



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

POSTLUDI. LO STILE TARDO

a cura di Alessandro Baldacci e Amelia Valtolina

novembre 2018

CAV - Centro Arti Visive
Università degli Studi di Bergamo

FABIO VERGINE

Antonin Artaud e la scrittura del reale. Glossolalie e disegni per un linguaggio analfabetico

Il sogno utopico di Artaud. Per un non-stile tardo

Era una follia che s'alimentava da sé, quella di Antonin Artaud. Una follia che ha sempre incontrato il potere claustrofobico di una parola insensata, di una parola che non potesse restituire perfettamente il vortice psicotico in cui essa s'avvolgeva.

“Lei sta delirando, Sig. Artaud”. Con questa sentenza, nella casa di cura di Rodez, il dottor Gaston Ferdière sanciva l'inizio di una nuova serie di elettrochoc, quegli elettrochoc che facevano cadere lo scrittore francese in una condizione di sonno comatoso e di apnea quasi mortale; quegli stessi elettrochoc che, durante le convulsioni più violente, gli frantumavano pure le ossa.¹

“Come, sto delirando?” In quel dramma psicotico, nessuna parola avrebbe potuto attingere al suo potere ordinariamente performativo; nessun discorso alfabetico avrebbe, cioè, dato alla luce un mondo reale: a una diagnosi di delirio, Artaud avrebbe sempre negato tutto. Ed è proprio per questa impossibilità di corrispondere pienamente al reale della sua stessa follia che Artaud, pur non avendo mai avuto l'ossessione del suicidio, sentiva un insopprimibile desiderio d'impic-

¹ Cfr. Badellino 2000: 118; “Il dottor Ferdière, che pratica l'Arte-terapia, lo sollecita [Artaud, *nda*] a scrivere, disegnare e dipingere a volontà. Purtroppo è anche un convinto sostenitore della sismoterapia, e nel corso del '43 lo sottopone a cinque cicli di dodici, devastanti elettrochoc. Alla terza seduta, a causa delle violente convulsioni, subisce la frattura della terza vertebra dorsale, che lo inchioda a letto per due mesi. Dopo ogni choc ha un lungo periodo di apnea, e una volta viene dato per morto”.

carsi ogni qual volta che si trovava a conversare con uno psichiatra, “al mattino, all’ora della visita” (Artaud 1988: 37).

“Sintomo delirante di tipo paranoide. Manie di persecuzione, di avvelenamento, di sdoppiamento della personalità. Intossicazioni multiple, grafomania”. Questa la diagnosi che accompagnava Artaud, nel 1939, quando fu prelevato dall’ospedale Sainte-Anne e trascinato con la forza all’ospedale di Ville-Évrard, a Neuilly-sur-Marne qualche anno prima del suo soggiorno a Rodez. E del resto, la diagnosi trova riscontro nel suo duraturo e angoscioso silenzio letterario: tra il 1937 e il 1943, infatti, la produzione scrittoria di Artaud s’ammutilisce, mortificata dagli orrori vissuti in quegli anni di reclusione manicomiale (Borgna 1995: 177).

Crediamo che sia proprio dall’ineluttabilità delle condizioni di salute psico-fisica di Antonin Artaud che si debba prendere le mosse per uno studio relativo alle trasfigurazioni che lo stile della sua produzione letteraria e scrittoria in generale attraversa, in particolar modo nell’ultimo decennio della sua vita.²

Così, restituire i caratteri di uno stile artaudiano, a prescindere da qualsiasi periodizzazione in seno all’opera stessa dello scrittore francese, significa votarsi a un’utopia, o più precisamente, a un lavoro fallimentare in partenza. Eppure, non v’è esito più felice per una simile impresa: lo studio dello stile tardo di Artaud è lo studio di un *non-stile*. O ancor meglio, è lo studio di uno stile che si affranca e si libera dalla lingua di cui diventa uno dei possibili predicati, e che si fa lingua esso stesso. Si potrebbe altresì dire, con le parole di Gilles Deleuze e Felix Guattari, che se è vero che lo stile si fa lingua nella misura in cui si sottopongono gli elementi linguistici a un trattamento di variazione continua, introducendo nel linguaggio una pragmatica interna, e inaugurando procedimenti di variazione che facciano balbettare l’impalcatura linguistica nella sua globalità (Deleuze, Guattari 2017: 157), allora lo stile tardo di Antonin Artaud è tale per cui non è più possibile considerarlo canonicamente come

2 Si pensi, in particolar modo, ai *Cahiers de Rodez* come a uno dei luoghi esemplificativi più evidenti di quello che Chantal Marazia ha definito nei termini di un “vero e proprio laboratorio del travaglio identitario di Artaud rivelato dalla sua scrittura”; cfr. a questo proposito Marazia 2012.

stile in senso proprio. Si tratta, piuttosto, di una lingua autonoma, di una lingua che si instaura scavando innumerevoli solchi all’interno della propria lingua madre. Si tratta di una lingua rubata a uno stile in stato di perpetua trasformazione.

Per queste ragioni, a partire dalla fine degli anni Trenta, la produzione letteraria artaudiana viene attraversata da una cesura che divide nettamente il prima dal poi, là ove il prima – seppur con le estreme difficoltà che chiunque abbia letto l’Artaud di ogni epoca ha incontrato – è il tempo in cui si può considerare la scrittura dell’autore francese in termini di stile, mentre il poi è il periodo in cui, attraverso il frequente ricorso alla scrittura glossolalica e a elementi pittografici nei disegni, Artaud crea *ex-nihilo* una nuova lingua, modulando e sottoponendo a variazione continua gli elementi della propria lingua d’appartenenza.³ Del resto, come ricorda molto bene Pasquale di Palmo, i titoli stessi di alcuni dei suoi lavori testimoniano della volontà di Artaud di rifiutarsi a qualsiasi inclusione in un paradigma o in un canone stilistico: basti pensare a *Révolte contre la poésie*, o a *Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*, oppure ancora a *Lettre contre la Cabbale* (Di Palmo 2007: 17-18).

Va ricordato, tuttavia, che quest’utopia della lingua che abbiamo sommariamente cercato di abbozzare, non si limita agli ultimi anni della scrittura di Artaud; possiamo infatti intravedere questa esigenza, ancorché in forma embrionale e talora inespressa, anche negli scritti giovanili, laddove egli tormenta le parole e la loro funzione rappresentativa e significante. Ma perché, allora, definire il progetto artaudiano nei termini di un sogno utopico? E perché, ancora, possiamo sostenere che questo sogno si sia intensificato negli ultimi anni della sua vita? Procediamo con ordine.

Da un lato l’aspirazione artaudiana consiste nella messa in questione del *francese*, inteso come lingua madre; si tratta, per certi versi, di porre in stato di vibrazione l’intero edificio della lingua madre, di scavarne la struttura fino alle origini della presa di parola, fino alle condizioni originarie del *dire* (Bongiorno 2003: XVIII-XIX); purificare

3 Avremo successivamente modo di verificare come, tuttavia, l’intenzione creativa di Artaud resterà parzialmente disattesa, proprio per il carattere intrinsecamente utopico che connota questo tipo d’impresa.

la lingua da tutti quegli elementi e dispositivi che non la rendono universale, che la rendono incomprensibile, per giungere alla condizione *pre-babelica* di una lingua universale, di una lingua creata, scritta e parlata soprattutto per gli analfabeti.

Ecco l'utopia di un linguaggio analfabetico: non tanto instaurare un meta-linguaggio, quanto piuttosto attingere alle originarie condizioni di possibilità del dire linguistico stesso. E per far ciò è necessario che Artaud si scagli davvero polemicamente contro la propria lingua, contro il francese come lingua tanto materna quanto paterna, vincendo e superando così ogni vincolo familiare: se è vero, infatti, come Artaud scrive in una lettera del 1943 indirizzata al dottor Ferdière, che egli è "nato il 4 Settembre 1896 a Marsiglia, al numero 4 di rue du Jardin-des-Plantes" e che è figlio di Antoine Artaud e di Euphrasie Artaud (Boero 2008: 7), è tuttavia sintomaticamente da rilevare come Artaud stesso si sia sempre considerato nato dalle proprie opere, e non da una madre, al punto tale che, come osserva Paule Thévenin, egli "non parlava mai della sua famiglia Artaud-Nalpas se non come della sua 'presunta famiglia'" (Thévenin 1993: 14). Non solo: la scrittura tarda di Antonin Artaud è una scrittura che accoglie e fonde in se stessa l'influsso di molte lingue; per esempio le glosso-lalie, che come vedremo ricorrono frequentemente negli ultimi anni della sua produzione scrittoria, non possono sbrigativamente definirsi soltanto come una forma di linguaggio inventato proveniente dal nulla; si tratta, piuttosto, di osservare come nella scrittura tarda di Artaud si assista a una sorta di impasto linguistico, teso a estenuare i confini di ogni lingua naturale proveniente dalla sua infanzia. Le origini turche della madre, Euphrasie Nalpas, giocano in questo senso un ruolo di estrema importanza⁴: il "poliglottismo levantino" (Bongiorno 2003: XVII) di Smirne, quell'isola sospesa tra Oriente e Occidente che diede i natali alla madre di Artaud, si era ineluttabilmente riflesso nell'ambiente familiare nel quale egli stesso trascorse i suoi anni d'infanzia. Dal neo-greco all'italiano, dal francese al turco: il plurilinguismo respirato da Artaud in giovane età catalizzò natural-

4 Per una ricostruzione accurata della genealogia della famiglia di Antonin Artaud, cfr. Thévenin 1993, in particolare il capitolo "Le Ventre double ou Petite esquisse généalogique d'Antonin Artaud".

mente la necessità di un uso glossolalico del linguaggio.

Ma non si può trascurare neppure l'origine tribale della scrittura glossolalica: nel 1936 Antonin Artaud intraprese un viaggio in Messico, un viaggio per certi versi alla ricerca di se stesso, nel quale egli si mise sulle tracce della tribù dei Tarahumara, un popolo dedito all'uso rituale del *peyotl*. Danze, grida perforanti, gli accenti e i canti degli stregoni: sono queste le fenditure espressive attraverso le quali il soprannaturale si insinua e prende possesso di Artaud (Artaud 1966: 74), durante quel viaggio sulla "montagna dei segni". Evento estremamente significativo, non solo dal punto di vista della sua esistenza, ma soprattutto per la produzione letteraria, il viaggio presso la tribù dei Tarahumara, e ancor più radicalmente la partecipazione e l'iniziazione al rito del *peyotl*, apriranno la strada alla radicale utopia dell'impresa linguistica che Artaud sviluppa negli ultimi anni della sua vita, a tratti ossessivamente, disseminando i suoi scritti di glossolalie e di espressioni disarticolate.

Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi: questo è il titolo di quel libro, presumibilmente immaginario, che Artaud, nella lettera indirizzata a Henri Parisot del 22 Settembre 1945 dalla casa di cura di Rodez, descrive come luogo di sperimentazione per una lingua universale, analfabetica, e che, per ciò stesso, chiunque avrebbe potuto leggere, a prescindere dalla nazionalità di appartenenza.

In fin dei conti, per tutta la propria vita egli non ha fatto altro che cercare ossessivamente questo linguaggio, trovando solo nel delirio psicotico della propria scrittura tarda una parziale pacificazione alla violenza di quell'inquietudine che lo segnò irreversibilmente.

Ma a fronte di uno stile divenuto lingua, Artaud tuttavia dovette fatalmente fare i conti con l'inaccessibilità costitutiva del suo sogno utopico, con l'impraticabilità di fondo di quei sentieri linguistici attraverso i quali egli cercò, per tutta la vita, di sagomare il proprio miraggio di un linguaggio analfabetico, e per ciò stesso, universale.⁵ Originariamente Artaud cerca questo linguaggio nel teatro (Amara 2014: 194), in particolar modo nel teatro balinese, nel quale, attra-

5 Cfr. Artaud 2004b: 179; "Devo dunque dire che da trent'anni che scrivo non ho trovato ancora del tutto, / non davvero il mio verbo o la mia lingua, / ma lo strumento che non ho smesso di forgiare".

verso musica, rumori, gesti, movimenti, ma anche parole, sembra tuttavia profilarsi una situazione pressoché antecedente al linguaggio in senso proprio (Bruno 2011: 53-54). Rivoluzionare la concezione classica del teatro significa, per Artaud, liberare il teatro da ogni vincolo troppo soffocante alla *rappresentazione*; è questa, in fin dei conti, l'idea soggiacente all'elaborazione di un *teatro della crudeltà*, laddove la crudeltà stessa altro non è che il segno di una lotta ingaggiata contro la *rappresentazione*. Per Artaud *fare un teatro della crudeltà* significa nientemeno che *vivere*, o come precisa molto bene Jacques Derrida, significa sviluppare la vita stessa "in ciò che essa ha di irrepresentabile" (1982: 301). Per corrispondere pienamente all'esigenza di liberazione della vita dai codici e dall'asfissia della rappresentazione, il teatro deve attingere a un corredo linguistico che non fuoriuscirà dall'ordine della parola, ma che, attraverso un uso diverso della parola, spezzerà la funzione rappresentativa del linguaggio articolato. Ecco cosa ne scrive Artaud:

Per il teatro come per la cultura, ciò che conta è dare un nome alle ombre e guidarle; il teatro, che non si immobilizza nel linguaggio e nelle forme, non soltanto distrugge le false ombre, ma apre la via a un'altra nascita d'ombre, intorno alla quale si raccoglie l'autentico spettacolo della vita. Spezzare il linguaggio per raggiungere la vita, significa fare o rifare il teatro [...]. Bisogna credere in una concezione della vita rinnovata dal teatro, dove l'uomo divenga impavidamente signore di ciò che ancora non esiste e lo faccia nascere. E tutto ciò che non è nato può ancora nascere, purché non ci si accontenti di essere semplici organi di registrazione. Nello stesso modo, quando pronunciamo la parola "vita", dobbiamo renderci conto che non si tratta della vita quale la conosciamo attraverso l'aspetto esteriore dei fatti, ma del suo nucleo fragile e irrequieto, inafferrabile dalle forme (Artaud 2000: 133).

Si tratta, dunque, di rinunciare a un modello rappresentativo di *parola*, a quel modello, cioè, a cui corrisponde l'uso alfabetico della scrittura; e per fare ciò, sarà necessario spezzare il nodo che unisce la parola al suo uso meramente significante, e quindi al suo significato chiaro e compiuto. Artaud attinge, così, a quella pura "materialità" della parola che deve risuonare per se stessa, a prescindere da ogni

sua possibile significazione (Bruno, 2011: 53-54).

Inaugurare un nuovo rapporto con l'orizzonte linguistico della parola, aprire le porte a una funzione non rappresentativa della parola stessa. Ma, come sostiene nuovamente Derrida, cosa significa chiudere con l'idea classica di rappresentazione se non inaugurare e ricostituire uno spazio per una rappresentazione originaria? (Derrida 1982: 305-306)

Se, dunque, in Artaud vale davvero il rapporto di coincidenza tra il teatro e la vita, allora il teatro rappresenterà la vita solo nella misura in cui darà voce a quel che, in ogni vita, è impossibile a dirsi, a categorizzarsi, a rappresentarsi.

È nella germinalità di questa prospettiva che si inaugura sin dagli esordi e che si cristallizza successivamente negli scritti sul teatro che dobbiamo collocare il nostro sguardo, per poter così osservare con più chiarezza la radicale trasfigurazione della scrittura artaudiana degli ultimi anni. È a partire dalla ricerca sul teatro che la parola, affrancandosi dalla sua funzione eminentemente simbolica e rappresentativa, si disarticola divenendo gesto: soffi, gemiti, improvvisi scoppi di risa o grida (Cacciavillani 1982: 163-164). Se è vero allora che, pur disarticolando il linguaggio, non si esce mai dalla parola, è altrettanto vero che la parola di Artaud fuoriesce da se stessa per denudarsi e giungere, così, all'originarietà del suo nucleo intensivo, al di fuori dell'articolazione di ogni logica comunicativa o discorsiva. È questo il primo passo verso la definizione – costitutivamente incompiuta, interminabile e impossibile – di una grammatica universale, una grammatica al di fuori di ogni grammatica.

Glossolalia. La scrittura del reale

Riferirsi allo stile tardo di Artaud significa alludere a una scrittura che non rappresenta più la realtà, ma che invece, collocandosi sul bordo del *reale* – inteso lacanianamente come *l'impossibile* nel tessuto simbolico della realtà – ne statuisce le condizioni di possibilità. La scrittura tarda di Artaud produce reale, crea effetti di reale, al di là di ogni funzione eminentemente simbolica del linguaggio articolato. Ma come accade tutto questo? Qual è il percorso che conduce lo

scrittore francese a questa scrittura? Lungi dall'osservare una pedissequa enumerazione delle vicende biografiche di Artaud, crediamo sia altresì necessario leggere questo tracciato in termini di un rifiuto radicale: rifiuto della lingua madre, della letteratura, dell'opera e della paternità dell'autore, della scrittura come pratica canonica di adesione della parola a un senso e a una realtà concretamente esperibili.

Artaud arriva a Rodez, presso la clinica del dottor Ferdière, l'11 Febbraio del 1943, e vi resta fino al 1946. È a Rodez che egli ritrova la parola, dopo un lungo silenzio letterario. Ma questa parola ritrovata, delirante, psicotica, schizofrenica, è proprio l'arma con la quale egli celebra l'inizio della battaglia contro la parola alfabetica e il linguaggio articolato.

E di fatto è proprio questa la ragione per cui crediamo che l'istanza del rifiuto sia all'origine di ogni tentativo che Artaud avanza per accedere a una parola originaria, o per meglio dire, a un linguaggio profondamente analfabetico; Artaud deve prima divenire analfabeta egli stesso, scarnificando il linguaggio articolato, riducendolo al nucleo minimo della sua pura materialità espressiva e non significante. Per accedere a quel *degré zéro* della parola, deve quindi svuotarla del suo senso, violentare la propria lingua madre, sospendere ogni rappresentazione classica in seno al linguaggio stesso.

Rifiutandosi alla pratica della scrittura intesa come un'attitudine o un esercizio individuale, Artaud deve egli stesso divenire scrittura, opera, gesto:

Io sono, sembra uno scrittore.

Ma scrivo forse?

Faccio delle frasi.

Senza soggetto, verbo, attributo o complemento.

Ho imparato delle parole,

mi hanno insegnato delle cose [...].

E vuol dire che è tempo per uno scrittore di chiuder bottega e di lasciar la lettera scritta per la lettera

(Artaud 2002: 37).

Se allora è possibile uscire dalla significazione e dal senso della pa-

rola solo attraverso un inedito uso della parola medesima, la scrittura dovrà diventare quella pratica attraverso la quale sarà possibile, come dice precisamente Camille Dumoulié a tal proposito, introdurre il *fuori* all'interno della propria lingua (1998: 148), e violare tutti gli elementi linguistici per ottenerne una lingua comprensibile a chiunque. Eppure, malgrado la sua spietata critica contro la scrittura, Artaud scrive, scrive molto, e sempre più risolutamente. Ma la scrittura, a partire dalle sterminate pagine che compongono i *Cahiers de Rodez*, non può e non deve essere considerata scrittura letteraria in senso canonico; pur sottraendosi a ogni vincolo – ritenuto originario – alla significazione, e ripudiando il senso, la parola cui Artaud affida la propria penna negli ultimi anni della sua vita è una parola che guadagna ed esibisce tutta la pura materialità espressiva che la costituisce.

Sono queste le linee guida per la creazione di un altro linguaggio, un linguaggio per certi versi distillato dal materiale magmatico di una lingua *pre-babelica* (Boero 2008: 11-12), un linguaggio che nasca dalla consunzione interna del linguaggio alfabetico. Un linguaggio profondamente inumano, per eccesso d'umanità. Ma che significa? Ogni linguaggio alfabetico è linguaggio umano, e ogni linguaggio umano è, per ciò stesso, incomprensibile universalmente. Solo un linguaggio che sappia ricondursi alla vitalità della propria matrice inumana può, secondo il progetto artaudiano, essere un linguaggio autenticamente comprensibile a chiunque, anche a coloro che non sanno parlare affatto. Solo attraverso un eccesso di umanità, solo diventando, cioè, parola viva, corporea, materiale, gestuale, il linguaggio artaudiano può aspirare a quell'universalità che può essere tale solo in virtù del suo stesso analfabetismo.

Così, un linguaggio inumano proprio perché troppo umano, sovrumano in senso proprio, sarà un linguaggio che non rispetterà più né "lo stile, né la / grammatica, né / l'ortografia [...]"⁶ (Artaud 2011: 1504). Ma è proprio qui che risiede l'utopia di questo linguaggio: del tutto sciolto da ogni linguaggio umano, inteso in senso alfabetico, esso non sarà mai genuinamente compiuto fino in fondo, proprio perché, in quanto deputato alla creazione di un *reale* impossibile,

6 Traduzione mia.

esso non potrà che rivolgersi all'aperto della propria costitutiva frammentarietà.

In fondo, se si può parlare in senso traslato di *stile tardo* nella produzione letteraria di Artaud è proprio in questa prospettiva: come vedremo meglio nel prosieguo della nostra indagine, lo scrittore e poeta francese, attraverso un lavoro schizofrenico, reinventa un nuovo uso della scrittura, oltraggiando le norme sintattiche – come nel caso delle glossolalie – o violentando i supporti e mescolando forme espressive differenti – come nel caso dei disegni.

Ma a prescindere dalle tecniche e dalle procedure adottate, è possibile intuire l'intenzione profonda che muove il delirio attraverso il quale Artaud strappa il linguaggio all'ambito della significazione: raggiungere un *reale* impossibile, inoltrarvisi, spingersi sino all'origine di quella *parola prima delle parole*, discendere in quell'inumano al di là dell'umano. Pur nella sua patente paradossalità, il linguaggio deve divenire una pratica per analfabeti. E l'unico modo perché ciò si dia è far sì che tale linguaggio escluda da sé il senso come suo correlato originario. Il linguaggio analfabetico sarà propriamente un linguaggio fuori-senso.

E allora la funzione della glossolalia, nell'ultimo Artaud, consiste proprio in ciò: mostrare l'impossibilità di donare un senso a un linguaggio analfabetico costitutivamente votato al registro del *fuori-senso* (Russo 2011: 9). Interpretando le parole di Jacques Derrida, potremmo dire che la glossolalia, in Artaud, è la controeffettuazione della sua stessa follia, di quella follia di un linguaggio che irrompe nella lingua naturale forzandone i cardini, e proiettandola retrospettivamente alle origini della sua nascita, al suo grado zero, alla sua condizione pre-natale (Derrida 2005: 32-33). Emancipato da ogni forma di espressione verbale autonoma e significativa, e colto dalla prospettiva del linguaggio comunicativo ordinario, il linguaggio glossolalico artaudiano è, forse, la forma più elevata di un linguaggio vero e per ciò stesso profondamente incomprensibile tanto ad Artaud stesso che lo scrive quanto a chi legge. Altresì, il discorso glossolalico è un discorso inarticolato, radicalmente "consonantico, gutturale e aspirato, pieno di apostrofi e di accenti interni" (Fabbri 2005).

La glossolalia è quel linguaggio bizzarro in cui deve essere stato

scritto quel suo libro, *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*, che Artaud dichiara essere andato definitivamente perduto, ma che con tutta probabilità non è mai esistito; un linguaggio che mostra l'inequivocabile dissoluzione di se stesso e che, ciò malgrado, producendo effetti di *reale*, può essere letto da chiunque, a detrimento dell'impossibilità di ogni sua comprensione alfabetica:

ratara ratara ratara
atara tatara rana

otara otara katara
otara ratara kana

ortura ortura konara
kokona kokona koma

kurbura kurbura kurbura
kurbata kurbata keyna
(Artaud 2004a: 1015).

Ma v'è di più: la glossolalia in Artaud non consiste soltanto in una serie di sillabe e parole insignificanti; indispensabile, affinché la funzione di rottura del linguaggio alfabetico naturale e della grammatica delle parole sia efficace, è l'accompagnamento della voce, sicché la glossolalia possa creare effetti di risonanze del tutto particolari. La glossolalia è inseparabile dalla voce: come abbiamo già anticipato, essa è la massima espressione di una parola che, affrancandosi dalla sua funzione rappresentativa, diviene gesto. Così, la parola utilizzata nelle glossolalie, lungi dal possedere una funzione verbale, salda la propria enunciazione alla potenza vitale di un gesto corporeo. Non fosse altro che per metterne in evidenza la peculiarità e il carattere di rottura rispetto alla continuità significativa del testo in lingua francese, sarebbe di estremo interesse adoperarsi per un'analisi dei frammenti glossolalici che costellano i testi della tarda produzione letteraria di Artaud; limiteremo, per ovvie ragioni di spazio, questa impresa ad alcuni estratti tra quelli più immediatamente significativi. In primo luogo bisogna notare che le glossolalie, in Artaud,

sono sempre *intratestuali*; che esse siano contenute in lettere o nei testi che compongono i *cahiers* redatti durante gli anni dei suoi internamenti manicomiali, le glossolalie interrompono sempre il testo francese che le contiene (Amara 2014: 193), connotandosi come una cesura così radicale rispetto all'unità frammentata del corpo del testo da rendere difficile la comprensione di ogni legame logico con esso, posto che ve ne sia alcuno:

Ce qui va se passer est que les hommes vont montrer leurs
instincts refoulés depuis si longtemps,
et moi mon langage vrai;

**a ta aishena
shoma
shora
borozi
bare**

une canne d'ulcère rouge
avec une verge de fibres pets

**opotambo
zorim
nietecta
opotembech ari nicto⁷**

Non solo: la collocazione intratestuale delle glossolalie costituisce quasi una sorta di intermezzo ritmico e sonoro rispetto alla connotazione alfabetica del testo in francese; ciò è dovuto, in particolar modo, all'accostamento e all'associazione di timbri; più precisamente, le parole inventate che compongono le glossolalie sono collocate da Artaud in modo da creare un procedimento melodico per accostamento e assonanza tra sillabe; ed è proprio nel carattere sonoro di questi *fraseggi* senza alcun senso sintattico o funzione verbale (*ibidem*), che risiede la specificità delle glossolalie rispetto al

7 Brano estratto dal capitolo *Chanson*, in Artaud 1978: 52.

testo che le ospita⁸:

**maloussi toumi
tapapouts hermafrot.
emajouts pamafrot
toupi pissarot
rapajouts erkampftri**

Ce n'est pas le concassement du langage mais la pulvérisation
hasardeuse du corps par des ignares qui

**lokalu durgarane
lokarane alenin tapenim
anempfti
dur geluze
re geluze
re geluze
tagure
rigolure tsipi⁹**

Non possiamo in questa sede effettuare uno studio approfondito delle numerose componenti che il linguaggio glossolalico artaudiano eredita da tradizioni profondamente diverse da quella cui è possibile ricondurre l'opera dello stesso autore francese. È tuttavia innegabile che la maggior parte dei fattori che hanno influenzato la produzione glossolalica di Artaud sia da ricondurre a due matrici: da un lato l'origine religiosa di questo fenomeno, e dall'altro l'imprescindibile rilevanza della situazione psicopatologica di Artaud stesso. Quanto al primo punto, la glossolalia è a tutti gli effetti una pratica derivata da alcune preghiere iniziatiche del Cristianesimo delle ori-

8 È interessante notare come le glossolalie artaudiane siano concepite propriamente per esser lette ad alta voce. Con ciò si intende, più precisamente, che le glossolalie fanno tutt'uno con la loro manifestazione improvvisa e d'un sol colpo. Non pare troppo azzardato considerare le glossolalie non tanto come una forma di espressione letteraria, quanto piuttosto un *evento corporeo*, un gesto legato al respiro, al grido e alla postura idonea per la loro emissione. Cfr: a tal proposito Dumoulié 1998: 157.

9 Brano estratto dal capitolo *Interjections*, in Artaud 1978: 11.

gini; per essere più precisi, nell'ambito religioso, tanto pentecostale quanto paolino, la glossolalia è una pratica nella quale chi parla non lo fa per volontà sua, ma per una volontà infinitamente superiore; si tratta dell'ispirazione dello Spirito Santo che, impossessandosi momentaneamente del parlante, parla attraverso la sua voce, in un'elocuzione sostanzialmente incomprensibile e presumibilmente farneticante (Lipparini 2012: 67).¹⁰ In una lettera del marzo del 1943, indirizzata al dottor Ferdière, Artaud inserisce, all'interno del testo in francese, alcuni versi di un linguaggio puramente inventato e senza alcun significato manifesto (Amara 2014); questo è l'evento che dà l'abbrivio all'inserimento e all'utilizzo di numerose glossolalie nelle lettere, nei quaderni e nei testi che vedranno la luce da questo momento fino alla sua morte. Ma ciò che è davvero importante notare, soprattutto in relazione al secondo punto, è il legame che sussiste tra la glossolalia come esperienza di una pratica linguistica fuori dal senso e l'espressione di un'esperienza psicotica e schizofrenica che ha attraversato e segnato irreversibilmente Artaud in diversi momenti della sua vita tormentata (Borgna 1995: 179).

Vi è un altro aspetto fondamentale della glossolalia artaudiana, intesa come pratica espressiva di un linguaggio analfabetico, teso a toccare il *reale* nel suo paradossale nucleo di impossibilità. Come abbiamo già anticipato, se proviamo ad assumere davvero il *reale* in una delle accezioni in cui Jacques Lacan lo presenta nel suo insegnamento, la glossolalia inaugura un nuovo rapporto con l'istanza non rappresentativa della *lettera*: se è vero che non si tratta di rigettare *tout court* l'uso della parola, o delle frasi, né delle lettere che le compongono, nella scrittura tarda di Artaud ciò che è in gioco è un rapporto corporeo, quasi "carnale", con le parole, con le frasi, con i fonemi, e in generale con l'istanza di una *lettera* che ha perduto definitivamente la sua funzione rappresentativa. La *lettera* scaturisce ora direttamente dal corpo, il quale viene a sostituire la funzione di

.....
 10 Questa sede non è l'occasione adatta per soffermarsi sulla vicenda della temporanea conversione di Antonin Artaud al Cristianesimo, ma possiamo senz'altro ritenere che all'origine – inconscia o consapevole – della scrittura glossolalica nella produzione tarda dello stesso Artaud questo evento biografico non possa essere affatto trascurato.

intermediazione e di supporto che, nel linguaggio alfabetico, è appannaggio della lingua stessa; e così la glossolalia, intesa come scrittura vocale, lavora a stretto contatto con la voce, con il ritmo, con il respiro, con il corpo intero.

Lacanianamente, allora, potremmo dire che la glossolalia artaudiana si configura nientemeno che come un tentativo di fuggire dalle maglie del Simbolico, per corrispondere e accedere al Reale nella sua emergenza in quanto registro che si situa al di là del senso. È proprio qui che la glossolalia in Artaud tocca *lalangue* in Lacan: c'è, al fondo di ogni sistema linguistico puramente arbitrario e inventato, una lallazione originaria, un balbettio non strutturato, un balbettio felice, come dice Michel de Certeau (2015: 7), che assicura il soggetto parlante allo Spirito che lo abita e che parla per mezzo di lui. Ecco *lalangue*! Il nostro rapporto con *lalangue* è il rapporto che si instaura con una passione, con qualcosa che viene ricevuto, e non appreso. E ancora, per Lacan, come ben ricorda Jacques-Alain Miller, il sintomo non sarebbe altro che l'effetto dell'incontro tra *lalangue* e il corpo (Miller 2006: 65).

Sta proprio in questo l'affinità profonda tra la scrittura glossolalica di Artaud e *lalangue*: linguaggio originario, inumano, *parola prima delle parole*, parola non rappresentativa, universale in virtù della sua estraneità all'ordine della grammatica di un linguaggio alfabetico, la glossolalia, alla stregua di *lalangue*, tocca il punto vivo del godimento del corpo, un godimento originario, un godimento non ascrivibile nell'orizzonte verbale di una parola alfabetica.

L'irrepresentabile nei disegni. Forsennare il soggettile

A partire dal 1945 fino alla sua morte, Antonin Artaud dissemina i suoi quaderni di disegni scritti, di pittogrammi, di figure accompagnate da iscrizioni glossolaliche.

Ma anche il disegno, così come la glossolalia, non è che una pratica di rinuncia alle canoniche modalità artistiche ed espressive. Di nuovo, Artaud ingaggia una lotta alla rappresentazione; e per usare le sue stesse parole, il disegno esce dalle forme, dalle linee, dai tratti, dalle ombre, dai colori (Pasi 2002: 7); in sostanza, dal canone stesso della

rappresentazione, o della raffigurazione. I disegni di Artaud non riproducono nulla. Lungi dal raffigurare la realtà, essi sono una realtà: corpi reali, frantumati, divelti, strappati, scomposti, disarticolati. Ed è proprio per tale ragione che essi producono effetti di reale.

Nella loro dichiarata ostilità contro la rappresentazione, infatti, i pittogrammi artaudiani liberano la vitalità dell'espressione pura; si tratta, in altri termini, di squarciare la membrana che ricopre e avvolge la realtà per giungere a toccare il reale nel punto della sua nuda e vera materialità, della sua discinta corporeità. Ma per far ciò, Artaud deve passare attraverso la lacerazione del supporto, del corpo vivo sul quale il disegno si compie; minare, perforare, crivellare con i tratti e le parole il velo che ricopre ogni cosa per liberare tutte le potenze fuori dal senso che si accumulano nel corpo del supporto (Dumoulié 1998: 162). *Forcener le subjectile!* Ma cosa vuol dire? Nient'altro che l'uscir di senno, l'uscir fuori dal senso della parola e del tratto. Vuol dire maltrattare l'opera per mezzo dell'opera stessa. In altre parole, il pittogramma, in quanto forma espressiva di disegno e scrittura, è la condizione di possibilità della sua stessa tortura, del suo stesso forsennamento, della sua stessa dissoluzione.

Il forsennamento del soggettile indica l'accanimento contro il supporto indistinto, indeterminato e amorfo, contro quella forma che può assumere tutte le forme. E come sottolinea Derrida, in Artaud il soggettile è la "cosa" stessa, indica la corporeità della parola e del disegno. È per tale ragione che si tratta di sfondare questa corporeità, di trafiggere il soggettile attraverso se stesso, stritolarlo, addentarlo, morderlo, mangiarlo e poi persino sputarlo (Derrida 2005: 34), nella misura in cui la scrittura artaudiana è una scrittura che si produce soprattutto attraverso la gestualità schizofrenica di un corpo e lo scuotimento della voce, con le sue intonazioni, i suoi rumori, i suoi strepiti.

Così come accade per la liberazione dal giudizio nel *Corpo senza Organi*, ovvero quel corpo dal quale viene espunto ogni organo in quanto funzionale all'egemonia dell'unità organismica, il soggettile è ciò che va analizzato e poi sezionato chirurgicamente, forsennato, per accedere alla sua natura nuda e porvi così strenuamente fine. In

Artaud, secondo Derrida, si tratta di pervenire al fondo inesauribile e indifferente del soggettile, sulla superficie del quale tutte le figure, tutte le parole, tutte le rappresentazioni si stagliano. Con i pittogrammi Artaud opera precisamente in questa direzione, tentando di accedere a quel fondo del soggettile in cui ogni significazione è del tutto esclusa, così come ogni principio di rappresentazione. Condizione di possibilità di ogni rappresentazione o raffigurazione, il nucleo del soggettile, che Artaud porta a emersione, è ciò che non vuole dire nulla, che non vuole rappresentare nulla, che non ha alcun nome e che resta al di fuori di ogni senso possibile.

Ciò che più conta, nei disegni, è l'interesse di Artaud a disattendere ogni tentativo di adesione a un vero e proprio canone stilistico, nonché a una impostazione tecnica o imposizione propedeutica. Ciò che più preme allo scrittore francese non è altro che *maladresse*: il disegno deve attingere, o più radicalmente coincidere, con quello stato di innocente ignoranza e goffaggine (*maladresse*) che solo gli analfabeti – e, in un certo qual modo, dio stesso – possiedono (Di Palmo 2007: 15)¹¹ [Fig. 1]. È questa la ragione autentica per la quale i disegni di Artaud risultano spesso acciarpati, gettati sulla pagina senza particolare delicatezza. È questa, altresì, la ragione per cui i tratti si fanno esitanti, le forme spregiate e divelte, intenzionalmente mal

11 Cfr. Bruno 2011: 81-82: "Nel febbraio 1946 Antonin Artaud disegna *La goffaggine sessuale di Dio*. La menzogna dell'essere, al di là della rigidità paterna, è che il padre non sa generare poiché lui stesso abita il suo corpo in un disagio grande quanto quello del figlio, sintomo di un 'generare che si trafigge'. Proviamo a descrivere questo disegno. In alto a destra osserviamo una bolla in forma di corolla, chiusa, nella quale una forma umana, rappresentata di faccia, è assalita da quattro punte triangolari. Una di esse è formata dall'invasione della linea che fa da contorno alla bolla. Questa invasione è dunque, a seconda del punto di vista, o maschile, dalla sua punta, o femminile, dalla sua cavità. In quanto femminile, la sua entrata è barrata da uno scarabocchio. Una leggera carnagione rosa circonda la forma umana, come un'impronta di labbra socchiuse. In qualunque modo si legga questo dettaglio, pure minore rispetto alla complessità del disegno globale, si giudicherà questa topologia senza speranza. Ciò che potrebbe fare intrusione nel cerchio è un frammento della sua circonferenza. Per di più, la falsa entrata che potrebbe rappresentare la deformazione concava del perimetro è otturata per maggiore sicurezza. La forma umana racchiusa nella bolla resta non intaccata e non intaccabile".



Fig. 1
Antonin Artaud (1946), *La maladesse sexuelle de dieu*, disegno, 63 x 49 cm, Centre Pompidou - Musée national d'art moderne - Centre de création industrielle, Paris.

tracciate. La *maladesse* cui aspira Artaud, dunque, è quella condizione che dà luogo a effetti di goffaggine, e nella quale prende forma una volontà di rottura e tradimento di ogni codice, di ogni regola, di ogni linguaggio; la *maladesse* è quello stato che disconosce ogni abilità primigenia o conoscenza di una tecnica, è ciò in nome della quale si dismette ogni "principio del disegno", ma che in un secondo tempo Artaud stesso rivendica, trasfigurandola in una sorta di contro-abilità di ritorno (Derrida 2005: 61).

Si tratta di disimparare tutto ciò che si è appreso, di arrivare a quell'alveo di analfabetismo che renderà le forme espressive comprensibili a tutti, proprio perché, finalmente, non vi sarà più, in esse,

alcunché da comprendere.

L'analfabetismo della lingua: un sogno incompiuto

Artaud è un creatore, ma ciò a cui dà vita è qualcosa che resta assolutamente increato. Artaud è il paradosso e l'equivoco di un creatore che, facendo *tabula rasa* di ogni conoscenza, di ogni abilità, di ogni sovranità o padronanza del linguaggio, attinge a una originalità mostruosa, un'originalità che gli si rivolge contro e che lascia la sua creatura sovra-linguistica nel buio di ciò che, pur essendo stato partorito, non verrà mai alla luce. Ma se ciò è vero, è proprio perché in fondo non poteva che andare così: non si dà scrittura di un *reale* impossibile, se non per consunzione, negazione, rigetto. La scrittura di Artaud è la scrittura di un significante assolutamente oscuro (Assoun 2015: 92), di un significante vuoto, perpetuamente rimesso in circolo, ma che vortica in se stesso e disattende ogni relazione rappresentativa tra la parola e la cosa. Una grammatica introvabile, quella dell'ultimo Artaud. Una grammatica che egli stesso, pur avendola cercata per tutta la vita, ha potuto solo fuggacemente incontrare e accarezzare, nei pochi anni che, a partire dal 1943, hanno preceduto la sua morte. Una grammatica al di fuori di ogni grammatica umana, un linguaggio al di fuori dell'espressione verbale: l'utopia di una lingua inumana non poteva che infrangersi contro l'eccesso di umanità che connota le forme artistiche degli ultimi anni di vita dell'autore francese. Ma con la glossolalia, Artaud ha tagliato chirurgicamente il nesso che congiunge la parola alla sua funzione rappresentativa: nella parola disarticolata e apparentemente delirante degli strepiti glossolalici con i quali Artaud inframezza le sue lettere, con cui dissemina i suoi sterminati *cahiers*, o con cui interrompe la lingua madre di molti dei suoi ultimi scritti (basti pensare a *Suppôts et supplications*, o *Pour en finir avec le jugement de dieu*, o ancora *Artaud le Môme* e *Van Gogh le suicidé de la société*), si apre la strada a un uso non alfabetico della parola, incedendo nel sentiero della grammatica di un nuovo linguaggio, ancora tutto da formulare.

Glossolalie, disegni, pittogrammi: sono questi i mezzi per l'instaurazione di una parola che non vuole dire nulla, e nulla desidera se non

assicurarsi al tormento schizofrenico attraverso il quale essa trova voce. Ecco il linguaggio fuori senso partorito dal delirio psicotico degli ultimi anni di Artaud, ecco quel linguaggio che non può che incarnare il naufragio di un sogno fallito e parziale. Ma un sogno felicemente realizzato, pur nel suo ineluttabile fallimento.

BIBLIOGRAFIA

- AMARA L. (2014), "Poesia, voce, esercizio nella glossolalia di Antonin Artaud", in *Biblioteca teatrale: rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo*, 109/110: 1, pp. 191-213.
- ARTAUD A. (1966), *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Adelphi, Milano.
- Id. (1978), *Œuvres complètes, XIV, Suppôts et supplications*, Gallimard, Paris.
- Id. (1988), *Van Gogh il suicidato della società*, Adelphi, Milano.
- Id. (2000), *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino.
- Id. (2002), *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, L'Obliquo, Brescia.
- Id. (2004a), *Œuvres*, Quarto-Gallimard, Paris.
- Id. (2004b), *Succubi e supplizi*, Adelphi, Milano.
- Id. (2011), *Cahiers d'Ivry. Février 1947 - Mars 1948*, Gallimard, Paris.
- ASSOUN P. L. (2015), "La scrittura reale dell'impossibile", in BALSAMO M. (a cura di), *L'autobiografia psicotica*, Franco Angeli, Milano, pp. 85-117.
- BADELLINO E. (2000), "Vita e opere di Antonin Artaud", in ARTAUD A., *Vivere è superare se stessi. Lettere a Jean-Louis Barrault 1935-1945*, Archinto, Milano, pp. 49-137.
- BOERO L. (2008), "Il tempo della riappropriazione di sé", in ARTAUD A., *Alice in manicomio. Lettere e traduzioni da Rodez*, Stampa Alternativa, Viterbo, pp. 5-19.
- BONGIORNO G. (2003), "Introduzione", in ARTAUD A., *Artaud le Môme, Ci-gît e altre poesie*, Einaudi, Torino, pp. V-XXVI.
- BORGNA E. (1995), *Come se finisse il mondo. Il senso dell'esperienza schizofrenica*, Feltrinelli, Milano.
- BRUNO P. (2011), *Antonin Artaud. Realtà e poesia*, Et al, Milano.
- CACCIAVILLANI G. (1982), *Il corpo testuale. Saggi e ricerche sulla letteratura francese*, Francisci, Padova.
- DE CERTEAU M. (2015), *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin*, Mimesis, Milano.

DELEUZE G., GUATTARI F. (2017), *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Orthotes, Napoli-Salerno.

DERRIDA J. (1982), *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino.

Id. (2005), *Antonin Artaud. Forsennare il soggettivo*, Abscondita, Milano.

DI PALMO P. (2007), "La scrittura dei nervi", in ARTAUD A., *Rivolta contro la poesia*, L'Obliquo, Brescia, pp. 5-26.

DUMOULIÈ C. (1998), *Antonin Artaud*, Costa & Nolan, Genova-Milano.

FABBRI P. (2005), "Le forze del segno", in *Paolo Fabbri* (<http://www.paolofabbri.it/forze.html>).

LIPPARINI F. (2012), *Parlare in lingue. La glossolalia da san Paolo a Lacan*, Carocci, Roma.

MARAZIA C. (2012), "Antonin Artaud: i quaderni della follia e il veleno dell'essere", in *Psychiatry on line* (<http://www.psychiatryonline.it/node/2097>).

MILLER J. A. (2006), *Pezzi staccati. Introduzione al Seminario XXIII "Il sinthomo"*, Astrolabio, Roma.

PASI C. (2002), "La mano del soffio", in ARTAUD A., *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, L'Obliquo, Brescia, pp. 5-12.

RUSSO A. (2011), "L'un solo senso della poesia di Artaud", in BRUNO P., *Antonin Artaud. Realtà e poesia*, Et al., Milano, pp. 3-13.

THÉVENIN P. (1993), *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris.