

GLI ANARCHICI FURIOSI: ELIOGABALO, CENCI

La conferenza *Il teatro e la peste*, tenuta il 6 aprile 1933 alla Sorbona (poi inclusa nel *Teatro e il suo doppio*), testo fondamentale per gli sviluppi del Teatro della crudeltà, vede tra gli spettatori Anaïs Nin. La scrittrice americana ha lasciato nel suo *Journal* una testimonianza della performance dell'attore-conferenziere, che a un certo punto comincerà a mimare le sofferenze di un appestato: «Aveva il volto stravolto dall'angoscia, e i capelli erano bagnati di sudore. Gli occhi si dilatavano, i muscoli s'irrigidivano, le dita lottavano per conservare la loro agilità. Ci faceva sentire la gola secca e bruciante, la sofferenza, la febbre, il fuoco delle viscere. Era alla tortura. Urlava. Delirava. Rappresentava la propria morte, la propria crocifissione».¹ Il pubblico della Sorbona, ovviamente, rimane sconcertato, ride, fischia.

Di Anaïs Nin, Artaud si innamora, ma si tratterà di una relazione breve, tra persone troppo diverse: Anaïs, tra l'altro, non condivide la sempre più accentuata propensione di Artaud all'ascetismo sessuale. Molto più intenso e congeniale, da questo punto di vista, il legame d'affetto con la giovanissima Melanie Besnard, detta Anie.

Il primo e unico spettacolo del Teatro della crudeltà sarà, nel 1935, la tragedia *Les Cenci*, che Artaud stesso ha scritto ispirandosi a Shelley e Stendhal; ma a questa temperie bisogna assegnare anche *Héliogabal ou L'anarchiste couronné*, pubblicato nel '34, dopo che un frammento ne era uscito l'anno prima.

Si tratta di un racconto "storico", di una ricerca originale che ogni tanto si abbandona alla fantastoria, di una favola orrorifica, di un divertissement decadente (sul tipo della *Salomé* di Oscar Wilde)? È certo che tra l'"ascetico" Artaud e il promiscuo Eliogabalo c'è una diversità

1] In A. Artaud, *Vivere è superare se stessi...*, cit.

forse tanto piú evidente quanto piú nasconde una segreta consonanza. Posto dall'ambizione delle sue "quattro madri" (le quattro Giulie) sul trono di Roma, Eliogabalo si adopera in tutti i modi per fare dell'impero un bordello, un teatro anarchico la cui recita si confonde con la vita, nel nome di quella religiosità siriana che ha sempre cercato di riconciliare, a partire dalla disposizione stessa dei suoi templi, il principio maschile e quello femminile (Apollo, "il sole barbuto", e Astarte, la luna).

Descrivendo la città di Homs, all'epoca in cui Eliogabalo ha appena sette anni (ma già da due è stato fatto sacerdote del Sole), Artaud sembra fornire indicazioni per una messa in scena teatrale o cinematografica. I mercanti, che salmodiano davanti alle loro botteghe, hanno «quelle lunghe vesti che vediamo nei Vangeli, e si agitano tra gli odori spaventevoli, come buffoni o giocolieri orientali. E davanti a essi, ma nel 211, passa una folla mista di schiavi e di aristocratici, e sopra di loro, sulle alture della città, risplendono le mura ardenti del tempio millenario del Sole».²

Nel tempio si compiono sacrifici umani, oltre che di animali, e un sistema di scarichi speciali si incarica di convogliare il sangue verso certi angoli sacri della terra. Non tanto per questo, tuttavia, il tempio è luogo di abominio, quanto perché vi si celebra, come in tutti i templi e le chiese di tutte le religioni, peggio ancora se monoteiste, la figura «impotente, impotente e insieme malvagia» di Dio, di colui il quale non può accedere all'esistere «se non consentendo a materializzarsi».³

Resta il fatto ch'Eliogabalo, il re pederasta e che si vuole donna, è un sacerdote del Maschile. Egli realizza in se stesso l'identità dei contrari, ma non la realizza senza fatica, e la sua pederastia religiosa non ha altra origine che una lotta ostinata e astratta tra il Maschile e il Femminile.⁴

È la lotta dei principi, che ha gettato «l'una contro l'altra non due nazioni, non due popoli, non due civiltà, ma due razze essenziali, due immagini dello spirito fatto carne e che si batte con della carne».⁵

Eliogabalo è un anarchico-nato, che sopporta male la corona, e tutti i suoi atti di re sono gli atti di un anarchico nato, nemico pubblico del-

2] A. Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Adelphi, Milano 1991, p. 36.

3] *Ivi*, p. 40.

4] *Ivi*, p. 66.

5] *Ivi*, p. 63.

l'ordine, che è un nemico dell'ordine pubblico; ma la sua anarchia, egli la pratica prima di tutto in se stesso e contro se stesso, e l'anarchia che introduce nel governo di Roma, si può ben dire che la predica con l'esempio e che l'ha pagata il prezzo dovuto.⁶

Alla fine della breve avventura, il prezzo dovuto sarà la morte per mano degli stessi soldati che lo avevano acclamato e ora lo uccidono in una latrina, dove il sangue si mescola agli escrementi. Gettati nelle fogne, i cadaveri di Eliogabalo e di sua madre vengono risucchiati dal Tevere, non senza aver prima saziato la truppa della loro «vista oscena», che mette a nudo «tutti gli organi, sino ai più segreti».⁷

Se l'ideale irraggiungibile dell'ultimo Artaud sarà arrivare a farsi un “corpo senza organi”, qui Eliogabalo mostra un “eccesso d'organi”, e proprio per questo, per la sconvolgente promiscuità che ne deriva, perisce. L'eccesso anarchico, del resto, è l'interfaccia dell'ascesi, il suo aspetto rovesciato, una delle possibili uscite dalla maledizione del “corpo organico” come corpo inautentico (ma per Artaud e i pochi altri Illuminati del nostro tempo, mancando un impero romano, non resta che la via dell'ascesi).⁸

È evidente che quando parla di “corpo senza organi”, Artaud intende gli organi sessuali, gli orifizi, il membro e tutti i buchi, le aperture organiche, dalle quali si disperde la forza vitale dell'uomo (e della donna), o attraverso le quali egli può essere invaso dalle maligne entità abusive. Sul piano dello spettacolo, tuttavia, la rappresentazione del corpo senza organi o, forse più esattamente, del corpo “tappato” (che in fondo Artaud non ha mai tentato, poiché si tratta di una rivelazione sopravvenuta posteriormente al suo abbandono del teatro), non è stata possibile se non tramite l'immagine analogica del corpo compatto, del corpo-uovo, privo di arti (braccia e/o gambe), ridotto a tronco. È sul piano della fiction cinematografica, in particolare, che trova una certa legittimità l'identificazione (al limite, un po' disinvolta) del corpo senza organi come corpo-uovo, operata da Deleuze e Guattari.⁹

6] *Ivi*, p. 97.

7] *Ivi*, p. 129.

8] Su questi temi cfr. L. Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Ombre Corte, Verona 2001.

9] Cfr. G. Deleuze, F. Guattari, *Come farsi un corpo senza organi? Millepiani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvecchi, Roma 1996.

Possiamo richiamare l'uomo-tronco Prince Randian, fenomeno da circo senza braccia né gambe, che vediamo in *Freaks* di Tod Browning (1932) mentre si accende una sigaretta tenendo il fiammifero tra i denti [FIG. 8], ma ancora più flagrante è l'analogia con Erich von Stroheim. Non si tratta solo del suo portare la divisa come una corazza, come una specie di seconda pelle, che rende il suo corpo rigidamente compatto – al di là delle motivazioni narcisistiche – ma anche della propensione generale di Stroheim, come “corpo d'attore”, al “risparmio”, proprio in ragione inversa allo “spreco” che costituisce la sua sigla di regista. Se pensiamo, inoltre, alla delusione finale di Artaud nei confronti del cinema, dobbiamo segnalare l'ipotesi di un vero e proprio analogo “antagonismo inconscio” di Stroheim verso la sfera della “segnicità” ossia verso il cinema stesso come tecnica di riproducibilità di immagini “diminuite”, antagonismo che veicolerebbe da un lato l'attenzione maniacale posta ai problemi del set, delle riprese, del materiale umano e scenografico, e dall'altro un inconscio senso di colpa nei confronti del prodotto girato. Sembra che in fondo, per Stroheim come per Artaud, il cinema abbia la colpa di moltiplicare i doppi, mortificando i corpi, in una riproducibilità tecnica sentita come maledizione, perdita di centro e di realtà. Se c'è poesia, nel cinema, c'è stata semmai sul set, arriva ad affermare (ingiustamente) Artaud: e allo stesso modo noi non sappiamo cosa davvero avvenisse sui set segretissimi di Stroheim-Eliogabalo, per i quali si favoleggiava di orge e perversioni di cui quelle mostrate sulla pellicola non erano che la pallida eco.

Se dunque Stroheim, come regista, era perseguitato da una leggenda di spreco, il corpo di Stroheim-attore rifiuta qualunque “perdita”, di gesti e sguardi di troppo, rifiuta di disseminare emozioni e secrezioni, in particolare in *Foolish Wives (Femmine folli)*, del 1921 [FIG. 9]. Il falso principe Karamzin, che vive a Montecarlo facendosi mantenere dalle donne, si rivela particolarmente avaro di quelle secrezioni di cui i colleghi suoi e anche di Artaud, gli attori e le attrici, fanno grande e smodato spreco: le lacrime. Se deve fingere di piangere, Karamzin appunto finge, senza fingere di fare sul serio. Dovendo intenerire la cameriera, cui spillare i risparmi, immergerà le dita, non visto, nella caraffa dell'acqua e, portandosi la mano alla fronte, lascerà cadere con studiata parsimonia qualche goccia di false lacrime sulla tovaglia candida.