sospeso, inchiodato, vitreo dietro le palpebre rade, le sopracciglia scarne e senza una piega.

Ecco che ritorna il “chiodo” che avevamo messo da parte, nello sguardo inchiodato di Van Gogh, inchiodato come ad una croce. Artaud sentiva in modo blasfemo l'enigma dell'incarnazione e della vicenda di Cristo, arrivando a scrivere:

Sono io, io, il qui presente Antonin Artaud, ad aver sofferto il supplizio della croce sul Golgota e sono tutti gli anticristi del Padre Eterno che non ha mai voluto soffrire che hanno strillato...

La gnosi di Artaud arriva al punto d'accusare dio d'essere il malvagio demiurgo, incapace di soffrire e di sacrificarsi; Artaud sentiva d'essere stato lui ad aver vissuto l'esperienza della crocifissione. È stato giustamente notato che attraverso gli *elettrochoc* “la perdita di conoscenza subita attraverso gli spasmi, poi la ripresa di coscienza rigeneratrice, dovevano avere una portata paragonabile alla crocifissione”. Artaud dovette sentire una esperienza simile nello sguardo inchiodato di Van Gogh. Come se i loro autoritratti non fossero che degli *Ecce Homo*...Ma Van Gogh aveva un'altra visione del Cristo:

...Gesù; dapprima egli non era che un comune falegname, ma si sollevò a qualcos'altro, qualsiasi cosa sia...[...] ...qualunque cosa si possa dire di Gesù, egli aveva ben altra concezione delle cose del mio amico falegname...

Anche queste parole hanno un sapore blasfemo; non si fa cenno alla divinità di Cristo, ma al fatto che egli si “sollevò a qualcos'altro”, come se il falegname avesse raggiunto un livello di coscienza superiore. Ma Van Gogh si ferma qui; egli non rivendica la stessa passione di Cristo, non si sostituisce ad esso, come fa Artaud. Eppure, come nota Derrida:

Van Gogh si dà, si dà a vedere, fa l'offerta sacrificale della sua carne, mettendo in mostra le sue scarpe. E Gauguin, che Shapiro cita nella conclusione, lo confermerebbe. Ha di fronte a sé la «visione del Cristo risuscitato», «la visione di un Gesù che predica la bontà e l'umiltà».

In fondo Artaud e Van Gogh fanno “l'offerta sacrificale della *propria* carne”, attraverso forme espressive diverse, per collegare il loro sangue col sangue altrui. In questa tensione carnale la tradizione cristiana assume un senso più estetico-esistenziale che religioso. Ma torniamo ai disegni di Artaud, a tal proposito Derrida dice:

Il disegno [in Artaud] ha come finalità di scongiurare le potenze malvage, maligne, dei succubi o degli incubi che vengono, sotto il letto, per divorare l'uomo e impossessarsi della sua forza fisica.

Il disegno ha per lui, ancora una volta, una valenza magica, di difesa; Artaud buca e brucia i bordi dei suoi disegni come un mago che compie i suoi rituali magici per vincere forze maligne. Ma quando si tratta dei suoi ritratti le cose vanno oltre:

Quello che Artaud vuole fare non è ricostituire un soggetto non alienato, ma ritornare a una scena più originaria, che ha a che vedere con la nascita e il simulacro del nome proprio che permette alla società di identificare i soggetti. [...] La defigurazione non è destinata a ritrovare il vero viso...[...] ...questa passione per il viso non è senza rapporto con tutta la tragedia d'Artaud autore dell'identità, del nome proprio, o del suo proprio nome.

È come se nei suoi autoritratti Artaud cercasse di trovare il proprio volto prima di qualsiasi identità, prima del soggetto; un volto senza nome, ecco la questione. Derrida utilizza il termine *subjectile* a proposito di questa soggettività raffigurata prima di qualsiasi soggettività, paragonandola alla *Chora* platonica, ricettacolo informe che permise al demiurgo di plasmare le forme del cosmo. Artaud però lotta contro ogni *Chora*, contro la realizzazione di questa prigione, il mondo materiale:

Contro il *subjectile* Artaud getta dei proiettili, che sono la punta della matita, il fiammifero, le sigarette...

Egli, con la punta della matita, vorrebbe *consumare* il proprio volto, impedendo che vi si possa apporre qualsiasi nome proprio. In realtà gli spiriti malvagi non hanno il loro potere grazie al *nome proprio*? Le forze maligne, come la società, hanno bisogno del soggetto. Anche l'accanimento con il quale Van Gogh dipingeva i suoi numerosi autoritratti non potrebbe essere avvicinata a questa impresa? Se lo sguardo di Van Gogh, secondo Artaud, è simile a quello di Nietzsche, non è, come quello del filosofo, uno sguardo che precede tutti i nomi e tutti i nomi può avere? Del resto Nietzsche nei biglietti della follia sembrava possedere tutti i nomi e nessuno. Se si osservano e si confrontano gli autoritratti di Van Gogh si può notare che essi sembrano raffigurare la stessa persona, ma anche *persone completamente diverse*. Negli autoritratti di Rembrandt vediamo sempre Rembrandt, nonostante le differenze d'età, ma negli autoritratti di Van Gogh è come se si trattasse di un volto originario che *solo per un istante assume un soggetto*. E Artaud lo ha visto con grande pregnanza:

...Van Gogh ha colto il momento in cui la pupilla sta per rovesciarsi nel vuoto, in cui quello sguardo, diretto contro di noi come il frammento di una meteora, assume il colore atono del vuoto e dell'inerte che lo riempie. [...] ...la mia morta esistenza non racchiude nulla, ed il nulla del resto non ha mai fatto del male a nessuno...

Non dobbiamo confondere il nulla col vuoto; qui il nulla è ancora un sinonimo del vuoto, che, secondo il pensiero orientale (quanto amava Van Gogh la pittura orientale!) non è mero non-essere ma una sorta di energia neutra, indifferenziata, capace di assumere tutte le forme. Ma il vuoto di Van Gogh si nutre della pienezza del colore, mentre Artaud usa l'austerità del segno, della matita, un segno che consuma sé stesso, come accade nei disegni e nelle sculture di Giacometti, dove Sartre notava:

...lo spazio, fosse anche nudo, è ancora sovrabbondanza. [...] Nello spazio, dice Giacometti, c'è di troppo.

Lo stesso avrebbe potuto dire Artaud del viso e del corpo: c'è di troppo e questo troppo sembra

essere ineliminabile. Sì, poiché è impossibile sconfiggere il vuoto. Esso non è un'astrazione, come il nulla. Ma nei disegni di Artaud e nei dipinti di Van Gogh la lotta sembra essere indifferente alla dicotomia vittoria-sconfitta. La loro domanda forse è: sono riuscito a spendere tutto il mio sangue, tutto il mio corpo?

§. 5 *Conclusioni*. Fu così insopportabile la vita per questi due uomini? Hanno sofferto moltissimo, certo, ma la loro sofferenza non divenne mai negazione, anche se vi fu sempre il tentativo di evadere dalle prigioni di una carnalità opaca, da stati di coscienza meccanici. Entrambi cercarono di recuperare il proprio corpo spendendolo, consumandolo in immagini divoranti; in fondo “Artaud non rinuncia alla salvezza” e le scarpe dipinte da Van Gogh “sono il volto di Vincent: il cuoio della sua pelle invecchiato, rugoso, carico di esperienza e di fatica, segnato dalla vita e soprattutto, molto familiare...”. Sì, Artaud e Van Gogh ci sono, in realtà, *familiari*. Al di là dello gnosticismo o dello sciamanesimo, essi sono uomini che portano sulla propria pelle i geroglifici di tutti, i geroglifici delle immagini che ci hanno donato e che continueranno a donarci, perché:

Dio mi ha collocato nella disperazione come in una costellazione di vicoli ciechi il cui fascio di raggi si conclude in me. Non posso né morire, né vivere, né desiderare di morire o di vivere. E tutti gli uomini sono come me.

ma

Devo avere una esperienza più vasta, devo imparare ancora di più, prima che io sia maturo, e ciò è questione di tempo e perseveranza. [...] Il nocchiero a volte riesce a servirsi della tempesta per poter andare avanti, anziché lasciar affondare la nave.

NOTE

1 A. Artaud, *Vitres de son*, in *Bilboquet*, a cura di V. Accame, in *Poesia francese del Novecento. Volume secondo*, Bompiani, Milano 1985, pag. 91.

2 V. Van Gogh, *Lettere a Theo*, a cura di M. Cescon, Guanda, Milano 1984, pag. 358.

3 H. von Hofmannsthal, *L'ignoto che appare*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1991, pag. 300.

4 K. Jaspers, *Strindberg und Van Gogh*, trad. it. a cura di U. Galimberti, *Genio e follia*, Rusconi, Milano 1990, pag. 165.

5 V. Van Gogh, *op. cit.*, pag. 208.

6 V. Van Gogh, *op. cit.*, pag. 344.

7 *Ivi.*, pag. 160.

8 H. von Hofmannsthal, *op. cit.*, pag. 301.

9 A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino 1972, pag. 7.

10 A. Artaud, *Van Gogh suicidato dalla società*, in *Il Mito Van Gogh*, a cura di A. Castaldi, Pierluigi Lubrina editore, Bergamo 1987, pp. 61-64.

11 V. Van Gogh, *op. cit.*, pag. 331.

12 V. Van Gogh, *op. cit.*, pag. 358.

13 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pag. 66.

14 A. Artaud, *Io sono Gesù Cristo. Scritti eretici e blasfemi*, trad. it. di P. Di Palmo, Stampa Alternativa, Roma 2003, pag. 73

15 V. Van Gogh, *op. cit.*, pp. 220-221.

16 “La comunità può costringere il singolo a reintegrare a favore del singolo e della comunità il

- danno più immediato risultante dalla sua azione...[...] ...ogni impresa individuale, ogni individuale modo di pensare dà i brividi; non è possibile calcolare quel che devono aver sofferto nell'intero corso della storia proprio gli spiriti più rari, più eletti, più originali, per il fatto che vennero sentiti come i malvagi e i pericolosi, per il fatto anzi che *essi stessi si sentirono tali*. ” [F. Nietzsche, *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 2001, pp. 14-15.]
- 17 S. Sontag, *Sotto il segno di Saturno*, trad. it. di S. Bertola, Einaudi, Torino 1982, pp. 12-15.
- 18 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pag. 67.
- 19 *Ibidem*.
- 20 J. Derrida, *Artaud et ses doubles - entretien*, Paris 1986, pag. 1. (traduzione mia).
- 21 V. Van Gogh, *op. cit.*, pag. 305 e 323.
- 22 W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989, pag. 72 e 92.
- 23 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pag. 68.
- 24 S. Sontag, *Sotto il segno...*, *op. cit.*, pag. 45.
- 25 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pag. 70.
- 26 A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, *op. cit.*, pag. 197.
- 27 D. Diderot, *Lettera sui ciechi ad uso di coloro che vedono*, in *Opere filosofiche*, a cura di P. Rossi, Feltrinelli, Milano 1963, pag. 75.
- 28 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pag. 70.
- 29 G. Bataille, *La mutilazione sacrificale e l'orecchio reciso di Vincent Van Gogh*, in *Il mito Van Gogh*, *op. cit.*, pag. 56.
- 30 A. Artaud, *op. cit.*, pp. 82-83.
- 31 H. von Hofmannsthal, *op. cit.*, pag. 305.
- 32 M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1999, pag. 232.
- 33 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pag. 83.
- 34 A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, *op. cit.*, pag. 140 e 143.
- 35 *Ivi.*, pag. 199.
- 36 *Ivi.*, pag. 200.
- 37 I. Shah, *L'io che comanda*, trad. it. di F. Santi e A. Maggio, Ubaldini, Roma 1996, pag. 12.
- 38 A. Artaud, *Il teatro e...*, *op. cit.*, pag. 194.
- 39 V. Van Gogh, *op. cit.*, pp. 156-157.
- 40 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pag. 87.
- 41 *Ivi.*, pag. 91.
- 42 A. Artaud, *Il Teatro e...*, *op. cit.*, pag. 146.
- 43 V. Van Gogh, *op. cit.*, pag. 290.
- 44 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pag. 85.
- 45 V. Van Gogh, *op. cit.*, pag. 161 e 273.
- 46 A. Artaud, *Il teatro e...*, *op. cit.*, pag. 187, 190, 198.
- 47 A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, *op. cit.*, pp. 198-199.
- 48 A. Artaud, *Il getto di sangue*, in *Teatro Dada*, a cura di G. R. Morteo e I. Simonis, Einaudi, Torino 1969, pag. 217.
- 49 C. Castaneda, *La ruota del tempo*, trad. it. di M. B. Piccioli, Rizzoli, Milano 2002, pag. 12. Castaneda si riferisce agli sciamani del Messico, e Artaud fece nel 1936 un viaggio in Messico, dove ebbe modo di venire a contatto con la tradizione sciamanica. (Uno sciamano gli consegnò addirittura un pugnale “magico”)
- 50 C. Castaneda, *op. cit.*, pag. 9.
- 51 *Ivi.*, pag. 10.
- 52 S. Sontag, *op. cit.*, pp. 50-51.
- 53 C. Castaneda, *op. cit.*, pag. 14.
- 54 S. Sontag, *op. cit.*, pag. 47.
- 55 V. Van Gogh, *op. cit.*, pag. 284.
- 56 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pp. 90-91.

57 *Ibidem*.

58 A. Artaud, *Io sono Gesù Cristo...*, *op. cit.*, pag. 85.

59 G. Rosolato, cit. in A. Artaud, *Io sono Gesù...*, *op. cit.*, pag. 7.

60 V. Van Gogh, *op. cit.*, pp. 195-196.

61 J. Derrida, *La verità in pittura*, trad. it. di G. e D. Pozzi, Newton Compton, Roma 1981, pag. 346.

62 J. Derrida, *Artaud et ses doubles...*, *op. cit.*, pag. 2. (trad. mia)

63 *Ibidem*.

64 *Ibidem*.

65 A. Artaud, *Van Gogh...*, *op. cit.*, pag. 91. Non bisogna dimenticare l'importanza che Artaud diede al teatro orientale e alla riflessione relativa al vuoto: "Ogni sentimento potente provoca in noi l'idea del vuoto. E il linguaggio lucido, impedendo a tale vuoto di apparire, impedisce anche l'apparizione della poesia nel pensiero. Per questo un'immagine, un'allegoria, una figura che mascherino ciò che vorrebbero rivelare hanno per lo spirito un significato maggiore della lucidità del discorso e delle sue analisi." [A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, *op. cit.*, pag. 188]

66 J.-P. Sartre, *La ricerca dell'assoluto*, in *Alberto Giacometti. Sculture – dipinti - disegni.*, Artificio, Firenze 1995, pag. 152.

67 J. Derrida, *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*, trad. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1982, pag. 237.

68 J. Derrida, *La verità in pittura*, *op. cit.*, pag. 347.

69 A. Artaud, *Bilboquet*, *op. cit.*, pag. 87.

70 V. Van Gogh, *op. cit.*, pp. 136-137.

BIBLIOGRAFIA

Artaud A., *Bilboquet*, a cura di V. Accame, in *Poesia francese del Novecento. Volume secondo*, Bompiani, Milano 1985

Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, a cura di G. R. Morteo e G. Neri, Einaudi, Torino 1972.

Artaud A., *Van Gogh suicidato dalla società*, in *Il mito Van Gogh*, a cura di A. Castaldi, Pierluigi Lubrina editore, Bergamo 1987.

Artaud A., *Io sono Gesù Cristo. Scritti eretici e blasfemi*, trad. it. di P. Di Palmo, Stampa Alternativa, Roma 2003.

Artaud A., *Il getto di sangue*, in *Teatro Dada*, a cura di G. R. Morteo e I. Simonis, Einaudi, Torino 1969.

Bataille G., *La mutilazione sacrificale e l'orecchio reciso di Vincent Van Gogh*, in *Il mito Van Gogh*, *op. cit.*

Castaneda C., *La ruota del tempo*, trad. it. di M. B. Piccioli, Rizzoli, Milano 2002.

Derrida J., *Artaud et ses doubles - entretien*, Paris 1986.

Derrida J., *La verità in pittura*, trad. it. di G. e D. Pozzi, Newton Compton, Roma 1981.

Derrida J., *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*, trad. it. di G. Pozzi, Einaudi, Torino 1982.

Diderot D., *Lettera sui ciechi ad uso di coloro che vedono*, in *Opere filosofiche*, a cura di P. Rossi,

Feltrinelli, Milano 1963,

Hofmannstahl von H., *L'ignoto che appare*, a cura di G. Bemporad, Adelphi, Milano 1991.

Merleau-Ponty M., *Il visibile e l'invisibile*, trad. it. di A. Bonomi, Bompiani, Milano 1999.

Jaspers K., *Strindberg und Van Gogh*, trad. it. a cura di U. Galimberti, *Genio e follia*, Rusconi, Milano 1990.

Kandinsky W., *Lo spirituale nell'arte*, a cura di E. Pontiggia, SE, Milano 1989.

Nietzsche F., *Aurora. Pensieri sui pregiudizi morali*, trad. it. di F. Masini, Adelphi, Milano 2001.

Sartre J.-P., *La ricerca dell'assoluto*, in *Alberto Giacometti. Sculture – dipinti - disegni.*, Artificio, Firenze 1995.

Shah I., *L'io che comanda*, trad. it. di F. Santi e A. Maggio, Ubaldini, Roma 1996.

Sontag S., *Sotto il segno di Saturno*, trad. it. di S. Bertola, Einaudi, Torino 1982.

Van Gogh V., *Lettere a Theo*, a cura di M. Cescon, Guanda, Milano 1984.

L'esoterismo della crudeltà

Da "Macerata I-Mode Visions 2005" dedicata ad Antonin Artaud
di Alessandro Forlani

Nel 1937, rimpatriato da quel viaggio in Messico “alla ricerca di un’esperienza decisiva”, sulle tracce delle tribù indiane Tarahumaras dedite all’uso e al culto del fungo peyotl, Artaud si interessa all’astrologia, al linguaggio dei tarocchi, le conoscenze esoteriche. Ne testimonia *Les nouvelles révélations de l'etre*, pubblicato in quell’anno con lo pseudonimo “Le Révélé”.

Certa aneddotica o agiografia pretende, ancora, che Artaud attribuisse in quel periodo un particolare potere magico-profetico ad un bastone regalatogli da René Thomas; che sosteneva appartenuto a San Patrizio e gli ispirò il progetto di un pellegrinaggio in Irlanda. Viaggio conclusosi con l’arresto e l’internamento di Artaud, allo sbarco a Le Havre, in manicomio in camicia di forza.

Nella *Premessa* alla traduzione/rifacimento de *Il Monaco* di Gregory Lewis (1931), capolavoro del romanzo gotico, Artaud afferma:

“Un libro come questo mi dà la sensazione della vita profonda molto più di tutti i sondaggi psicologici, filosofici o psicanalitici dell’inconscio; e, per conto mio, trovo sorprendente che cartomanti, tiratori di tarocchi, fattucchieri, dervisci, maghi, negromanti e altri reincarnati siano da molto tempo divenuti meri personaggi di favole e romanzi; e che uno dei lati più superficiali dello spirito moderno voglia che l’ingenuo sia colui che si dà ai ciarlatani. Io mi do ai ciarlatani, ai guaritori, ai maghi, agli stregoni e ai chiromanti, perché tutte queste cose sono.”

Un interesse per le scienze occulte, quello di Artaud, che alla luce della vicenda personale saremmo tentati di considerare bizzarra; peggio ancora lo scaltro espediente o la disperata risorsa di un guitto in condizioni di necessità. Ma ecco, se consideriamo la civiltà artistica dei primi decenni del XX secolo, che scopriamo che Artaud, in questo “delirio”, non è solo.

L'esoterismo influenza l'opera di William Butler Yeats, che in un verso di *A prayer for my son* (1928) si dichiara convinto, come Artaud, che "Such devilish things exists". Gli "stregoni" popolano il trentennio, in modo particolare il famigerato Aleister Crowley, che ispira a W. Somerset Maugham il romanzo *The Magus*. C'è una sottile, curiosa affinità fra il "Fa ciò che vuoi. Ogni atto intenzionale è un atto magico" (*Magick*, 1904) e quel celebre passo del *Il Teatro e la Crudeltà* (1933):

“Al punto di logoramento in cui è giunta la nostra sensibilità è evidente che abbiamo soprattutto bisogno di un teatro che ci risvegli: nervi e cuore (...) Tutto ciò che agisce è crudeltà.”

Breton sperimenta la scrittura automatica, affine per metodo alla psicoscrittura degli spiritisti. Mac Gregor Mathers pubblica nel '26, appena due anni dopo il Manifesto del Surrealismo, un'antologia di testi mistici ebraici con il titolo di *The Kabbalah Unveiled*. E Artaud, nel suo primo Manifesto:

“IL PROGRAMMA: Rappresenteremo, senza tener conto del testo (...) un frammento da Zohar: la storia di rabbi Shimeon, che ha il vigore e la violenza indomabili di un incendio.”

Ancora alla Cabala Mistica si dedica Violet Mary Firth (alias Dion Fortune); allieva del Carl Gustav Jung della *Psicologia della Religione* (1940) e *Psicologia e Alchimia* (1944). Ne *The Burial of the Dead*, primo canto di *The Waste Land* (1922) Thomas Sterne Eliot, con l'invenzione del personaggio di "Madame Sosostriis, famosa cartomante", usa la simbologia dei Tarocchi e delle leggende medioevali sul Santo Graal. Gustav Meyrink, forse lo scrittore-iniziato per eccellenza, avverte ne *Il Volto Verde* (1916):

“Di nulla l'uomo è tanto certo come di essere sveglio; in realtà è catturato da una rete di sonno e sogni che lui stesso ha tessuto. Più fitta è la rete, più potente domina il sonno; quelli che vi restano imprigionati sono i dormienti, che attraversano la vita come un branco di animali diretti al macello. Restare svegli è tutto.”

Antonin Artaud, ne *Il Teatro e la Cultura*, pare giungere alla medesima conclusione:

“E' duro quando tutto ci induce a dormire, guardando con occhi fissi e coscienti, svegliarci e guardare come in un sogno, con occhi che non conoscono più la loro funzione e il cui sguardo è rivolto verso l'interno”.

Il ritorno alla tradizione esoterica, non già in virtù di certo oscuro fascino che tanti conquistò nell'età del Romanticismo quanto piuttosto come fondamento di poesia e d'indagine dell'animo umano, è diffuso. L'approccio dominante è quello antropologico, psicanalitico, estetico; interessa mano la dimensione del *sacro*. Ne deriva che l'esperienza mistica si riduce a dato culturale: interessante, utile, originale; mai tuttavia "perturbante" davvero. Jung e la Firth, da una prospettiva scientifica fosse pure non-convenzionale, si interessano soprattutto alla "connessione fra certi stati psicosomatici e gli quelli descritti dai ritualisti tantrici orientali e dalla tradizione cabalistica occidentale"; Eliot ammette:

“Non conosco esattamente la composizione del mazzo dei tarocchi, da cui mi sono allontanato, come si vede, per servirmene al mio scopo.”

Yeats, dalle altezze liriche di *The Winding Stair* e *The Tower*, facilmente scade in ben più di un'occasione, in un esoterismo post-romantico, "di maniera", qual è quello di *The Celtic Twilight* e *Rosa Alchemica*. La mistica di Crowley è manifesto di scandalo ove non, addirittura, raggio; il suo mazzo di tarocchi (disegnato da Frieda Harris) acquista valore più come prodotto di design che non

come strumento divinatorio.

La singolarità dell'esperienza di Artaud sta al contrario nell'autentico tentativo di sintesi fra approccio moderno alla tradizione esoterica e comprensione profonda di quanto in essa sia di sacro. Essenzialmente nell'ambito della ricerca teatrale:

“Questo modo poetico e attivo di considerare l'espressione sulla scena ci porta sotto tutti i riguardi ad abbandonare l'accezione umana, attuale e psicologica del teatro, per ritrovare l'accezione religiosa e mistica di cui il nostro teatro ha smarrito completamente il senso. Che se poi basta che qualcuno pronunci le parole religioso o mistico perché lo si scambi per un sacrestano o per qualche bonzo profondamente illetterato ed estrinseco di un tempio buddista, buono tutt'al più per manovrare una sonagliera fisica di preghiere, questo denuncia soltanto la nostra incapacità di trarre da una parola tutte le sue conseguenze, e la nostra profonda ignoranza dello spirito di sintesi e di analogia.

Per quanto vasto, questo programma non va oltre il teatro, che a nostro parere si identifica in sostanza con le forze dell'antica magia.”

Si insiste più volte sull'identità Magia-Teatro nel *Manifesto per un teatro abortito* (1927) e *Teatro Alfred Jarry Stagione 1928*:

“Concepriamo il teatro come una vera operazione di magia.”

“Il Teatro Jarry non bara con la vita, non la scimmiotta, non la illustra, tende a continuarla, ad essere una specie di operazione magica suscettibile di qualsiasi sviluppo. Obbedisce in ciò ad un'esigenza dello spirito che lo spettatore sente nascosta nel suo intimo. Non è il momento di fare un corso di magia attuale o pratica, ma si tratta proprio di magia.”

Che il recupero di certa funzione dell'occulto debba avvenire nelle forme dell'occulto – il tempio, il rito, il mago che l'officia – è soprattutto evidente nei capitoli del *Primo Manifesto del Teatro della Crudeltà* dedicati allo *Spettacolo*:

“Grida, lamenti, apparizioni, sorprese, colpi di scena d'ogni genere, magica bellezza dei costumi ispirati a certi modelli rituali.”

alla *Regia*:

“Intorno alla regia, intesa (...) come punto di partenza di qualsiasi creazione teatrale, si costituirà il linguaggio tipico del teatro (...) Scomparirà l'antico dualismo fra autore e regista, sostituiti da una sorta di Creatore unico.”

Alla *Scena* e la *Sala*:

“Abbandonando i teatri attualmente esistenti, prenderemo un capannone o un granaio qualsiasi, che faremo ricostruire secondo i procedimenti utilizzati nell'architettura di certe chiese o luoghi sacri in genere, e di certi templi dell'Alto Tibet.”

Questi segni non si allontanano dall'origine per servire, come in Eliot, ad altri scopi. Non intendono essere volgarizzati e tradotti, perché, di conseguenza, resterebbero sconosciuti. Al rifiuto poetico della parola e del testo per rigenerare linguaggio, espressione e contenuto; al rifiuto programmatico del teatro borghese per rigenerare una civiltà del teatro, corrisponde il rifiuto di categorie della sensibilità diverse dalla mistica per ritrovare, integri, l'esoterico e il sacro. I tentativi di Yeats, di Fenollosa o di Ezra Pound di raccontare in Teatro No i poemi celtici medioevali sono per Artaud

tentativi falliti in partenza:

“L’antico totemismo degli animali, delle pietre, degli oggetti stregati dal fulmine, degli abiti impregnati di bestia, insomma tutto ciò che serve a captare, a dirigere e a stornare forze, è per noi cosa morta, dalla quale sappiamo trarre soltanto un beneficio immobile ed estetico, un beneficio da spettatori e non da attori.”

E’ la magia lo strumento del “risveglio”: nella prima, pura e semplice accezione del termine che ricorre nel *Il teatro e il suo doppio*. Ma la seduzione spesso ridicola del “primitivo” ideale e irreali, del misterioso esotico, di un occulto letterario nella migliore delle ipotesi, ideologico nella peggiore, non tocca Artaud: ed in questo senso il suo è un approccio autentico e moderno. *Il teatro e il suo doppio*, pur se arriva ed invoca “la mitragliatrice”, o “bombe da mettere in qualche posto” non vagheggia antistoriche o indifferenti-alla-Storia o pericolosamente contrarie-alla-Storia identità celtiche o ariane.

Già nel *Teatro Alfred Jarry nel 1930* è vigorosamente annunciata questa presa di posizione, in un passo che altrimenti inteso contraddirebbe da solo le precedenti asserzioni:

“Il Teatro Alfred Jarry rinuncerà a tutti i mezzi che hanno a che fare da vicino o da lontano con le superstizioni, come: sentimenti religiosi, patriottici, occultati, poetici ecc. se non per denunciarli o per combatterli. Non si ammetterà che la poesia di fatto, il meraviglioso umano, cioè svincolato da ogni aggancio religioso, mitologico o fiabesco, e l’umoristica, unico atteggiamento compatibile con la dignità dell’uomo per cui il tragico e il comico siano divenuti una falsa alternativa.”

E’ pur vero che, ancora nel *Manifesto per un teatro abortito*, Artaud risponde alla Rivoluzione Surrealista, “di poltroni”, con toni che sanno di fascinazione Romantica; di un esoterismo alla Fulcanelli del *Mistero delle Cattedrali* (1925):

“La Rivoluzione più urgente fare è in una specie di regressione nel tempo. Torniamo alla mentalità, oppure semplicemente, alle abitudini di vita del Medioevo, ma veramente, e per una specie di metamorfosi nelle essenze, e mi convincerò allora che avremo fatto la sola Rivoluzione di cui valga la pena parlare.”

Ma la sede è ancora quella del pamphlet: occorre riferirsi agli scritti più maturi e soprattutto teoricamente più strutturati, ove l’occulto si spoglia d’ogni attributo letterario, pittorico, storico, accidentale e viene inteso in senso assoluto come “via” per ridestarsi da un torpore universale, che non può conoscere soluzione razionale. Si converrà che *Il Teatro e il suo doppio* - e il *Manifesto del Teatro della Crudeltà* - nascono dunque da una condizione dell’individuo che è propria ed esasperata di un secolo, “punto di logoramento cui è giunta la nostra sensibilità”. Il torpore della civiltà occidentale.

Alessandro Forlani, Macerata, 18.05.2005

NOTE

1 Traggo queste notizie (e i brani da *Il Teatro e la Cultura; La messa in scena e la Metafisica, il Primo Manifesto del Teatro della Crudeltà* citati di qui in avanti) da Antonin Artaud; *Il teatro e il suo doppio*; Einaudi, Torino, 2003.

2 M.Gregory Lewis – Antonin Artaud; *Il Monaco*; Bompiani Tascabili, Milano, 1989.

3 *The Tower - A prayer for My Son*, v. 11; in W.B. Yeats, *Collected Poems*, Vintage, London, 1992.

4 Lo *Zohar*, il “Libro dello Splendore”, è un’opera cabbalistica monumentale autorevole

quanto la Bibbia e il Talmud, di origine medioevale (si data al 1305), per lo più in forma di dialogo o parabola. Impossibile stabilire qui con precisione a quale “storia di Rabbi Shimeon” Artaud si riferisca.

5 Più estesamente: “Non solo il titolo, ma il disegno e gran parte dei particolari simbolici di questo poema sono stati suggeriti dal volume di Miss Jessie L. Weston sulla leggenda del Graal, *From Ritual to Romance*. Devo tanto a codesto libro che esso chiarirà le difficoltà del poema meglio delle mie note; e io lo raccomando (indipendentemente dal grande interesse che presenta di per sé stesso) a chiunque giudicherà che il poema valga la pena di venire illustrato. Ho anche un debito di carattere generale verso un’altra opera di antropologia che ha avuto un profondo influsso sulla nostra generazione, cioè *The Golden Bough* del Frazer; mi son servito specialmente dei due volumi *Adonis, Attis, Osiris*. Chiunque è familiare con queste opere riconoscerà immediatamente nel poema certi riferimenti a riti di vegetazione.” T.S. Eliot, note a *La Terra Desolata*; Einaudi, Torino, 1994. *Il Ramo d’Oro della Magia e la Religione* e l’opera tutta di James G. Frazer, come in queste note indicato, rappresentarono un fondamentale punto di riferimento per gli intellettuali dei primi decenni del Novecento che si interessarono di Esoterismo e Scienze Occulte.

6 Dion Fortune, *La Cabala Mistica*; Astrolabio, Roma, 1973.