

# Artaud: crudeltà, decostruzione e distruzione della metafisica occidentale

Simona Turturro  
(Università del Salento)  
simonaturturro@gmail.com

Articolo sottoposto a *double blind peer review*

Title: Artaud: cruelty, deconstruction and destruction of Western metaphysics

Abstract: This article aims to reflect on the “revolutionary” matrix of Artaudian thought starting from the analysis conducted by Florinda Cambria in *Antonin Artaud: il corpo esploso* (Jaca Book, Milano 2021). Such a revolutionary matrix is embodied in the effective action underlying the Theater of Cruelty, through which Artaud stands outside Western metaphysics. This can happen because at the basis of effective action, that is of an action that creates meaning and world, there are no longer those conceptual separations established by a certain metaphysics: in their place there is now a reciprocity between opposites, for example between spirit and matter, but also between action and representation, which can only reveal themselves by transiting one into the other. This is why Cambria goes so far as to redefine Artaudian “metaphysics in action” as “metaphysics of transit,” taking up the image of the “stake of impermanence” so dear to Artaud.

Keywords: Artaud, Cambria, Western metaphysics, deconstruction, metaphysics of transit

La parola attraverso cui è possibile riassumere «l'avventura»<sup>1</sup> di Artaud, sebbene il nostro autore andasse alla ricerca di «una parola prima delle parole»<sup>2</sup>, o meglio proprio in virtù di questa sua ricerca, è *rivoluzione*. Di questo avviso sarebbe la filosofa Florinda Cambria, la quale, nel saggio *Antonin Artaud: il corpo esploso*<sup>3</sup>, chiarisce quale sia la vera portata della rivoluzione artaudiana, ponendo uno scarto tra quest'ultima e quella propugnata dai surrealisti. Se lo scopo di Artaud era quello di mettere in atto una «rivoluzione totale» che potesse incidere

<sup>1</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Einaudi, Torino 1971, p. 226. Con la parola “avventura” «designiamo una totalità anteriore alla separazione della vita e dell'opera».

<sup>2</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 249-250. «Artaud vuole [...] elaborare [...] un sistema codificato delle onomatopее, delle espressioni e dei gesti, una vera e propria pasigrafia teatrale che conduca al di là delle lingue empiriche, una grammatica universale della crudeltà».

<sup>3</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, Jaca Book, Milano 2021.

sulla realtà, delegittimandola, i surrealisti, dal canto loro, restavano invischiati in quella stessa realtà, limitandosi a darne un'interpretazione storico-dialettica di stampo marxiano<sup>4</sup>. Già a partire da questa polemica, interna al movimento surrealista di cui Artaud, almeno lateralmente, ha fatto parte, inizia a delinear-si quell'azione che di lì a qualche anno sarebbe diventata l'azione efficace che avrebbe sostanziato il *teatro della crudeltà*<sup>5</sup>, ossia un'azione «produttiva» da cui occasionano senso e mondo<sup>6</sup>. Un'efficacia d'azione era ciò che mancava, invece, al materialismo storico, in cui era insita una concezione della materia recepita come qualcosa di avulso dallo spirito; eppure, precisa Artaud, «spirito materia, materia spirito [...] [rappresentano] un antagonismo che non esiste nei fatti»<sup>7</sup>.

Ad aver commesso questo errore, nella prospettiva artaudiana, non è stato solo Marx, ma l'Europa intera che, abitata dalla «metafisica dualista», istituiva continue differenze tra i termini delle coppie concettuali di «anima-corpo», «parola-esistenza», «testo-corpo», le quali non potevano che porsi come delle gerarchie volte ad escludere i termini collocati più in basso nella scala assiologica. Nonostante la definizione di «metafisica dualista» nei termini suddetti sia propriamente derridiana, o meglio di un Derrida lettore di Artaud, risulta comunque applicabile a quest'ultimo (ma si badi bene che, secondo la tesi portante di Cambria, ciò non vale per tutte le letture derridiane su Artaud), il quale si serve della figura di Marx per mostrare concretamente come l'errore insito nella «metafisica dualista» possa permanere anche nel momento in cui si tenta di oltrepassarla. Quello che fa Artaud è immettere pienamente Marx nella sua cultura, descrivendolo come colui che «è partito da un fatto, ma che è restato dentro questo fatto [...]». Ha tratto, insomma, una metafisica da un fatto<sup>8</sup> e, così facendo, è ricaduto in un «malcelato spiritualismo» poiché, anche se in termini invertiti, ha riproposto quelle differenze caratteristiche della «metafisica dualista»<sup>9</sup>. Ecco che Artaud, ritornando su questi concetti anni dopo, in una delle conferenze tenute a Città del Messico dal titolo *Surrealismo e Rivoluzione* dimostra di cogliere pienamente il rischio a cui si espongono tutti i pensatori che intendono collocarsi al di fuori della metafisica occidentale, pur non menzionando il misticismo logico hegeliano quale obiettivo di rovesciamento marxiano.

Non è un caso che, secondo l'analisi condotta da Luca Berta, Artaud, attraverso la teorizzazione del suo *Teatro della crudeltà*, abbia anticipato Derrida nell'individuazione del funzionamento di quella «strategia» che in seguito sarà denominata dal filosofo «decostruzione»: «il teatro della crudeltà è già una decostruzione del teatro tradizionale, occidentale, metafisico, e a tratti del teatro *tout court*»<sup>10</sup>. Esso

<sup>4</sup> Cfr. *Ivi*, p. 95.

<sup>5</sup> Cfr. J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 246. «L'affermazione rivoluzionaria [...] dovrà assumere una notevole espressione teorica nel *Théâtre et son double*».

<sup>6</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, cit., p. 127.

<sup>7</sup> A. Artaud, *Messaggi rivoluzionari*, Jaca Book, Milano 2021, p. 81.

<sup>8</sup> *Ivi*, p. 80.

<sup>9</sup> Cfr. F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, cit., pp. 252-253.

<sup>10</sup> L. Berta, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, Bulzoni, Roma 2003, p. 33.

consiste in uno «smontaggio» del teatro che ha come fine la comprensione della modalità di costruzione del teatro stesso, così da poter procedere a una sua differente ricostruzione, senza che quest'ultima, però, sia la risultante di un semplice capovolgimento della costruzione precedente. Una tale ricostruzione, dunque, «procede secondo un doppio movimento differenziato di capovolgimento e spostamento [poiché] fermarsi al capovolgimento vuol dire operare nell'immanenza del sistema da distruggere»<sup>11</sup>, andando verso un fenomeno di «neutralizzazione». È così che nel momento in cui si verifica il rovesciamento tra i termini delle «opposizioni binarie» della metafisica occidentale, occorre anche prelevare il termine che viene solitamente escluso per sottoporlo a uno «spostamento generale del sistema»: ciò avviene attraverso il cosiddetto «processo paleonimico» che garantisce la permanenza del significante del termine in questione – si pensi alla “metafisica” e alla “crudeltà” artaudiane – mutandone il significato. Da ciò consegue che, soltanto inserendo il vecchio termine in un nuovo «campo concettuale», si fuoriesce totalmente dal «regime anteriore»<sup>12</sup>.

A questo punto, trova la sua ragion d'essere l'introduzione da parte di Artaud del concetto innovativo di «metafisica in azione» che, pur essendo compiutamente formalizzato in *La messinscena e la metafisica*, come riconosce Berta, risulta già all'opera negli scritti precedenti, secondo le precisazioni fornite da Cambria. Difatti, la sua elaborazione concettuale è graduale e parte dal primo dei saggi prodotti per *Il teatro e il suo doppio*, *Sul teatro balinese*, in cui è presente il riferimento a una «metafisica dei gesti» preposta a restituire al teatro la sua dignità artistica attraverso il linguaggio scenico, che è essenzialmente fisico, concreto e non parolaio<sup>13</sup>. Dunque, attraverso Cambria si riesce a retrodatare una tendenza decostruttiva in Artaud, se si considera che quest'ultimo, dopo aver dato preminenza all'aspetto oggettivo del teatro, ossia a tutto ciò che concerne la messinscena, lo risignifica includendo in esso anche l'aspetto astratto: l'autrice, citando un passo direttamente dal saggio menzionato, mostra infatti come per i balinesi non sussista un distinguo tra la *concezione* di uno spettacolo e la sua *realizzazione*, in quanto entrambe valgono ed esistono «esclusivamente nella misura in cui si oggettiva[no] sulla scena»<sup>14</sup>. Tutto ciò, oltre ad esemplificare la nozione artaudiana di «teatro puro», teatro anteriore a una qualsivoglia forma di scissione, contribuisce allo sviluppo di una concezione della materia completamente rivisitata che serba in sé proprio la commistione tra il concreto e l'astratto. È lo stesso Artaud che, sul finire del saggio, conferma tale interpretazione facendo riferimento a questa «idea nuova» che sottende alla materia.

Ed è sempre sul finire del saggio, in continuità con quanto detto sin ora, che Artaud si avvicina maggiormente al concetto di «metafisica in azione», mettendo in rapporto diretto la materia con lo spirito senza dover ricorrere alla media-

<sup>11</sup> *Ivi*, p. 45.

<sup>12</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 31-32.

<sup>13</sup> Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Dino Audino, Roma 2019, pp. 56, 58.

<sup>14</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esplosivo*, cit., p. 109.

zione delle categorie del concreto e dell'astratto: per fare ciò, egli si serve della metafora del *doppio*<sup>15</sup>, una costante del suo pensiero che in questo caso denota l'inscindibilità di materia e spirito, dato che il doppio artaudiano, lungi dall'essere una copia mortifera da scartare in ossequio a una teoria mimetica, costituisce insieme al suo altro da sé un binomio estremamente vitale da recuperare, in ossequio a una teoria dell'analogia<sup>16</sup>. Questo binomio di spiritualità e materialità è esemplificato dal quadro di Luca di Leida, *Le figlie di Lot*, con cui si apre, come ricorda Berta, *La messinscena e la metafisica*. Nella descrizione del quadro, il *focus* artaudiano (sebbene né Berta né Cambria lo menzionino) è posto su un fulmine che, anziché apparire come un semplice fulmine di un cielo tempestoso, si presenta come «l'esplosione [sinestetica, dato il coinvolgimento di vista e udito,] di un fuoco centrale»<sup>17</sup>: quest'ultimo, essendo il simbolo dell'unità per eccellenza – con chiaro riferimento a Eraclito, come segnala Monique Borie<sup>18</sup> – ha insito «qualcosa di paurosamente energico e perturbante, come un elemento [spirituale] ancora in azione e mobile, benché in un'espressione immobilizzata [e materiale]»<sup>19</sup>. Da questa sintesi degli opposti, sempre in divenire, ossia sempre in atto, si riscontra definitivamente come il concetto di metafisica artaudiana sia tutt'altro che un qualcosa di ipostatizzato e che anzi, per sua stessa essenza, debba necessariamente manifestarsi come «poesia dello spazio».

Chi approfondisce il senso di questa «poesia dello spazio» è Derrida, nell'opera dedicata ad Artaud, *Forsennare il soggettile*, riprendendo, non a caso, l'esemplarità del quadro di Luca di Leida: il quadro in questione, pur essendo espressione dell'arte pittorica, viene ricondotto a «un'arte dell'orecchio», vista la «tonante lacerazione» presente in esso, e questo la dice lunga su «una certa letteralità della pittura», su quella che il filosofo denomina «pittografia». A questo punto, Derrida chiarisce la dinamica attraverso cui è stata prodotta questa «tonante lacerazione», dichiarando come si tratti della penetrazione di una superficie «a partire da una forza di distruzione venuta dall'alto, che cade dal cielo verso il basso, verso il substrato della superficie [...], venendo letteralmente a bombardarlo e a lacerarlo»<sup>20</sup>. Ci si trova, dunque, di fronte a un movimento rivelatore che, reso

<sup>15</sup> Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 69. «Tutto ciò che è visione dello spirito non è che [...] una virtualità di cui il doppio ha prodotto questa intensa poesia scenica, questo linguaggio spaziale e colorato».

<sup>16</sup> Cfr. *Ivi*, pp. 63, 19. «Il teatro, che non si fissa nel linguaggio e nelle forme, distrugge di fatto le false ombre, ma prepara la strada a un'altra nascita di ombre, attorno alle quali s'aggrega il vero spettacolo della vita».

<sup>17</sup> *Derrida e Artaud. La maschera e il filosofo*, a cura di L. Salvarani, Medusa, Milano 2017, p. 45.

<sup>18</sup> Cfr. M. Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini. Un approccio antropologico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994, p. 112. «Nelle *Note sulle culture orientali, greche, indiane* [...] è particolarmente presente il pensiero di Eraclito. Si tratta di una filosofia [...], in cui il ruolo fondamentale è accordato al fuoco e alla sua potenza trasformatrice. Essa fornisce una risposta al problema della conciliazione dell'Uno e del molteplice, dell'Armonia e della lotta tra i contrari, e conferisce una grande importanza al piano della materia, del concreto».

<sup>19</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 39.

<sup>20</sup> J. Derrida, *Antonin Artaud. Forsennare il soggettile*, Abscondita, Milano 2005, p. 39.

possibile dall'aspetto tonante della lacerazione, lascia emergere dettagli che altrimenti non sarebbero emersi, identificabili nei «particolari di paesaggio» stagliati sullo sfondo. A tal proposito, Derrida in questa «pittografia», in linea con la sua attitudine di concatenazione dei significanti, di cui si serve per dare voce a quella «traccia» rimossa nel testo, recupera il vero senso del tuono che è, come detto, certamente una «detonazione», ma anche un'«intonazione»<sup>21</sup> che non può che coincidere con una manifestazione. Ecco che l'elemento fondamentale del quadro è ravvisabile nella capacità che questa intonazione ha di rendere concreta una «più-che-realtà»<sup>22</sup>, essendo essa stessa concreta, andando cioè a costituire, insieme alla sonorità, all'intensità e al grido non del tutto inibito (insomma insieme ad una gestualità linguistica), quella che Derrida, nella prefazione al *Teatro e il suo doppio, Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, denominerà «la carne della parola».

Tutto ciò non può che rimandare alla conclusione di Cambria riguardo alla declinazione della metafisica, designata non più solo come «poesia dello spazio» o messinscena, che dir si voglia, ma anche come vera e propria pratica di scrittura del corpo<sup>23</sup>. Non è un caso che la formulazione del grafismo si precisi, nella poetica artaudiana, in maniera direttamente proporzionale all'elaborazione del concetto di metafisica: si passa dalla descrizione, in *Sul teatro balinese*, di attori che assumono le sembianze di geroglifici animati, visti i loro particolari costumi geometrici, a quella della *Messinscena e la metafisica*, che ricostruisce un ideale di attore che non si limita ad essere geroglifico, cioè ad essere segno, ma fa anche segno. È Artaud stesso a rendere noto, da una parte, un certo declassamento dell'attore-geroglifico, considerato un segno tra gli altri, e dall'altra un suo contemporaneo innalzamento, essendo anche colui che li crea. Il ruolo dell'attore-geroglifico, che «è al tempo stesso grafo e supporto dell'incisione [...], oggetto e soggetto del gesto di scrittura»<sup>24</sup>, rimanda all'immagine del “soggettile”: ancora una volta, *Forsennare il soggettile* risulta fondamentale per accostarsi alla tematica della metafisica in azione, se si tiene conto della definizione del “soggettile” nelle arti grafiche e del gesto cui Artaud lo sottopone per rivelarlo in tutta la sua essenza. Il “soggettile” è il supporto che rende visibile il dipinto ma, lungi dall'essere soltanto un elemento parassitario, coincide anche con il soggetto della rappresentazione: «una delle cose che Artaud farà per rivelare [...] il soggettile è bruciarlo, bruciarlo attraverso la rappresentazione che esso sostiene»<sup>25</sup>. Dunque,

<sup>21</sup> Cfr. *Derrida e Artaud. La maschera e il filosofo*, cit., p. 45. Derrida, intervistato da Jean-Michel Olivier, conferma come abbia «cercato di dimostrare che questo motivo del bombardamento, della detonazione, dell'intonazione, del tono, ci dava non solo tutto il testo di Artaud, ma in particolare i suoi testi sulla o nella pittura».

<sup>22</sup> Cfr. F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, cit., p. 96. Si tratta di un'espressione introdotta da Cambria per designare una «realtà superiore [...] [nel senso di] realtà assommata alla propria specifica irrealtà (oppure alla propria possibilità)».

<sup>23</sup> Cfr. *Ivi*, p. 117.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Derrida e Artaud. La maschera e il filosofo*, cit., p. 78.

il “soggettile”, arrivando a confondersi con questo gesto crudele, si configura, al pari dell’attore-geroglifico, sia come oggetto che come soggetto di scrittura.

Eppure Derrida, nonostante riconosca, non solo in *Forsennare il soggettile*, ma in generale, l’intento complessivo di Artaud di distruggere la metafisica occidentale, intervistato da Pierre Barbancey, afferma chiaramente come ci sia «malgrado tutto nella sua opera qualcosa che si può decifrare come una metafisica della riappropriazione, dell’identità di sé, del puro»<sup>26</sup>. Sia Berta che Cambria rintracciano questa conclusione, o meglio quest’aporia, cui Derrida perviene nel suo saggio *La parole soufflée*, in cui il filosofo francese si propone proprio di riflettere sulla questione: se, da una parte, Artaud non vuole limitarsi a una distruzione meramente teorica della metafisica ma effettiva, dall’altra questa distruzione è impossibile a causa dell’impossibilità che accomuna tutti i discorsi distruttori, costretti a far saltare le categorie dall’interno. Nel caso specifico del teatro della crudeltà, questa impossibilità è da ricercarsi nel celato desiderio artaudiano di dare vita a un’«archi-scena» che, coincidendo con una scena dominata dall’«indifferenza», non può che riaffermare una «presenza piena» che «sutura tutte le incrinature, tutte le aperture, tutte le differenze»<sup>27</sup>. In altri termini, «la riduzione della differenza» consiste in una ricostituzione dell’identità; ciò significa, nell’ottica di Derrida, che Artaud non distrugge nulla, o meglio che nel distruggere la metafisica la istituisce nuovamente con forza. Questo è il motivo per cui Derrida pone Artaud sul limite ed è su questo limite che lo interpreta, con la conseguente riduzione dell’«intero progetto artaudiano» a mero tentativo.

Tuttavia, operando in tal modo, Derrida dimostra, secondo Cambria, di non tenere conto dell’estremo rigore con cui Artaud si è rapportato alla storia della metafisica e alle sue categorie, che non ha esitato a sollecitare e scuotere nonostante ne fosse pregno, o meglio «proprio grazie alla coscienza di esserlo»<sup>28</sup>. Questa consapevolezza è ravvisabile, non solo secondo Cambria ma anche secondo Berta, nel saggio artaudiano *Il teatro alchemico*<sup>29</sup> che, tematizzando la categoria metafisica per eccellenza, quella legata all’origine, lascia emergere come Artaud, per la sua teoria teatrale, non possa nemmeno più sperare in un ritorno all’origine pur di sfuggire al giogo metafisico. Questo è vero soprattutto se si tiene conto del modo in cui Artaud parla dell’origine in ambito teatrale: la «ragion d’essere» del teatro, la sua *archè* si potrebbe dire, corrisponde a un «dramma essenziale che conterrebbe, in modo contemporaneamente molteplice e unico, i fondamenti essenziali di ogni dramma, già orientati anch’essi e divisi, non abbastanza per perdere il loro carattere di fondamenti, ma abbastanza per

<sup>26</sup> *Ivi*, p. 59.

<sup>27</sup> J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 250.

<sup>28</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esplosivo*, cit., p. 226.

<sup>29</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino 2000, p. XXXII. In realtà, anche Derrida, nella prefazione al *Teatro e il suo doppio*, facendo riferimento al *teatro alchemico*, parla della consapevolezza di Artaud di essere costituito da determinate categorie metafisiche sin dall’origine. Tant’è vero che Derrida scrive: «Artaud sapeva che [...] anche il teatro primitivo e la crudeltà cominciano con la ripetizione».

contenere in modo sostanziale e attivo [...] prospettive infinite di conflitti»<sup>30</sup>. Ciò significa che anche il teatro più prossimo all'origine, quel «teatro tipico e primordiale» che esteriorizza in «una dimensione metafisica» il dramma essenziale, è intaccato dalla differenza, intesa non in maniera accidentale ma come un qualcosa di costitutivo: non è un caso che, nel prosieguo della trattazione, il dramma essenziale sia associato al «secondo tempo della Creazione» che, essendo caratterizzato dall'«ispessimento dell'idea» e quindi dalla comparsa della materia, consiste in una degradazione della Creazione originaria come espressione di «una Volontà unica».

È da questo punto in poi che le analisi di Berta e di Cambria si dividono: mentre il primo finisce per allinearsi al pensiero derridiano arrivando a decretare, rispetto al filosofo, un'impossibilità più consapevole, addirittura «strategica» che riguarda il teatro della crudeltà come tale, ossia «in quanto recupero dell'origine, in quanto teatro senza rappresentazione, senza ripetizione»<sup>31</sup>; la seconda si allontana radicalmente dal pensiero del filosofo francese. Di fatti, Cambria crede che per superare l'*impasse* di un Artaud distruttore/continuatore della metafisica e di un teatro della crudeltà possibile/impossibile, occorra certamente postulare un'«origine duplice»<sup>32</sup>, cosa che Derrida fa sulla scorta di Artaud, insistendo, però, sull'«operatività del due», così da farne un vero e proprio «principio di transito», o meglio, per riprendere un'immagine cara ad Artaud, un «rogo dell'impermanenza». In altri termini, per restare nella «dinamica del dramma essenziale», l'*archè* da prendere in considerazione, lungi dal corrispondere alla dualità dell'uno e del molteplice presi nella loro staticità, dovrebbe consistere in un loro movimento efficace, ossia in un movimento attraverso cui l'opposto può accadere cadendo nell'altro<sup>33</sup>.

Sempre in merito alla «dinamica del dramma essenziale», va detto che Cambria, più che parlare dell'uno e del molteplice, volendo restituire alla parola *drama* tutta la sua pregnanza semantica, parla piuttosto di azione e rappresentazione come accadere simultaneo di una «manifestazione formale ed estesa». «Nella

<sup>30</sup> A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Dino Audino, Roma 2019, p. 52.

<sup>31</sup> L. Berta, *Derrida e Artaud. Decostruzione e teatro della crudeltà*, cit., p. 109. «Artaud ha anche desiderato l'impossibilità del suo teatro, ha incluso l'impossibilità nel suo progetto: una scena che realizzasse la crudeltà, tradirebbe questo aspetto [...]. Così il teatro della crudeltà, che non c'è, è «una sorta di ombra», può incombere sul teatro occidentale mettendone a nudo l'inefficacia, le contraddizioni [...]. Ma per fare questo, deve rimanere un'ombra. Per essere crudele fino in fondo [...] questo teatro deve essere impossibile come teatro. Un teatro impossibile è l'unico teatro che [...] salvaguarda la virtualità infinita del suo essere sempre possibile [...]. [Questo è il motivo per cui] Artaud [...] ha desiderato l'impossibilità strategica del suo teatro, cioè l'ha desiderata coscientemente» (*Ivi*, p. 111).

<sup>32</sup> F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esploso*, cit., p. 226. Il testo cui ci si riferisce è *L'origine duplice, frontiera della crudeltà*, pubblicato nel 2003 e successivamente inserito nella raccolta saggistica di Cambria *Antonin Artaud: il corpo esploso*. Nel testo risalente al 2003 si riscontra una nuova consapevolezza cui giunge l'autrice, ossia quella concernente l'«irriducibilità dei fratti [che] costituisce [...] il vero superamento [...] di ogni pretesa *reductio ad unum*». (*Ivi*, p. 232).

<sup>33</sup> Cfr. *Ivi*, p. 212.

formazione delle cose», infatti, una realtà effettiva non può darsi se non come astrazione di tutti i suoi infiniti possibili, i quali si determinano a loro volta, solo per via della stessa astrazione, come irrealtà della realtà che accade. Da tutto ciò si deduce come ad Artaud premesse recuperare «una più-che-realtà», coincidente in tutto e per tutto con una metafisica del transito, che fosse in grado di rivoluzionare il gesto effettivo e statico con cui l'Occidente ha fornito il proprio senso limitato al mondo.