

Alberto Boatto

## L'immaginario e la messa a morte

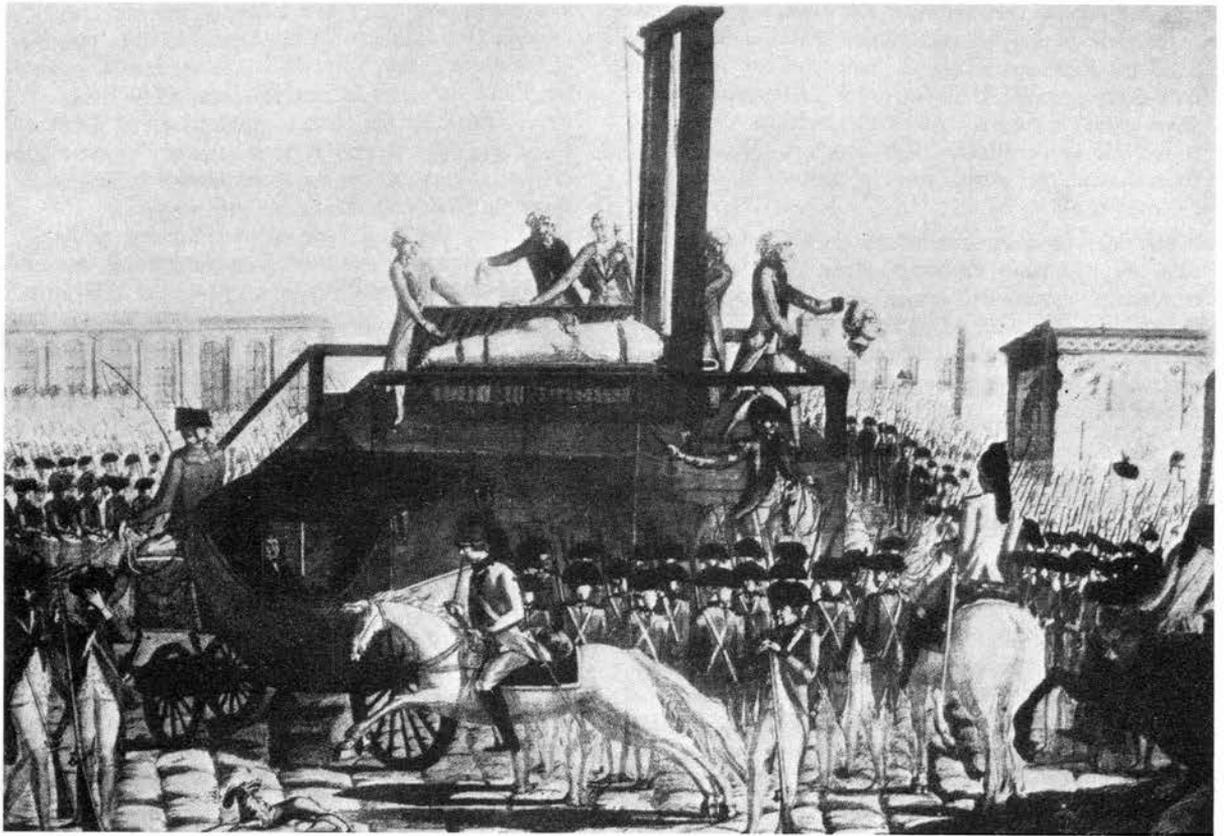
Come in ogni topografia pure per la topografia dell'immaginario presentano un particolare valore i confini, le porte sia d'accesso che di fuga. Sono i contorni periferici a situarlo, mentre si parla spesso dell'immaginario trascurando di precisare il luogo dove si colloca, come se, osservando i percorsi di un pesce iridato, si dimenticasse l'acqua stagnante dell'acquario o quella putrida del mare. La relazione fra il dentro e il fuori l'immaginario è quella dell'assedio, della seduzione o della minaccia, dove, se anche i colpi sono reciproci, più spesso all'immaginario è assegnato il ruolo dell'assediato che dell'assediante. Chi è dunque ad accerchiare il suo territorio superbo? La risposta denuncia il reale, la storicità; ma più concretamente è quella presenza discreta, povera in confronto ai festini dell'immaginazione, quasi sempre meschina, che è impersonata dal lettore o dallo spettatore-voyeur. Ma che interpretando le istanze della fragilità della carne, è con la sua figura che deve entrare in rapporto l'immaginario. Tali esigenze è poi la morte a riassumerle, e allora è con questa imbarazzante presenza che l'immaginario si trova obbligato a fare i conti. Più si è impoverita l'esperienza dell'uomo moderno fino al punto da essere spodestato anche dalla sua morte, più si è ingrassato l'immaginario, il regno della metafora, a spese della prima come una pustola, un parassita o un pidocchio.

Quasi l'intera modernità, quasi ogni modalità dell'immaginario, non sono riusciti a stringere un legame esatto con la morte, con la forza del negativo di cui le rivoluzioni costituiscono gli sprechi, le feste pubbliche e collettive. Lo stesso Artaud, uno dei più feroci signori dell'immaginario, che sembra invece il più rigoroso, non è riuscito a definirlo con precisione. Il visionario del « Teatro e il suo doppio » affermava di cercare nello spazio della scena la crudeltà,



Antonin Artaud, nella parte di Marat nel *Napoléon* di Abel Gance.

As in every topography, even for a topography of the imaginary, a particular value is presented by the borders, the doors both of access and escape. It is the peripheral edges that locate it while one often speaks of the imaginary neglecting to specify the place where it is situated, as when taking into account the paths of a goldfish, one forgets the stagnant water of an aquarium or the putrid water of the sea. The relationship between within and without the imaginary is one of siege, of seduction or threat where, even if the blows are reciprocal, the imaginary is more often given the role of the besieged than of the besieging. Who then is encircling its proud territory? The answer denounces the real, the historicity; but more positively, it is that discrete presence, a meager and almost always petty one when compared with the feasts of imagination, which is personified by the reader or the spectator-voyeur. But which, by interpreting the solicitations of the weakness of the flesh, it is with the figure that the imaginary must make contact. Then it is death which sums up such exigencies and consequently it is with this embarrassing presence that the imaginary is forced to reckon. The more shabby modern man's experience grew to the point of being ousted even by his own death, the more the imaginary, the kingdom of metaphor became fat like a pimple, a parasite or a louse. Nearly all of modernity, nearly every modality of the imaginary did not succeed in tying an exact bond with death, with the force of the negative of which revolutions constitute the waste, the public and collective festivities. Artaud himself, one of the fiercest rich of the imaginary, who seems the most rigorous, did not succeed in defining it with precision. The visionary of 'Theater and Its Double' stated he was searching for cruelty within the stage's space, the unique and unrepeatable event, but on stage as a place and epiphany of that language, which Artaud knew very well and rightly he could not escape, everything is reversible. Reversibility is the actual characteristic of language and the formula which succeeded in perceiving a perfect equation between imaginary and language, a formula authorized both by de Sade and Duchamp as well as by Artaud, who mark the external perimeter of every possible geography of the imaginary. Thus, the sum of the vitalistic and pre-linguistic illusions in progress around 1968, is denied in advance: and the Paris May, in spite of its beautiful insolence, represents, even with its candor, a kind of Mary's month of revolution. Irreversibility, of which death remains the supreme expression, can be met only in reality; and this should appear as evident to every modern man since our modernity opens precisely with a true 'theater of cruelty', a real and corporal one, and therefore, with no possibility of return, that is, first the trial at the Convention and then the putting to death of Louis Capet which happened one morning in January in the second year of the Republic. We must distinguish two nodal moments in the strategy adopted with regard to death, at the beginning of modernity and at its end, that is, in our time.



L'esecuzione di Luigi XVI. Da una stampa contemporanea.

l'evento unico ed irripetibile, ma sulla scena, in quanto luogo ed epifania di quel linguaggio a cui Artaud sapeva bene, e con giustezza, di non potersi sottrarre, tutto è reversibile. La reversibilità è caratteristica propria della concatenazione linguistica, e la formula che è giunta a scorgere una perfetta equazione tra immaginario e linguaggio, è una formula autorizzata sia da Sade che da Duchamp e Artaud, i quali segnano il limite esterno di ogni possibile geografia dell'immaginario. Così la somma delle illusioni vitalistiche e pre-linguistiche in corso attorno al 1968, risulta sconfessato in anticipo: e il maggio parigino pur nella sua bella insolenza rappresenta pur sempre col suo candore una specie di mese mariano della rivoluzione. L'irreversibilità, di cui la morte rimane la suprema espressione, si può incontrare solo nella realtà; ciò che dovrebbe apparire evidente ad ogni moderno, dal momento che la nostra modernità si inaugura appunto con un vero e proprio « teatro della crudeltà », ma reale, corporeale, e perciò senza possibilità di ritorno, quello del processo alla Convenzione prima e poi della messa a morte di Luigi Capeto, avvenuta in una mattina di gennaio dell'anno secondo della Repubblica.

Bisogna distinguere due momenti nodali nella strategia adottata nei confronti della morte, all'inizio della modernità e alla sua fine, cioè nel nostro presente. Il primo momento è racchiuso interamente in Sade, che stabilisce un commercio ineccepibile con una morte che dentro la sua prospettiva linguistica viene inquadrata come un evento reale. Ma all'interno la sua nera figura si sdoppia immediatamente in due facce contrastanti: la morte è reale e rituale nell'esecuzione del re, ma è reale e anonima sul campo di battaglia dove la rivoluzione francese, con la coscrizione obbligatoria, l'ammassamento tattico delle truppe e con l'impiego massiccio dell'artiglieria, inaugura un nuovo tipo di guerra: quella tecnologica e di massa dei secoli XIX e XX. Se in mezzo al combattimento il civile militarizzato incontra la morte ma non possiede l'esperienza della propria morte — tra non

The first moment is entirely contained in de Sade, who established an unexceptionable commerce with death which within its linguistic perspective is framed as a real event. But within, its black figure doubles immediately into two contrasting facets: death is real and ritual for the king's execution but it is real and anonymous for the battlefield where the French Revolution, with its compulsory drafting, tactical massing of troops and massive deployment of artillery, inaugurated a new type of war: the technological and mass war of the nineteenth and twentieth centuries. If during the battle, the militarized civilian meets death but does not experience his own death — soon Stendhal, with Fabrizio del Dongo at Waterloo, will give us the grotesque but illuminating version of it — all de Sade's maniacal effort consists in the attempt to take possession again of death in the only domain where man's experience can still be measured: the domain of erotism, of penetration and of fury on the bodies, where the 'meurtre de volupté' delineates itself. But today, in this setting of modernity, not even the appropriation of death has any value, of the crime promoted by the author of 'Juliette', since we find ourselves facing a new geography of negation. Today, crime is widely practiced so that we have moved from the appropriation to the exercise of it.

I am not speaking only of the implacable resolution of the terrorists or of the guerrillas' violence, but of something more familiar, close and daily, of those deadly and bizarre accidents which had already attracted Artaud's attention but which today multiply themselves on an impressive scale and precisely within our western world. I introduce, to put the phenomenon into perspective, the dialectic of the servant and the master facing death, which, initiated by Hegel, found a profound resonance in Nietzsche. At this hour in the world, while the rich have just stopped participating in their favorite job, genocide, and in the triumph of the Holy Alliance, the present Metternich scours the planet by jet instead of by carriage, passing himself off

molto Stendhal con Fabrizio del Dongo a Waterloo ce ne darà il risvolto caricaturale ma illuminante —, tutto lo sforzo maniacale di Sade consiste nel tentativo di riappropriarsi della morte nell'unico dominio dove possa misurarsi ancora l'esperienza dell'uomo: il dominio dell'erotismo, della compenetrazione e dell'accanimento sui corpi, dove si delinea il « meurtre de volupté ».

Ma oggi, in questo tramonto della modernità, non vale più nemmeno l'appropriazione della morte, del crimine promossa dall'autore di « Juliette », poiché ci troviamo di fronte ad un'inedita geografia dalla negazione. Ai nostri giorni il crimine viene largamente praticato, così che siamo passati dall'appropriazione al suo esercizio.

Non parlo soltanto dell'implacabile risoluzione dei terroristi o della violenza dei guerriglieri, ma di qualcosa di più familiare, prossimo e giornaliero, di quegli accidenti mortali e bizzarri che già avevano attirato l'attenzione di Artaud, ma che oggi si moltiplicano su scala impressionante e proprio all'interno del nostro occidente. Introduco, per inquadrare il fenomeno, la dialettica del servo e del padrone di fronte alla morte, che, inaugurata da Hegel, ha trovata profonda risonanza in Nietzsche. In quest'ora del mondo, mentre i signori hanno appena cessato di darsi al loro job preferito, il genocidio, e nel trionfo della Santa Alleanza l'odierno Metternich, invece che in carrozza, percorre il pianeta in jet facendosi passare per un Talleyrand, per alcune ore della notte l'universo sotterraneo della capitale dei « padroni della terra », New York, cade in mano dei servi in rivolta: negri, chicanos, rifiuti bianchi irrecuperabili dal grande riciclage tecnologico e pubblicitario. Ed essi si sono appropriati dello stesso diritto dei padroni, che è consistito sempre nel dare la morte, nell'esercitare impunemente il crimine. Il tripudio, la festa nera dei servi affrancati presenta una sua arrogante mobilità lungo le sfreccianti, deserte linee della subway. Oppure sale allo scoperto e staziona entro il perimetro inaccessibile dei quartieri, le sacche di Harlem, della Bowery e di Central Park, al cui interno il crimine gode di una sua franchigia, di una rischiosa ma tollerata immunità, la stessa di cui hanno sempre goduto i signori. Lo schiavo che, pareggiandosi col padrone nel festino del crimine, nega la sua sudditanza: è probabile che non altri che questa sia la rivoluzione: certo è l'immagine della rivolta, di una rivolta divenuta permanente, ed appare molto simile allo stato d'insurrezione patrocinato da Sade.

Se tale si disegna la geografia odierna della morte e del crimine, quale efficacia può avere un immaginario di qualità specifica posto di fronte non solo ad un sistema che lo digerisce tranquillamente ma anche ad una cronaca che minaccia di sorpassarlo da ogni parte? Non ha valore allora il connotato determinante, ma un procedimento, un modo di strutturare la forma e di organizzare i materiali: un procedimento che potrà veicolare sia l'astuzia che il candore. Del resto dal più grande dei cosiddetti naïf ci viene una delle più persuasive rappresentazioni moderne dell'apocalisse: dal Rousseau del quadro « La guerre », dove la stupefazione conosce e va incontro allo spavento e all'orrore.

Allora una delle poche scelte scrupolose che si possa adottare resta ancora quella del Sade delle « Cent vingt journées de Sodome », che si colloca all'origine di quella linea fredda dell'immaginario, nei suoi momenti però non cinici, ma allucinati e semmai apatici; linea che lungo la modernità, è riuscita a formulare un'esatta strategia nei confronti della morte.

as a Talleyrand, for a few hours of the night the underground universe of the capital of the 'masters of the earth', New York, falls into the hands of the rebellious servants: blacks, chicanos, white dregs, irrecoverable by the great technological and publicity re-cycling. And they took possession of the same right of the masters, which consisted always in exacting death, in practicing the crime with impunity. The exultation, the black feast of the liberated servants shows its arrogant mobility along the darting, deserted lines of the subway. Or it goes up into the open and stops within the inaccessible perimeter of the neighborhoods, the pockets of Harlem, of the Bowery and Central Park, inside which crime enjoys its immunity, a risky but tolerated impunity, the same one the rich always enjoyed. The slave who, by matching himself with the master of the feast of crime, denies his citizenship: it is probable, that nothing other than this, is revolution; certainly it is the image of revolt become permanent and it looks very much like the state of insurrection sponsored by de Sade.

If today's geography of death and crime outlines itself in such a way, what effectiveness can an imaginary have of specific quality confronted with a system which quietly digests it, but also with a chronicle which threatens to surpass it on every side? Then the determining connotation does not have any value, rather a procedure, a way of structuring the form and of organizing the materials: a procedure which will be able to prompt both astuteness and candor. After all, one of the most persuasive modern representations of the Apocalypse was given us by the greatest of the so-called naive painters: by Rousseau in his painting 'The War', in which amazement knows and goes toward fright and horror.

Thus, one of the few scrupulous choices one can adopt is again de Sade's 'Cent vingt journées de Sodome', which is at the origin of that cool line of the imaginary, though not in its cynical moments, but in the allucinated and perhaps, apathetic ones; a line which all along modernity has succeeded in formulating an exact strategy as regards death. The task consists in setting up an emptying, didactic, quantitative and bewildering rhetoric, by leaving the quality which is substance, as eroticism and death, removed from the page and the set. In other words, it is a matter of starting a ceremonial of putting to death and then of interrupting it in order to avoid misunderstandings between fiction and reality, between what happens within the space of the writing or the stage, what concerns the splendor and the transparency of the imaginary, even if largely colored in black and what happens in reality, in the coercion, in the opacity and scantiness of its thicknesses, but also in its degree of truth, since there, the bodies once fallen, rise no more, they touch bottom. We are confronted with a negative ceremonial which does not relieve, does not ease the weights, does not liberate but which on the contrary with a descending and desubliming motion, tends to give back to the poverty of the real on which it opens its procedure, the great richness of the imaginary. Instead of scouring the entire space recalling an already accomplished task, as Oedipus does during the whole arc of his tragedy, it traces a short trajectory after which it leaves the spectator confronted with a task to be finished. It does not have an evocative or commemorative nature and not even one of compensation but it presents a propulsive, arousing and instigating character: it primes the starter in the way one ignites a fuse. Its tension withheld does not exhaust itself, does not hit the target or if it does,

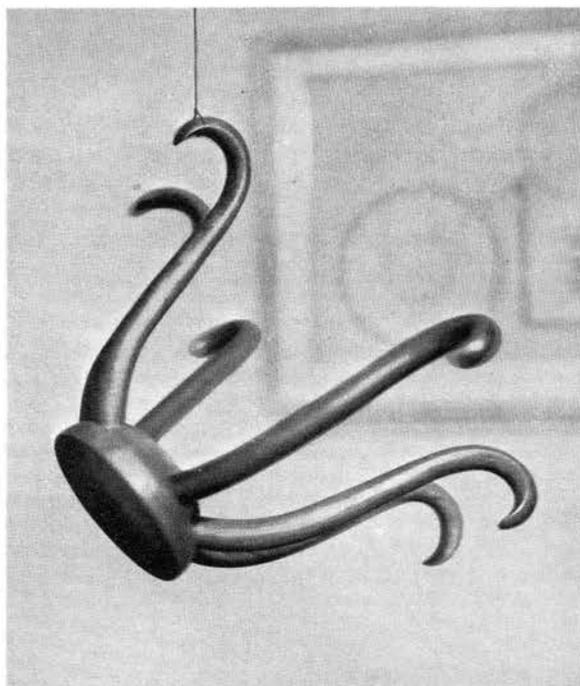
Il compito consiste nel mettere a punto una retorica svuotante, didattica, quantitativa e spaesante, lasciando la qualità, che è sostanza, come l'eroticismo e la morte, al di fuori della pagina e della scena. Si tratta in altre parole d'avviare un cerimoniale di messa a morte per poi interromperlo, affinché non si introducano equivoci tra la finzione e la realtà, tra quanto accade nello spazio della scrittura o della ribalta, ciò che concerne lo splendore e la trasparenza dell'immaginario, anche se colorato largamente di nero, e quanto accade nella realtà, nella costrizione, nell'opacità e nella penuria dei suoi spessori, ma anche nella sua misura di verità, giacché là i corpi, una volta caduti, non si alzano più, toccano il fondo. Ci troviamo di fronte ad un cerimoniale negativo che non alleggerisce, non sgrava dei pesi, non libera, ma che al contrario, in un movimento discendente e desublimante, tende a restituire alla povertà del reale, su cui apre i suoi procedimenti, la grande ricchezza dell'immaginario. Invece di percorrere l'intero spazio rievocando un compito già compiuto, come lo percorre Edipo lungo la curva della sua tragedia, esso traccia una traiettoria breve, dopo la quale abbandona lo spettatore davanti ad un compito da portare a termine. Non ha carattere evocativo o commemorativo, e neppure di compensazione, bensì presenta un carattere propulsivo, d'incitamento e d'istigazione: esso innesca la pulsione, nei modi con cui si accende una miccia. La sua trattenuta tensione non si esaurisce, non colpisce il bersaglio, o se lo fa, lo fa solo sorpassandosi. Diciamo che è una cerimonia interrotta perché dalla sua interruzione possa trovare slancio il salto, il passaggio alla dimensione reale, dove ci attende la prova del negativo e della morte.

Alla fine lo stesso Artaud, dobbiamo ammetterlo, si dimostra catartico e liberante: lo comprova, fra l'altro, il paragone da lui istituito tra il lettino dello psicanalista e il suo teatro. Se è vero che il perimetro ultimo dell'immaginario per noi moderni è costellato dalle nere presenze di Sade, di Duchamp e di Artaud, possiamo allora affermare che la morte, mentre viene assunta con lucido rigore nell'universo sottoposto alla quantità e al calcolo di Sade, come anche dal Duchamp dei ready-mades che devono essere esposti « impiccati », essa morde in profondo ma non trova una collocazione convincente nell'allucinata utopia del « teatro della crudeltà ».

La recriminazione e tanto meno l'apologia non devono trovare posto nella prospettiva presente: la topografia fin qui tracciata della negazione non appartiene al dover essere, ma all'è, non rientra nell'ordine del bene ma del vero inevitabile. Quando parliamo di un crimine non più esercitato al riparo dell'universale, e dunque particolare, balzato fuori dall'anonimo, e dunque nominato, uscito fuori dall'impersonale, e perciò personalizzato, ci affacciamo sul nostro oggi. Così facendo definiamo al tempo stesso anche i connotati del crimine dei servi in rivolta, particolare designato e personalizzato, praticato per motivi di sopravvivenza e d'affermazione quasi biologica; di fronte al crimine odierno dei « signori della terra », anonimo, invece, spettrale e hegelianamente nascosto dietro l'alibi dell'universale, com'è ecumenica l'arma nucleare. Con questa geografia del crimine l'immaginario o, più concretamente, l'opera è costretta ad entrare in relazione. D'altronde seppure l'opera non lo facesse, lo fa fatalmente l'immaginario nei circuiti del suo sottosuolo, da cui certo trarrà alimento il futuro dell'opera.

Alberto Boatto

Dal volume di prossima pubblicazione « Cerimoniale di messa a morte interrotta ».



Marcel Duchamp, *Port-chapeau*. 1917, Courtesy Galleria Schwarz, Milano.

it does it only by surpassing itself. Let us say it is an interrupted ceremony so that by its interruption the jump can find a thrust, the passage to the real dimension where proof of the negative and of death is waiting for us.

We must admit, Artaud himself in the end proves to be cathartic and liberating: this is confirmed, among other things, by the comparison he set up between the analyst's couch and his own theater. If it is true that the ultimate perimeter of the imaginary for we modern people, is studded with the black presences of de Sade, Duchamp and Artaud, we can then affirm that death, while it is held up with lucid rigor to the universe subjected to de Sade's quantity and calculus, as well as to Duchamp's of the ready-mades, which must be exhibited 'hung', death bites deeply but does not find a convincing position within the hallucinated utopia of the 'theater of cruelty'.

Recrimination, and even less so, apology, should find no room in the present perspective: the topology of negation drawn up to this point does not belong to the 'must be', but to the 'is', it does not fall within the order of good but of inevitable truth. When we talk about a crime which is no longer practiced under the protection of the universal, therefore the particular, sprung from anonymity, therefore named, moved out from the impersonal, and therefore personalized, we look out onto our today. By so doing, we also define at the same time the connotations of the particular, named and personalized crime of the servants in revolt, practiced for reasons of survival and almost biological affirmation; as opposed to the present crime of 'the rich of the earth', which is, instead, anonymous, ghostly and hidden Hegel-like behind the alibi of the universal just as the nuclear arm is anonymous and universal. The imaginary, or in a more concrete way, the work of art, is forced to associate with this geography of crime. On the other hand, even if the work would not associate with it, the imaginary, inevitably would, in its underground circuits from which the future of the work of art will certainly take nourishment.

Alberto Boatto

translation by Eve Rockert