

CULTURE TEATRALI

studi, interventi e scritture sullo spettacolo

rivista diretta da Marco De Marinis

11, autunno 2004

ARTAUD/MICROSTORIE

a cura di Marco De Marinis

Contributi di

Fabio Acca, Lucia Amara, Marco De Marinis,
Alfredo De Paz, Luisanna Ercolanelli,
Évelyne Grossman, Caterina Pecchioli

CT

CULTURE TEATRALI

STUDI, INTERVENTI E SCRITTURE SULLO SPETTACOLO

11, autunno 2004

Direzione: Marco De Marinis

Redazione: Insegnamenti di Storia del Teatro e dello Spettacolo e Semiologia dello Spettacolo della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna (Dipartimento di Musica e Spettacolo, via Barberia 4, 40123 Bologna).

Comitato di redazione:

Georges Banu (Université de la Sorbonne, Paris III)

Josette Féral (Université du Québec à Montréal)

Raimondo Guarino (Università di Roma III)

Osvaldo Pellettieri (Universidad de Buenos Aires)

Arnaldo Picchi (Università di Bologna-DAMS)

Nicola Savarese (Università di Roma III)

La rivista esce anche grazie all'apporto volontario e gratuito di un gruppo di laureati e ricercatori in discipline teatrali presso il DAMS di Bologna. Attualmente fanno parte di questo **gruppo di lavoro**: Fabio Acca, Lucia Amara, Roberto Anedda, Francesca Bortoletti, Monica Cristini, Erica Faccioli, Elena Fanti, Tihana Maravić, Marta Porzio, Annalisa Sacchi, Dario Turrini.

La redazione di questo numero è stata curata da Lucia Amara, con la collaborazione di Fabio Acca.

Errata corrige

Nel numero 9 di CT, dedicato a Grotowski, a p. 36 del testo di Jairo Cuesta (Ritorno alle "Sorgenti"), una svista (lectio facilior?) ha trasformato il nome della persona che procurava le sigarette a Grotowski, nella fattoria di Ostrovina, da Czeslaw (Szarek) in Cieslak. Ce ne scusiamo con l'autore e con i lettori.

Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 7374 del 6 novembre 2003

Direttore responsabile: Marco De Marinis

Il prezzo di ogni numero è di Euro 15,50 (IVA assolta). Abbonamento a due numeri Euro 25,82 (IVA assolta) da versare sul conto corrente postale n. 31378508 intestato a Carattere - Via Passarotti 9/a - 40128 Bologna.

Edizioni Carattere - Bologna

Editing: (rob.a) grafica - Bologna

Stampa: Cartografica Artigiana - Ferrara

S O M M A R I O

ARTAUD/MICROSTORIE

a cura di Marco De Marinis

- 7 Marco De Marinis
Artaud/microstorie: introduzione
- 37 Évelyne Grossman
“Le point de regard.” Il dispositivo dello sguardo nel teatro e nei disegni di Artaud
- 47 Luisamaria Ercolanelli
Artaud e i Tarahumara: un viaggio tra finzione e realtà
- 77 Caterina Pecchioli
Antonin Artaud: segni e disegni
- 119 Lucia Amara
Artaud e Carroll. Thema con variazioni
- 157 Fabio Acca
Dal volto all’opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia
- 197 Alfredo De Paz
Surrealismo, Nichilismo, Male di vivere. “Grandezza” e “limiti” del pensiero di Artaud

ARTAUD/MICROSTORIE
a cura di Marco De Marinis

Marco De Marinis

ARTAUD/MICROSTORIE: INTRODUZIONE

“Chi ha letto Artaud?”

Ancora Artaud? Ebbene sì, ancora Artaud. Perché, nonostante la montagna di carta che continua implacabilmente ad accumularsi sul suo conto, il visionario autore de *Il Teatro e il suo doppio* non cessa di costituire il caso estremo di una situazione negativa che riguarda purtroppo quasi tutti i grandi uomini di teatro del Novecento. Per riprendere quanto ebbe a scrivere Fabrizio Cruciani a proposito di Jacques Copeau, essi costituiscono, ancora oggi, dei “miti più noti che conosciuti”, della figure che “fingiamo di conoscere attraverso etichette e definizioni”¹.

Naturalmente la questione non riguarda soltanto l’Artaud maestro (controverso) di teatro ma anche, e forse soprattutto, il complesso sterminato di un’opera che comincia a porre problemi già nel momento in cui si cerca di delimitarla in maniera troppo precisa. Ha scritto Marcelin Pleynet nella relazione introduttiva ad un convegno, del 1998, intitolato “Omaggio ad Antonin Artaud”:

Omaggio ad Antonin Artaud. Perché? Forse che oggi disponiamo a tal punto dell’opera e del pensiero di Artaud da essere effettivamente in grado di rendergli omaggio? Che sappiamo di Artaud? Fate un’indagine. Chi ha letto Artaud? Che cosa se ne è letto? E come?²

D’altro canto, la montagna di carta che non smette di crescere denuncia chiaramente come il problema sia, anche e soprattutto, quello di una radicale ridiscussione dei modi in cui la critica, in tutte le sue diramazioni disciplinari, si è esercitata, e forse accanita, su questo autore, finendo quasi sempre per parlare più di se stessa che dell’opera che ne costituiva di volta in volta il pretesto. E allora probabilmente ha ragione Camille Dumoulié quando, nelle prime righe della sua recente monografia, osserva:

Forse bisognerebbe smettere di scrivere su Antonin Artaud. E, perché no?, di pubblicarlo. Ci metteremmo allora a leggerlo veramente³.

¹ F. Cruciani, *Copeau, o la tradizione della nascita*, “Teatro Festival”, 5, 1986, pp. 19-20. Si vedano le analoghe considerazioni svolte da chi scrive nell’*Introduzione* alla sezione monografica del numero 9 di CT, dedicata a Grotowski.

² M. Pleynet, *Antonin Artaud, le suicidé de la société*, in *Les Théâtres de la Cruauté. Hommage à Antonin Artaud*, a cura di C. Dumoulié, Paris, Desjonquères, 2000, p. 23.

³ C. Dumoulié, *Artaud, la vie*, Paris, Desjonquères, 2003, p. 7.

Un suggerimento del genere era già venuto da Ferdinando Taviani, soprattutto in riferimento all'ultimo, difficilissimo Artaud: "Meglio ancora sarebbe trattenersi: leggere e tacere"⁴.

Ci vuol poco a trasformare posizioni come queste, ispirate a puro buon senso nella loro utile, provocatoria paradossalità, in qualcosa di molto diverso, cioè, di qualunquistico, se non di reazionario, del tipo: Artaud si spiega da solo, la sua opera basta a se stessa, smettiamo di studiarlo e analizzarlo, etc. etc. In realtà, è vero proprio il contrario, come si diceva all'inizio: c'è ancora tantissimo da fare, da conoscere, da capire, da indagare, in Artaud e nella sua straordinaria produzione. E la ovvia priorità che va riconosciuta all'opera, in questo come – del resto – in tutti gli altri casi, non ci esime dall'obbligo dell'impegno critico e storiografico, rappresentandone invece la pre-condizione per farne qualcosa di diverso da un vuoto esercizio narcisistico.

Del resto, nonostante il pessimismo di questo attacco, arrivano anche segnali incoraggianti dalla bibliografia artaudiana degli ultimi anni. E in particolare da noi, in Italia, sta emergendo una nuova generazione di studiosi molto agguerriti⁵, che lasciano ben sperare per il futuro, anche se non mancano i problemi, almeno per quanto riguarda il teatro. Sotto questo aspetto, infatti, la situazione italiana sembra allinearsi a quella internazionale, nella quale il punto di vista teatrale, o teatrologico, non è quasi mai stato quello privilegiato per l'indagine su Artaud e la sua smisurata operatività.

D'altro canto, questa indubbia perifericità della prospettiva teatrale nei contributi delle nuove leve della critica artaudiana è anche una conseguenza dell'appuntarsi prevalente, se non esclusivo, dei suoi interessi sull'ultimo Artaud, quello degli anni Quaranta, di Rodez e del ritorno a Parigi, nel quale – *a prima vista* – il teatro non sembra avere la stessa centralità che deteneva nei due decenni precedenti, almeno non il teatro-spettacolo, nel senso corrente del termine.

Due eventi editoriali

Esaurite le premesse, nel presentare questo numero di CT dedicato ad Artaud non si può non partire da due eventi editoriali recenti, mentre è annunciata, finalmente, la ripresa della pubblicazione delle *Ceuvres Complètes* presso Gallimard, ferma al XXVI volume dal 1994, anno della scomparsa della curatrice Paule Thévenin.

⁴ F. Taviani, *Ciarla a voce sommessa*, in *Antonin Artaud. Teatro, libri e oltre*, a cura di F. Rufini e A. Berdini, Roma, Bulzoni, 2001, p. 90.

⁵ Citando un po' alla rinfusa, ricorderei: Marco Dotti, Florinda Cambria, Giorgia Bongiorno, Luca Berta, Francesco Cappa, Pasquale di Palmo e Fabio Acca. A quest'ultimo dobbiamo una recente ricerca su *La fortuna di Artaud in Italia. 1935-1970*, tesi di dottorato, Università di Bologna, a.a. 2004-5, di cui si pubblica un estratto nel presente numero di CT.

Il primo dei due eventi riguarda la pubblicazione della traduzione italiana dell'ultima opera concepita da Artaud (che tuttavia non poté vederne l'uscita), e cioè *Suppôts et supplications*, apparsa lo scorso anno da Adelphi in un'edizione a cura di Jean-Paul Manganaro, che ne è stato anche il traduttore, e Renata Molinari⁶. Questa edizione è basata interamente su quella curata da Paule Thévenin nel 1978 e apparsa, in due tomi, come XIV volume delle *Œuvres Complètes*⁷. Si tratta di un avvenimento importante, che mette finalmente a disposizione del lettore italiano, nella sua interezza⁸, una delle opere capitali di Artaud, forse la più difficile e complessa.

Una vera e propria presentazione di *Succubi e supplizi* non può ovviamente rientrare fra gli scopi di questa nota introduttiva. Mi limiterò a poche osservazioni riguardanti l'operazione editoriale, sperando che non sembrino eccessivamente pedanti. Scrivono i due curatori nella breve Nota all'edizione italiana:

Il dattiloscritto, parzialmente rivisto da Artaud, presentava, soprattutto nella parte intitolata *Interjections*, numerosissime lacune, dovute a diversi fattori; e molti testi, che pure figuravano nell'indice dell'edizione K [ci si riferisce al progetto originario di Artaud, predisposto per l'editore Louis Broder e poi, in seguito al ritiro di questi, ceduto appunto alle edizioni K, che non daranno seguito alla pubblicazione a causa di sopraggiunte difficoltà finanziarie], erano addirittura scomparsi [...]. Malgrado una prima ricostruzione compiuta dall'autore, Paule Thévenin dovette ricorrere, per giungere a stabilire la forma attuale del testo, sia ai manoscritti di Artaud sia ai quaderni scritti sotto dettatura da Luciane Abiet [la segretaria messa a disposizione da Broder] sia agli opuscoli pubblicati da case editrici minori e non sempre rivisti da Artaud⁹.

Questo significa che, con *Suppôts et supplications*, ci troviamo in quella zona della produzione di Artaud in cui il peso delle scelte della curatrice è stato molto grande, arrivando – in certi casi – a decidere anche *quale versione* di un certo testo preferire, eleggendola così ad autentica, e persino, talvolta, *quali testi* includere. Da alcuni anni, e senza con ciò voler togliere nulla all'importanza decisiva della sua dedizione di un'intera vita per la conoscenza dell'opera artaudiana, i criteri editoriali e filologici utilizzati da Paule Thévenin nel pubblicare i testi di Artaud, soprattutto nel caso di quelli rimasti inediti o comunque non rivisti interamente per la stampa dall'autore o addi-

⁶ A. Artaud, *Succubi e supplizi*, edizione italiana a cura di J-P. Manganaro e R. Molinari, cura redazionale di P. Cigala Fulgosi, Milano, Adelphi, 2004.

⁷ D'ora in poi, e per tutto il numero della rivista, i volumi delle *Œuvres Complètes* saranno citati nel modo seguente: O.C. + numero del volume + (se necessario) numero delle pagine. Per inciso, ritengo che sarebbe stato giusto apporre il nome di Paule Thévenin sul frontespizio del volume in questione, come venne fatto per *Van Gogh il suicidato della società*, apparso sempre da Adelphi, e sempre nella traduzione di Jean-Paul Manganaro, nel 1988.

⁸ La prima delle tre parti di cui si compone l'opera (*Frammentazioni, Lettere, Interiezioni*) era già stata proposta in un'altra traduzione (a cura di H. J. Maxwell e C. Rugafiori) dallo stesso editore nel volume *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, nel lontano 1966.

⁹ A. Artaud, *Succubi e supplizi*, cit., p. 14. Ma, in proposito, si legga soprattutto la lunga nota di Paule Thévenin: ivi, pp. 467-474.

rittura neanche da lui predisposti per la pubblicazione, sono oggetto di discussione.

In ogni caso, la messa a disposizione, presso la Bibliothèque Nationale di Parigi, dei 406 quadernetti di scuola che Artaud riempì ininterrottamente dal gennaio del '45 al marzo del '48, e che costituiscono il laboratorio di tutti i suoi scritti degli ultimi anni, compresi *Suppôts et supplications*, consente ormai di compiere verifiche e riscontri preziosi. Dai quali, forse, oggi non è più possibile prescindere quando si pubblicano, o si traducono, testi inediti e controversi come quello in questione; e, più in generale, per tutti i *Cahiers de Rodez* (O.C. XV-XXI) e i *Cahiers du Retour à Paris* (O.C. XXII-XXV).

Il fatto di aver avviato (e su vasta scala) questo indispensabile lavoro di ritorno diretto agli originali artaudiani, è uno dei meriti principali del secondo evento editoriale di cui intendo parlare. Per tutta una serie di ragioni oggettive, esso costituisce di gran lunga il più importante fra i due.

Mi riferisco all'apparizione per le edizioni Gallimard (collana "Quarto"), lo scorso anno, del gigantesco volume di 1792 pagine (al prezzo di soli 35 euro, mi si scuserà la volgarità del riferimento al vile danaro) *Œuvres*, curato da Évelyne Grossman¹⁰, la studiosa di cui in questo numero traduciamo un contributo tratto da un libro pubblicato nel 2003¹¹. Si tratta di una pubblicazione dalla quale, per molto tempo, gli studiosi o semplicemente gli appassionati di Artaud non potranno prescindere. Essa mette a disposizione tutte le sue grandi opere, i libri composti come tali e quasi sempre da lui stesso pubblicati, ma con non poche eccezioni: infatti, oltre al già citato *Suppôts et supplications*, anche *Messages révolutionnaires* e *Les Tarahumaras* sono usciti postumi. Inoltre, il maxi-volume propone una larghissima scelta di articoli, scenari e testi diversi, di cui numerosi erano introvabili o ancora inediti, più di 200 lettere di cui alcune mai pubblicate, una iconografia abbondante, una biografia con molte informazioni nuove.

Anche in questo caso, una illustrazione esauriente del lavoro in questione (che avrò modo, comunque, di citare spesso nelle pagine seguenti) non può rientrare fra i compiti della presente introduzione. Mi limiterò a segnalarne due pregi. Il primo riguarda, appunto, il già ricordato ritorno alle fonti manoscritte. Anche la sua edizione di *Suppôts et supplications* se ne avvale e ciò permette alla curatrice di prendere in più occasioni le distanze dall'edizione Thévenin, che resta per altro imprescindibile¹².

Riguardo ai criteri spesso troppo disinvolti della Thévenin, osserva, ad esempio, la Grossman (2004, p. 1049):

La preoccupazione di Paule Thévenin di dare da leggere dei testi completi l'ha in effetti portata a volte a gettarsi in montaggi o ricostruzioni azzardati.

¹⁰ A. Artaud, *Œuvres*, a cura di É. Grossman, Paris, Gallimard, "Quarto", 2004 (d'ora in poi citeremo questo volume così: Grossman, 2004).

¹¹ É. Grossman, *Artaud, "l'aliéné authentique"*, Tours, Ed. Farrago-Léo Scheer, 2003. Fra i molti altri interventi artaudiani della Grossman, si vedano *Artaud/Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996; *La Défiguration. Artaud-Beckett-Michaux*, Paris, Minuit, 2004.

¹² cfr. anche Grossman 2004, p. 12.

In proposito, il caso forse più clamoroso è quello della celeberrima conferenza del Vieux-Colombier, per la quale si può dire che il testo pubblicato nel vol. XXVI delle O.C. sia “inventato” di sana pianta, in quanto composto dalla stessa Thévenin:

Precisiamo per cominciare che non esiste un testo vero e proprio di questa conferenza. [...] I testi pubblicati da Paule Thévenin sotto il titolo *Histoire vécutte d'Artaud-Mômo-Tête à tête par Antonin Artaud* (O.C. XXVI) sono costituiti da tutta una serie di frammenti, note e abbozzi diversi che ha prelevato da quasi una trentina di quaderni redatti da Artaud nei mesi che precedettero la seduta¹³.

Del resto, obiezioni molto pertinenti le erano già state rivolte da Serge Malausséna, nipote di Artaud e suo erede universale, alla conclusione delle infinite controversie legali che hanno caratterizzato il lascito letterario e artistico di Artaud. Dopo aver potuto procedere, nel '95, alla comparazione fra i manoscritti e la loro edizione nelle O.C. di Gallimard, dal vol. XV in avanti (e, in particolare, per quelli del vol. XXVI, ai quali si riferiscono i rilievi precedenti della Grossman), Malausséna osservò:

Mi sono reso subito conto che si trattava di un montaggio di frasi di Artaud, rimesse in pagina, canalizzate, ripunteggiate, riarticolate. Paule Thévenin ha fatto una compilazione tra testi ultimati e frasi da lei ritenute non completate, mescolando alla rinfusa pagine, righe, singole parole prelevate da quaderni diversi, ordinati da lei e non da Artaud.

Antonin Artaud ha redatto i suoi quaderni di note in maniera fantastica: possiamo vedervi la proiezione viva del suo pensiero allo stato bruto, istantaneo. Lungo le pagine si mescolano in maniera indissociabile: testi, disegni figurativi e astratti, glossolalie. La disposizione così particolare, voluta e ordinata di questo insieme, mi è saltata agli occhi. Quale emozione!

Nell'edizione gallimardiana, non resta niente di ciò. È totalmente assente la volontà di Artaud di inventare una forma d'espressione nuova legando in modo inestricabile testi e disegni. Ugualmente assente è la disposizione così particolare dei suoi scritti. Paule Thévenin si è messa nella posizione dell'autore che detta ad Artaud il testo che egli avrebbe dovuto scrivere¹⁴.

Il secondo pregio fondamentale del “Quarto” gallimardiano riguarda il modo in cui è organizzata la materia. Scartato il criterio tematico o di genere

¹³ Grossman 2004, p. 1172.

¹⁴ Intervista con Serge Malausséna (*Histoire des manuscrits d'Artaud*), in L. Danchin, *Artaud et l'asile 2. Le cabinet du docteur Ferdière*, Paris, Séguier, 1996, p. 306. Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Bologna, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999 (in corso di ristampa presso l'editore Bulzoni di Roma), pp. 85-6, dove viene riportato anche un esempio delle risposte che la Thévenin ha dato in più occasioni a questo tipo di obiezioni e che, in buona sostanza, si fondano sulla differenza fra l'edizione diplomatica, e comunque conservativa, di un testo e la sua edizione critica. Ma, anche in questo caso, Artaud sembra fatto apposta per mettere in crisi le regole e i criteri della filologia testuale.

(poesia, teatro, cinema, pittura etc.), la Grossman ha optato per una organizzazione rigorosamente cronologica, che presenta a conti fatti numerosi vantaggi, non tutti scontati. In primo luogo, questa organizzazione conferma innoppugnabilmente come la frequentazione, pratica e teorica, di più linguaggi e di più mezzi espressivi sia originaria in Artaud: fin dagli inizi, egli si interessa attivamente di poesia-cinema-teatro-narrativa-arti visive, animando un formidabile, ininterrotto laboratorio pluridisciplinare, di cui colpiscono la prolificità e l'originalità. In secondo luogo, la composizione cronologica, liberando il *teatro* dal ghetto, sia pure dorato, in cui lo si è spesso rinchiuso, permette di far emergere in tutta la sua evidenza l'importanza decisiva che esso ha avuto quasi ininterrottamente, lungo tutto l'itinerario artistico-intellettuale-esistenziale di Artaud, e che va molto al di là del pur capitale *Il Teatro e il suo doppio*.

Si tratta di una presenza *qualitativa*, piuttosto che *quantitativa*, la quale fa del teatro (naturalmente nelle accezioni anche profondamente diverse che questo termine, con gli altri ad esso correlati, assume via via) il vero *fil rouge* dell'immenso corpus artaudiano, come già la predilezione per la form-lettera lascia del resto intuire¹⁵.

Teatro, quindi, come dimensione unificante di un'opera per altri versi quanto mai diversificata, eterogenea, irriducibile a formule e generi; teatro come dimensione unificante delle sue varie pratiche e dei suoi vari livelli di attività (dei suoi "doppi", come mi è accaduto di chiamarli); teatro come tensione costante dell'uomo, dell'intellettuale, dell'artista, dello scrittore, da non banalizzarsi in teatralità, esibizionismo, istrionismo; teatro, insomma, come chiave privilegiata per penetrare il senso più profondo e profondamente coerente, da un punto di vista filosofico e direi anche direttamente politico, del disperato ma potente e ininterrotto ricercare di Artaud.

Questa chiave sta nascosta, e via via diversamente elaborata, in termini e immagini folgoranti come crudeltà, metafisica, alchimia, peste, atletismo affettivo, soffio, corpo senz'organi, danza alla rovescia; ma essa è già racchiusa tutta nella "posizione della carne", densa formulazione di un articolo del '25, cui giustamente la Grossman assegna grande rilievo, estraendone il tema decisivo, forse, dell'intera *quête* artaudiana: fondamento della sua concezione dell'arte, della poesia, del teatro, e giustificazione, diciamo pure filosofica, se non proprio metafisica, della permanente centralità di quest'ultimo.

Secondo l'analisi della studiosa, dalle straordinarie opere dell'esordio letterario, che resteranno fra le più importanti e le più lette dell'intera sua produzione (la *Correspondance* con J. Rivière, del '24, *L'Ombilic des limbes* e *Le Pèse-Nerfs*, usciti a distanza di poche settimane l'uno dall'altro nel '25, e, ap-

¹⁵ Particolarmente interessante risulta, da questo punto di vista, la proposta della Grossman di considerare la piccola pagina dei *cahiers* degli ultimi anni alla stregua di una vera e propria "scena di teatro", di "poesia nello spazio" (ivi, p. 16): insomma, come il luogo in cui "si disegna poco a poco la concezione di un teatro *vivente*, letteralmente, verticalmente e in tutti i sensi, sulla pagina e nel corpo, in un corpo che si fa 'trama', 'tessuto', testo [...]. Allora, 'Artaud' si dice anche 'Teatro': TE ARTO-TEATRO, scriverà più tardi" (ivi, p. 956).

punto, il breve testo, *Position de la chair*, apparso in quello stesso anno sulla “Nouvelle Revue Française”¹⁶, prende consistenza una vera e propria “teoria energetica”, secondo la quale “il pensiero sorge dalla carne, nel più profondo dell’impulsività della materia, nella vibrazione dei nervi”¹⁷.

Non è certo un caso se, nella notevole, limpida sintesi della teoresi teatrale di Artaud, approntata poco prima dell’improvvisa scomparsa da quello che dobbiamo considerare forse il suo maggior esegeta italiano, e cioè Umberto Artioli, è lo stesso articolo a trattenere l’attenzione. La premessa di Artioli consiste nel riconoscere che nei primi scritti di Artaud, quelli che ho appena menzionati,

domina l’idea, di chiara matrice gnostica, di un cosmo avvelenato, retto da una divinità malvagia o insipiente che, condannando l’uomo al carcere della materia, vanifica ogni slancio dello spirito diretto alla sua emancipazione. [...] Per sfuggire al suo io frammentato, [Artaud] vorrebbe sciogliersi dal corpo, acquisire la levità del vento o del pneuma, tramutarsi in aria sottile. Egli sa che per vivere occorre accettare la carne ingombrante, sfidare l’impulsività della materia, l’emergenza ferina della parte istintuale dell’essere¹⁸.

Ma è proprio *Position de la chair* ad aprire un’altra prospettiva, e una possibile via d’uscita:

Forse la carne non è solo male; forse la fisicità, che per esistere richiede materia e spessore, è spirito imprigionato in attesa di riscatto; forse nei bassifondi della Creazione, nel cosmo sotterraneo delle pulsioni più scandalose, c’è un’aspirazione malcelata a sollevarsi e ad ascendere¹⁹.

E Artioli cita dall’articolo:

Queste forze informulate che mi assediano, occorrerà che la mia ragione un giorno le accolga, che si installino al posto del pensiero elevato, queste forze che al di fuori hanno la forma di un grido. Ci sono gridi intellettuali, gridi che provengono dalle sottigliezze delle midolla. È ciò che chiamo la Carne. Io non separo il mio pensiero dalla mia vita. A ogni vibrazione della mia lingua, io rifaccio tutti i percorsi del mio pensiero nella mia carne (O.C. I**, p. 50)²⁰.

La conclusione, provvisoria, è la seguente:

¹⁶ Con la sola eccezione di quest’ultimo, si tratta di testi messi a disposizione del lettore italiano fin dagli anni Sessanta: cfr. *Viaggio al paese dei Tarahumara*, cit. Una traduzione recente di *Position de la chair* (O.C. I**) si trova in A. Artaud, *CsO: il corpo senz’organi*, a cura di M. Doti, Milano, Mimesis, 2003, pp. 23-4.

¹⁷ Grossman 2004, p. 65. Sulla “teoria della carne” in Artaud, cfr. pure, della stessa autrice, *Artaud, l’aliéné authentique*, cit., pp. 76 sgg.

¹⁸ U. Artioli, *A. Artaud e il Teatro della crudeltà*, in *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, a cura di U. A., Roma, Carocci, 2004, p. 158.

¹⁹ Ivi, pp. 158-9.

²⁰ Altra trad. it. in A. Artaud, *CsO: il corpo senz’organi*, cit., p. 23.

Sempre più il palcoscenico gli appare l'unica via di salvezza, un modo per riappropriarsi del flusso energetico da cui è separato²¹.

Questioni biografiche

Nel caso di Artaud, il *nesso arte-vita* è talmente stretto, inestricabile, fin dall'inizio, che nel suo caso l'indagine biografica assume un'importanza e una necessità ben superiori agli inevitabili rischi insiti in ogni biografismo, freudiano o non.

Ora, se – come si diceva in apertura di queste note – l'opera artaudiana risulta ancora oggi una galassia più citata che letta e conosciuta veramente, lo stesso si deve dire della sua esistenza: sappiamo molto di più, ovviamente, dell'autobiografia mitica, alla cui costruzione Artaud si dedicò in maniera febbrile negli anni Quaranta, che della sua vita reale. Qualche esempio.

L'ebraicità rimossa. Sylvère Lotringer, di recente, ha rilanciato la questione delle radici ebraiche della famiglia di Artaud: radici che, scoperte tardivamente a diciotto anni, avrebbero avuto un effetto shock su di lui, a causa dei pregiudizi antisemiti inculcatigli dalla rigida educazione cattolica, e sarebbero state oggetto di una vera e propria rimozione, attuata lungo tutta la vita. A questa scoperta Lotringer associa i primi disturbi nervosi, che in effetti cominciano a manifestarsi proprio in quell'anno, il 1914, e non lo abbandoneranno più. Tutte le controversie sulla problematica religiosità di Artaud dovrebbero – a suo parere – partire da questo dato di fondo, così riassumibile: “Egli non era né cristiano né anticristiano, ma peggio: un ebreo che non poteva dire il suo nome”; come Simone Weil (secondo Lotringer associata ad Artaud anche dalla scoperta tardiva e traumatica della propria ebraicità), egli appartarrebbe alla schiera “degli ebrei gnostici che avevano fatto della loro impossibilità a credere una sfida al Dio cristiano ad esistere”²².

Forse era questa ebraicità, nascosta come una vergogna inconfessabile, il “segreto” di cui Artaud parla in una lettera a Anne Manson (14 settembre del '37)²³; e forse in questo segreto risiede un'altra chiave interpretativa delle innegabili “ossessioni antisemite” che ricorrono con frequenza nei suoi scritti, soprattutto da una certa data in poi (a cominciare dal *Sort* del 5 settembre '37 contro Lise Deharme²⁴). Queste ossessioni Lotringer le accosta a quelle di una scrittrice-filosofa dal cattolicesimo almeno altrettanto problematico, come Simone Weil, e addirittura a quelle del Céline di *Bagatelle per un massacro*, che è del 1937²⁵.

Interessanti sono anche le considerazioni di Lotringer sul lungo calvario di Artaud negli ospedali psichiatrici durante la guerra. A suo parere, questi internamenti (non a caso chiamati, nella letteratura scientifica, lo “sterminio

²¹ Ivi, p. 159.

²² S. Lotringer, *Fous d'Artaud*, Paris, Sens & Tonka, 2003, p. 17.

²³ O.C. VII, p. 218.

²⁴ Grossman 2004, p. 827.

²⁵ S. Lotringer, *Fous d'Artaud*, cit., pp. 33 sgg.

dolce”) gli fecero fare un’esperienza in tutto simile a quella degli ebrei nei veri campi di sterminio, a cominciare dalla fame²⁶. Ben 40.000 furono i malati di mente che morirono di stenti e di abbandono nei manicomi francesi negli anni della guerra e dell’occupazione nazista. Lo stesso Artaud si trovò del resto a definire “deportazione” la sua esperienza, scrivendo nel ’46 a un vero deportato, Pierre Bousquet²⁷.

Il trasferimento a Rodez, nel gennaio del ’43, sicuramente gli salvò la vita: questo nessuno lo nega ormai e – secondo Lotringer – dovrebbe bastare a rivedere con maggiore equilibrio, e anche – perché no? – con una certa *pietas*, la figura del dr. Ferdière e il rapporto che ebbe con il suo più celebre paziente²⁸.

I viaggi. Artaud viaggiò moltissimo, soprattutto con la mente: viaggi nello spazio e nel tempo (la Grecia antica, la Siria di Eliogabalo, il Messico di Montezuma e Cortés, le Galapagos e la Cina dei suoi reportage di giornalista da tavolino, l’Egitto esoterico del Libro dei Morti, il Tibet buddista, sede, da ultimo, delle sette che lo insidieranno con gli *envoûtements*, etc.); viaggi immaginari, fantastici o soltanto progettati e mai realizzati. Tutto sommato sono quelli meglio documentati, dato che iniziano e finiscono sulla carta e nello scritto. Ma qualche volta Artaud viaggiò anche con il corpo e, in questi casi, si tratta degli episodi maggiormente controversi dell’intera sua esistenza.

Da bambino visitò regolarmente Smirne, la città d’origine della madre; e si sa di trasferte a Berlino e in altre capitali europee per il lavoro di attore cinematografico ma anche come spettatore teatrale. Si parla poco del primo viaggio extraeuropeo, che non fu quello in Messico ma un breve soggiorno in Algeria, nel luglio del 1934, ancora una volta per girare un film. Tuttavia, che si sia trattato di un episodio significativo, come primo contatto diretto con una cultura almeno in parte estranea (nonostante la colonizzazione) a quell’Occidente che da tempo aveva messo al centro delle sue critiche, lo dimostra la lettera scritta a Jeanne Ridet, in data 21 giugno 1934²⁹.

Quanto poi alla spedizione presso gli indiani Tarahumara, nel nord del Messico, c’è stato e c’è ancora chi (come Le Clézio, ad esempio) dubita che si sia realmente svolta³⁰. Tuttavia, alcuni anni fa Michel Camus ha pubblicato brani di una lettera ancora inedita di Artaud, datata 26 agosto 1936 e spedita da Chihuahua, dunque già in territorio Tarahumara, a un amico di Città del

²⁶ Ivi, pp. 18 sgg.

²⁷ O.C. XI, pp. 268-9. Per la traduzione di questa lettera, cfr. A. Artaud, *CsO: il corpo senz’organi*, cit., pp. 93-101.

²⁸ S. Lotringer, *Fous d’Artaud*, cit., p. 29.

²⁹ O.C. III, pp. 290-2. Sottolinea l’importanza di questa lettera Thierry Galibert, nell’introduzione al volume collettivo *A. Artaud écrivain du sud*, Aix-en-Provence, Edisud, 2002, p. 11.

³⁰ Sulla questione, e per un’analisi complessiva del corpus testuale di Artaud sui Tarahumara, cfr., di chi scrive, *A Est di Bali: Artaud, i Tarahumara e il vero Oriente*, in *L’Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000)*, a cura di P. Amalfitano, S. Carandini e L. Innocenti, Roma, Bulzoni, 2006, vol. II: *Il Novecento*. Personalmente, invece, non ho dubbi sul fatto che Artaud sia andato davvero sulla Sierra Tarahumara e ne ho fornite le motivazioni in quella sede.

Messico: gli chiede di farsi dare del danaro dall'editore Botas per poter pagare cavalli, muli e guide, senza i quali – scrive – “rischio di non poter rientrare dai Tarahumara fra i quali mi trovo”³¹.

Del viaggio in Irlanda, nell'agosto-settembre 1937, nessuno dubita, invece, ma se possibile ne sappiamo ancora meno di quello sulla Sierra Madre del Norte. Perché, in questo caso, mancano anche i rapporti di Artaud, che su questa esperienza, conclusasi drammaticamente con il rimpatrio coatto e il primo internamento psichiatrico, non scrisse nulla, né durante né dopo, se si eccettuano poche lettere, qualche cartolina e qualche disegno magico (i cosiddetti *Sorts*).

Quello che si sa, la Grossman lo riassume con la consueta precisione³². Tuttavia, nel 1999, un cineasta, Matthias Sanderson, si è messo sulle tracce di Artaud in Irlanda, sessantadue anni dopo, girando un film documentario, *Une histoire de fantôme: le voyage irlandais d'A. Artaud*, (43 mm), da me consultato alla Bibliothèque Nationale di Parigi. Sanderson ripercorre le tappe e gli andirivieni di Artaud in terra irlandese, da Cobh a Dublino, da Dublino a Galway, fino a Kilronan, nelle nordiche isole Aran, sulle tracce del drammaturgo Synge, e anche di Robert Flaherty, che vi aveva girato solo pochi anni prima il film *L'uomo di Aran* (1932-4). A Kilronan rintraccia la figlia della coppia che lo ospitò per quindici giorni (era molto piccola all'epoca e racconta di una persona vestita sempre di nero, che faceva lunghe passeggiate solitarie fuori dalle strade più battute e che spaventava i bambini agitando contro di loro un bastone; probabilmente proprio quel bastone, dotato a suo dire di proprietà magiche, che si era convinto fosse appartenuto a San Patrizio); poi di nuovo a Galway e infine a Dublino, dove Artaud venne rinchiuso per disturbo alla quiete pubblica nella prigione di Mountjoy. Il documentario si chiude con la lettera che Artaud scriverà mesi dopo, in data 23 febbraio 1938 (è la sua unica conosciuta per quell'anno), dal manicomio di Sotteville-lès-Rouen, indirizzandola a “Mr le Ministre d'Irlande” per informarlo del suo internamento e chiedergli di darsi da fare per la sua liberazione. Artaud si firma Antoneo Arlanapulos e si dice cittadino greco nato a Smirne. Questa lettera è stata pubblicata per la prima volta nel 1999 e oggi la si può leggere nel “Quarto” di Gallimard³³.

Microstorie

In molti contributi recenti abbondano i consigli su come uscire dall'*impasse* da cui siamo partiti in questa introduzione: da un lato, una

³¹ M. Camus, *A. Artaud. Une autre langue du corps*, Bordeaux, Opales/Comptoir d'Édition, 1996, pp. 31-2. Si veda anche una lettera a Jean Paulhan, la quale tuttavia, pur recando nell'intestazione “Chihuahua, 7 ottobre 1936”, sembra scritta da Artaud già da Città del Messico (O.C. V, pp. 289-290).

³² Grossman 2004, pp. 1751-1752.

³³ Cfr. Grossman 2004, pp. 848-851, con fac-simile della prima pagina del manoscritto.

montagna di carta che continua a crescere senza sosta e, dall'altro, nello stesso tempo, la sensazione frustrante che Artaud continui a sfuggirci, che non siamo ancora in grado di capirlo veramente. Si vedano, ad esempio, Camille Dumoulié, il quale enumera ben sei "criteri discriminanti [...] imperativi per una critica intensiva e vivificante"³⁴, che sarebbe troppo lungo riportare qui, o, di nuovo, Évelyne Grossman, che propone una sua "ricetta" in tre punti (per altro, di non semplice applicazione): "leggere tutto", "leggere di traverso", "imparare a leggere"³⁵.

Per parte mia, da storico e più specificamente da storico del teatro, vorrei sfiorare un problema fra i tanti che rendono ancora oggi molto complicato capire per davvero Artaud: esso riguarda la frequente difficoltà, nonostante l'apparenza di una mole sterminata di dati e di testi a disposizione, di un'adeguata *fondazione documentaria* di un discorso storico-critico su di lui; e ciò anche rispetto a un campo, quello teatrale, sul quale – a torto – crediamo che si sappia già tutto e tutto sia stato già detto. Di conseguenza, più che di approcci globali e totalizzanti, che abbiano la presunzione di spiegarci per l'ennesima volta – più o meno definitivamente – chi è Artaud, di fornirci la chiave giusta per svelare, una volta per tutte, il suo segreto (o mistero), ritengo che ci sia bisogno nuovamente di approcci *parziali*, che abbiano l'umiltà di ripartire dai testi e dai documenti, cercandoli, quando mancano, sempre sforzandosi di interrogarli diversamente, sulla base di nuove contestualizzazioni e di domande inedite.

Si tratta, insomma, di ricominciare a fare i conti più direttamente con l'opera artaudiana, di leggerla sul serio (anche nelle sue zone meno frequentate), senza dare niente per scontato e accontentandosi di risultati limitati, addirittura modesti ma fondati, e perciò in grado di far progredire, magari di poco ma realmente, la conoscenza di singoli e anche, perché no?, marginali aspetti dell'universo artaudiano. Insomma, c'è bisogno di *indagini microstoriche*, come quasi tutte quelle proposte in questo numero di CT, dedicate a questioni di rilievo circoscritto, almeno a prima vista³⁶.

Prima di dire qualcosa su alcune delle piste sondate nei contributi che seguono, vorrei venire finalmente al teatro; in parte per contraddirmi subito e mettere in campo la necessità di ipotesi di ampio respiro, che facciano da sfondo e da contrappeso indispensabile ai sondaggi microstorici. Come si vedrà, quasi tutti gli studi qui raccolti si muovono nel quadro dell'ipotesi critico-storiografica di un Secondo Teatro della Crudeltà; ipotesi che, chi scrive,

³⁴ C. Dumoulié, *A. Artaud...*, cit.

³⁵ Grossman 2004, pp. 10-11.

³⁶ Dato il suo argomento (la fortuna di Artaud in Italia), non parlerò nelle pagine seguenti del già citato contributo di Fabio Acca, il quale in ogni caso si iscrive pienamente dentro le coordinate e le *contraintes* metodologiche che sto qui delineando. Ciò gli consente di mettere a segno alcuni risultati di piccolo ma sicuro rilievo, laddove per esempio retrodata al '35 l'inizio di una prima attenzione "critica" del nostro paese verso Artaud o, soprattutto, valorizza le aperture pionieristiche di Claudio Rughafiori nella prima metà degli anni Sessanta e la precocità (ante-Derrida) delle acute letture di Mario Perniola e Giorgio Agamben nel '66.

ha formulato qualche anno fa a proposito del rapporto Artaud-teatro negli anni Quaranta.

Il Secondo Teatro della Crudeltà

Nel 1999, nel volume *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*³⁷, ho proposto di parlare di un'ulteriore stagione del Teatro della Crudeltà per le teorie e le pratiche che, in qualche modo, possono essere riferite al teatro (sia pure in un'accezione estremamente dilatata) negli ultimi anni di vita di Artaud, quelli del "dopo la follia".

È evidente che non si tratta di questione meramente nominalistica ma sostanziale: parlare di un Secondo Teatro della Crudeltà, per gli anni Quaranta, significa finalmente cominciare a riconoscere organicità e originalità di visione a una congerie di scritti e di riferimenti "teatrali" (compresa la fondamentale opera grafica) sui quali, per troppo tempo, ha gravato il pregiudizio congiunto della follia e della inarrivabilità del capolavoro degli anni Trenta, *Il Teatro e il suo doppio* (uscito nel febbraio del '38, quando il suo autore è internato da mesi, ma consegnato all'editore Gallimard già alla fine del '35, prima di partire per il Messico), e per i quali, nel migliore dei casi, si era parlato di *deriva* frammentaria e delirante delle affascinanti elaborazioni del decennio precedente.

Se tale ipotesi (caduta in un apparente disinteresse)³⁸ ha un qualche fondamento, allora bisognerà chiedersi che cosa stia in mezzo a queste due grandi teatologie, quella degli anni Trenta e quella degli anni Quaranta; più esattamente, e per usare un'espressione di Franco Ruffini³⁹, diventa importante ricostruire, almeno nei suoi passaggi essenziali, l'"itinerario" di Artaud dal I al II Teatro della Crudeltà. Compito particolarmente complicato, visto che si tratta di fare i conti con gli anni dei vari internamenti manicomiali, e soprattutto con il "buco nero" che va dall'autunno del '37 (primo internamento a Le Havre, appena sbarcato in camicia di forza dal traghettone "Washington", e poi a Quatre-Mares a Sotteville-lès-Rouen) al gennaio '43 (quando - l'ho già ricordato - Artaud viene trasferito nella clinica di Rodez): un periodo per il quale si è fatto ricorso in modo troppo disinvolto, quasi a

³⁷ Vedi nota 14.

³⁸ Un solo, piccolo esempio. Antonio Attisani, in recenti interventi, mostra di non conoscere questa proposta e arriva a scrivere: "La storiografia tende a sottovalutare, in proposito, sia il lavoro di Artaud su se stesso, sia l'impegno da lui profuso con alcune giovani donne che lo frequentavano in quegli anni" (*Théâtre le lieu où l'on s'en donne à cœur joie*, in AA.VV., *Frammenti di un discorso sullo spettacolo. Per Roberto Tessari*, Torino, Edizioni del DAMS di Torino, 2003, p. 162). Il che è verissimo ma altrettanto vero è che i due temi di cui Attisani lamenta la sottovalutazione sono esattamente quelli trattati ne *La danza alla rovescia di Artaud* (che egli sembra, per l'appunto, non conoscere) In particolare, il primo ne costituisce proprio uno degli oggetti centrali, vero leitmotiv che attraversa l'intero lavoro.

³⁹ F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, cit., pp. 89 sgg.

mo' di alibi, alla celebre definizione foucaultiana della follia come "assenza di opera"⁴⁰.

In effetti, scavando un po' più a fondo, si scopre che persino quegli anni bui (caratterizzati, fra l'altro, dalla perdita o comunque dal rifiuto della propria identità anagrafica) non furono del tutto privi di *operatività*, se non di opere: disegni (i già citati *Sorts* e *Gris-gris*, fra l'altro)⁴¹, molte lettere⁴² e soprattutto l'embrione del singolare *lavoro su di sé* che prenderà forma più compiuta a Rodez e che credo di aver contribuito a restituire in maniera più appropriata all'attenzione degli studiosi di teatro ne *La danza alla rovescia di Artaud*⁴³.

Nel "ritorno" di Artaud alla vita, al lavoro e al teatro (tre aspetti di un solo processo, a ben vedere), nel '43-44, contarono molte cose: naturalmente, in primo luogo – come si è già avuto modo di ricordare – il netto miglioramento delle sue condizioni materiali nella clinica di Rodez, che si trovava nel sud della Francia, già liberato dall'occupazione tedesca, e dove egli poté riprendere ad alimentarsi in maniera più adeguata; il recupero progressivo di una rete di relazioni famigliari e amicali, che si era interrotta quasi del tutto negli anni più difficili, anche per sua volontà; gli effetti benefici del singolare training fisico-vocale, cui ho appena fatto cenno, versione aggiornata e adattata ai propri bisogni attuali dell'"atletismo affettivo" degli anni Trenta; e poi, più specificamente: la scoperta di Lewis Carroll (che fu propiziata, è il caso di sottolinearlo, dal "famigerato" dr. Ferdière); la "riscoperta" del suo stesso libro dimenticato, *Il Teatro e il suo doppio*; il ritorno intensivo alla pratica del disegno, sempre più strettamente intrecciato con la scrittura (come nei *cahiers*, ma non soltanto); infine, *last but not least*, il viaggio nel Messico dei Tarahumara, sul quale – dopo averlo fatto "a caldo", fra il '36 e il '37 – torna a scrivere a più riprese, dal dicembre '43 fino a pochi giorni prima della morte, avvenuta il 4 marzo 1948.

Traduzioni di Carroll, scritti sui Tarahumara, disegni. Si tratta degli argomenti di tre dei contributi ospitati in questo numero. Vorrei toccarli brevemente, per poi aggiungere qualche considerazione su di un altro oggetto di studio che si sta affermando sempre più come cruciale per fare i conti con l'ultimo Artaud, teatro compreso: alludo alle *glossolalie*, considerate all'interno di quello che ritengo sia il loro contesto più pertinente (non l'unico, sia chiaro) anche da un punto di vista genetico, e cioè il lavoro "teatrale" dell'ultimo Artaud sulla lettura della poesia come sua *(ri)messa in vita*.

⁴⁰ Cfr. M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* (1961), Milano, Rizzoli, 1976 (I ed. 1963), e in particolare l'appendice *La follia, l'assenza di opera*, pp. 623-636.

⁴¹ Vedi più avanti, § "Anatomie in azione".

⁴² Per le quali, cfr. ora Grossman 2004, pp. 849-872.

⁴³ *La danza alla rovescia di Artaud...*, cit., pp. 54 sgg.

Il sogno messicano

Partiamo dal viaggio in Messico e dagli scritti sui Tarahumara. Come ho già avuto modo di sostenere in altra sede⁴⁴, nell'itinerario dal I al II Teatro della Crudeltà l'esperienza messicana presso gli indiani Tarahumara rappresenta una delle chiavi fondamentali, uno dei pochissimi fili che congiungono materialmente gli anni Trenta al decennio successivo e che, in qualche modo, non si spezzano del tutto neppure quando tutto il resto sembra spezzarsi irrimediabilmente. Di più: il viaggio in Messico rappresenta, nella vita di Artaud, una *cesura* profonda, una *svolta* decisiva – nel bene e nel male, per quello che lì ad Artaud accadde e per quello che *non* gli accadde, per quello che “vide” e per quello che *non* riuscì a “vedere” – forse più profonde e decisive di altre svolte e di altre cesure giustamente segnalate dagli studiosi nella sua biografia: il fallimento come attore nel '23-24, la “folgorazione” del teatro balinese nel '31, l'insuccesso dei *Cenci* nel '35, il già ricordato viaggio “mistico” in Irlanda nel 1937, il cosiddetto “ritorno a Parigi” nel maggio del '46.

Non possiamo pensare di penetrare veramente in tutta l'opera successiva di Artaud, e quindi anche nella “rinascita” degli ultimi anni (in particolare, in quella straordinaria scena del rifacimento corporeo, ovvero della “cura-zione crudele”, che fu il II Teatro della Crudeltà), senza fare i conti sul serio con il viaggio in Messico e con la controversa esperienza presso gli indiani Tarahumara.

A parte il meritorio precedente di Carlo Pasi (ma anche quelli di Monique Borie, Marcello Gallucci e Elisabetta Brusa)⁴⁵, alcuni contributi recenti sembrano finalmente muoversi in questa direzione: mi riferisco, soprattutto, ai lavori di Florinda Cambria (di formazione non teatologica ma filosofica), la quale tuttavia ancora evita un confronto approfondito con la stagione degli anni Quaranta⁴⁶, e alla tesi di laurea di Luisa Ercolanelli sul viaggio messicano di Artaud come “viaggio teatrale”, da cui è estratto lo studio che qui si pubblica⁴⁷.

In particolare, secondo quest'ultima, giovanissima studiosa, è nel soggiorno presso i Tarahumara, e più precisamente nell'impatto con la loro lingua,

⁴⁴ Cfr. (anche per quel che segue) M. De Marinis, *A Est di Bali: Artaud, i Tarahumara e il vero Oriente*, cit. Anche il precedente paragrafo si rifà a questo testo.

⁴⁵ Cfr. C. Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La Casa Usher, 1989; M. Borie, *A. Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1994 (1989); M. Gallucci, *Protasi e Apodossi*, in A. Artaud, *Messaggi rivoluzionari*, a cura di M. G., Vibo Valentia, Monteleone, s.d. (ma 1994); E. Brusa, *Un viaggio alla sorgente del mistero. Artaud nel paese di Tarahumara*, “Biblioteca Teatrale”, n. 11, 1989, pp. 25-49.

⁴⁶ F. Cambria, *Artaud in Messico. Note da un viaggio al di là delle colonne d'Ercole*, in AA.VV., *Terra e storia. Itinerari del pensiero contemporaneo*, a cura di C. Sini, Milano, Cisalpino, 2000, pp. 251-264; Id., *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in A. Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001 (p. 70: “È innanzitutto dal confronto con l'esperienza cruciale di quel viaggio [cioè, appunto, del viaggio in Messico] che la vita e la riflessione di Artaud, attraverso e dopo l'internamento del '37-'46, dovranno ripartire”).

⁴⁷ L. Ercolanelli, *Viaggi teatrali: Artaud e i Tarahumara*, Università di Bologna, Corso di laurea Dams, a.a. 2001/2002.

che andrebbe rintracciata una delle radici della ricerca glossolalica degli anni Quaranta; inoltre, a suo parere, l'intera esperienza della Sierra si presterebbe ad essere letta come una sorta di fatale "attraversamento dello specchio": un andare al di là, un passare *dall'altra parte* delle cose, della realtà (e quindi, in primo luogo, del teatro, soltanto *dopo* il Messico, e forse *in conseguenza del* Messico, ripudiato definitivamente come rappresentazione e come spettacolo), che farebbe vivere ad Artaud una sorta di anticipazione psicofisica reale dell'importante esperienza di traduttore dell'Alice carrolliana, con cui si confronterà a partire dal settembre '43. E (come suggerisce anche Camille Dumoulié)⁴⁸ nei riti del peyotl, tutti basati ossessivamente sulla disgiunzione/ricongiunzione dei due principi cosmogonici, il maschile e il femminile, e consistenti in gran parte in protocolli iniziatici di morte e rinascita, possiamo individuare una fonte preziosa per quelle pratiche di violenta destrutturazione/ricomposizione del corpo (in tal modo rigenerato miticamente come corpo "nuovo", "glorioso", "senz'organi") che stanno alla base delle visioni del Secondo Teatro della Crudeltà.

Senza dimenticare che, ovviamente, l'influenza è sempre nei due sensi: senza alcun dubbio, la terribile esperienza degli internamenti, e in particolare quella degli oltre cinquanta elettrochocs subiti a Rodez, servì ad Artaud per rivisitare, rileggere, rivivere l'iniziazione ai riti Tarahumara e, soprattutto, al fungo allucinogeno.

Quanto alle indagini della Ercolanelli, va aggiunto che esse hanno anche avviato un'importante operazione di riscontro fra tre elementi: i costumi e i riti Tarahumara nei testi disponibili all'epoca di Artaud, i costumi e i riti Tarahumara nel racconto di Artaud, i costumi e i riti Tarahumara oggi, nell'esperienza diretta della ricercatrice⁴⁹. I primi risultati di questo triplice riscontro forniscono una conferma preziosa della sostanziale veridicità e, al solito, della incredibile precisione dei dettagli forniti da Artaud. Si tratta di dettagli che le sue probabili fonti scritte (da Basauri a Rouhier) non avrebbero potuto mettergli a disposizione e che quindi costituiscono una prova conclusiva (per quanto, ovviamente, è possibile essere conclusivi in casi del genere) del fatto che Artaud viaggiò veramente sulla Sierra Madre del Norte.

"Alchimia salivare"

Il lavoro di Artaud su (e alla fine *contro*) Lewis Carroll copre complessivamente un arco di quasi quattro anni, dall'estate del '43 (traduzione di *Thema with variations*, commissionatagli-impostagli dal dr. Ferdière, nel quadro dei suoi esperimenti di *Art-thérapie*) al marzo del '47, quando esce sulla rivista "L'Arbalète", con il nuovo titolo *L'Arve et l'Aume*, una versione di *Humpty Dumpty*, VI capitolo di *Through the Looking-glass*, profondamen-

⁴⁸ C. Dumoulié, A. Artaud, Paris, Seuil, 1996, pp. 83 sgg. (trad. it., A. Artaud, Genova, Costa & Nolan, 1998).

⁴⁹ La Ercolanelli ha soggiornato sulla Sierra Tarahumara dal settembre al novembre 2002.

te diversa da quella a cui aveva lavorato a partire dal settembre del '43 a Rodez, e le cui intenzioni sono rese esplicite fin dal sottotitolo: "Impresa anti-grammaticale su Lewis Carroll e contro di lui"⁵⁰. La pubblicazione, nel 1989, presso le edizioni L'Arbalète, di una nuova edizione de *L'Arve et l'Aume* (corredata dalla riproduzione anastatica delle bozze con le correzioni manoscritte di Artaud alla vecchia traduzione) ha permesso a tutti di rendersi conto delle dimensioni e del valore dell'"impresa" artaudiana, che quindi oltrepassa di gran lunga gli altri lavori di traduzione (da Poe, Southwell, Keats) intrapresi a Rodez, sempre su istigazione di Ferdière.

La scoperta dell'opera carrolliana, e delle sue invenzioni linguistiche, nell'estate del '43 segna il ritorno di Artaud al lavoro letterario e scandisce – nei quattro anni successivi – i momenti fondamentali del suo ultimo, straordinario laboratorio creativo, all'insegna della reinvenzione corporea del linguaggio, con la "scrittura vocale", "per analfabeti", di cui le glossolalie costituiscono uno degli esiti più clamorosi.

Come ci mostra Lucia Amara nel suo documentatissimo contributo (che fa, tra l'altro, giustizia di tante imprecisioni e di alcuni fraintendimenti accumulatisi su questa piccola ma significativa vicenda), l'incontro-scontro fra Artaud e Carroll può essere diviso in tre momenti fondamentali: il primo, appena ricordato, della scoperta, con le traduzioni iniziali, in realtà già "adattamenti-variazioni", come li chiama lui stesso; il secondo, della presa di distanze e del rigetto (ne sono un documento le violente lettere del settembre del '45 ad Henri Parisot, nelle quali egli muove due accuse pesantissime all'autore di *Alice*: in primo luogo, di essere "un profittatore che ha voluto pascersi intellettualmente, lui, già ben pasciuto di un pasto abbondante, pascersi del dolore altrui. [...] un vile che non ha voluto patire la propria opera prima di scriverla e questo si vede"; inoltre, di essere un volgare scopiazzatore, giacchè "lo Jabberwocky è solo un plagio sdolcinato e senza accento di un'opera scritta da me e che hanno fatto scomparire", quel mitico libro perduto, dal titolo *Letura d'Eprahi etc.*, che Artaud diceva di aver scritto nel '34)⁵¹; il terzo, della riappropriazione-reinvenzione, testimoniato appunto dalla versione del '47 e dalla lettera all'editore Marc Barbezat (del 23 marzo di quell'anno) in cui si dice che essa "[gli] appartiene in proprio e non è affatto la versione francese di un testo inglese"⁵².

Ma ciò che più conta è che questo incontro-scontro con Carroll "sobillatore del linguaggio" (quale è ai suoi occhi, secondo Lucia Amara) risulta interamente improntato all'oralità e alla corporeità, preludio ed esempio della estrema ricerca espressiva di Artaud all'insegna, come ho appena ricordato, del rifacimento del corpo e della rigenerazione fisica della lingua e della scrit-

⁵⁰ Cfr. il prezioso volumetto curato da C. Pasi: *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di A. Artaud*, Torino, Einaudi, 1993, che contiene, oltre all'originale inglese, anche una versione italiana di Guido Almansi e Giuliana Pozzo, un saggio del curatore e un'appendice documentaria.

⁵¹ Cfr. *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di A. Artaud*, cit., pp. 101, 103.

⁵² Ivi, p. 105.

tura. A questo proposito, non va trascurata la circostanza che, per Artaud, il primo Carroll, quello della poesia *Thema with variations*, è sonoro: infatti, egli ascolta la lettura e la traduzione letterale che gliene fa a voce alta l'abbé Julien, il cappellano di Rodez. È da questa versione orale che Artaud (il quale conosceva male l'inglese) parte per il suo adattamento-variazione. Si legga, a conferma, quanto egli scrive in *Variations à propos d'un thème*, nel preambolo in prosa che precede la traduzione della poesia di Carroll:

C'è in questa poesia un aspetto che determina gli stati per cui passa la parola-materia prima di fiorire nel pensiero, e le operazioni di alchimia per così dire *salivare* che ogni poeta nel fondo della sua gola fa subire alla parola, musica, frase, variazione del tempo interno, prima di *rigurgitarle* in materia per il lettore⁵³.

Se questa rappresenta, per così dire, la riflessione critica iniziale di Artaud su Carroll, l'ultima è contenuta nella già citata lettera a Barbezat del marzo '47. Qui, dopo una prima, anacronistica rivendicazione della primogenitura ("ho avuto la sensazione [...] che quella poesia [la poesia di Carroll sui pesci, inclusa in *Humpty Dumpty*] sono io ad averla pensata e scritta in altri secoli"), cui seguirà quella riportata in precedenza, Artaud insiste sull'originalità e sull'autonomia della propria ricerca:

I miei quaderni scritti a Rodez durante tre anni di internamento, e mostrati a tutti, scritti in un'ignoranza completa di Lewis Carroll che non avevo mai letto, sono pieni di esclamazioni, d'interiezioni, d'abbai, di grida, sull'antinomia fra vivere e essere⁵⁴.

In questa specie di *excusatio non petita* c'è – a mio parere – l'ammissione candida, quasi disarmante, dell'importanza che il corpo a corpo con Carroll e le sue *portemanteau-words* ha avuto per la ricerca artaudiana di una "scrittura vocale", per quelle "xilofonie verbali" di cui le glossolalie costituiscono l'esempio più vistoso. Del resto, non è un caso che il primo riferimento esplicito alle glossolalie sia contenuto proprio in una delle lettere a Parisot del settembre '45, con le quali – lo abbiamo visto – si scaglia violentemente contro Carroll accusandolo di plagio; come non è un caso se il leitmotiv artistico e teatrale degli ultimi anni, quello del "vivere" la poesia, viene esplicitato da Artaud in un'altra lettera a Parisot, di poco successiva a quelle contro Carroll. Ne ripareremo più avanti.

Ma ora occupiamoci dei disegni.

⁵³ Cfr. *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di A. Artaud*, cit., p. 93. Ho apportato una indispensabile modifica sintattica alla traduzione di Pasi.

⁵⁴ Ivi, p. 104.

“Anatomie in azione”

La straordinaria opera grafica di Artaud è uno dei settori del suo lavoro più citati che realmente conosciuti o seriamente studiati. Dopo i fondamentali contributi critici e documentari di Paule Thévenin e Jacques Derrida⁵⁵, sono stati tutto sommato pochi gli interventi approfonditi sulla molteplicità di questioni che, come al solito, i disegni di Artaud sollevano⁵⁶.

Dal '39 – lo confessa lui stesso – Artaud non scrisse più senza disegnare. È chiaro, quindi, che il lavoro grafico dei suoi ultimi dieci anni di vita va considerato in maniera molto diversa rispetto a quanto egli aveva fatto in precedenza (già dal 1918 comincia a disegnare, durante uno dei ricorrenti ricoveri in clinica, e più o meno nello stesso periodo inizia a scrivere di pittura). Fin dai primi anni di internamento ('37-39), il disegno diventa uno degli strumenti essenziali della sua ricerca e della sua attività di autodifesa e di ricostruzione, in un legame con la scrittura che verrà facendosi sempre più stretto, e nel quadro delle attività del Secondo Teatro della Crudeltà, con al centro la “curazione crudele” e il “rifacimento corporeo”.

Come ricorda Caterina Pecchioli nel suo contributo in questo numero, si possono distinguere quattro fasi nella produzione grafica di Artaud: tre più o meno successive e una continuativa. La prima fase ('37-44) è quella caratterizzata dalla produzione di *Sorts* e *Gris-gris*, lettere sortilegio, provviste per il loro autore di poteri magici, benefici o malefici a seconda dei casi, e che egli comincia a inviare dall'Irlanda. La seconda fase va all'incirca dal gennaio '45 al maggio '46 (epoca in cui Artaud – lo sappiamo – lascia Rodez) ed è quella dei Grandi Disegni o Disegni Scritti, nei quali – come dice anche la loro denominazione d'autore – si realizza quell'intreccio a più livelli di parola e immagine, di segno linguistico e segno grafico, a cui ho appena fatto allusione. La terza fase, che va dal maggio '46 fino alla morte, nel marzo del '48, è caratterizzata dalla prevalente produzione di Ritratti e Autoritratti. C'è poi un quarto tipo di produzione, che scorre parallelo alle prime tre, fra '45 e '48, ed è quello contenuto nei *cahiers*, dove Artaud attua una vera e propria fusione e una totale intercambiabilità di scrittura e disegno.

Soffermandoci sui Grandi Disegni forse possiamo capire meglio la funzione che questa straordinaria impresa grafico-scritturale assolve per Artaud, in quegli anni. E tanto per cominciare va ricordato che, in essi, è riscontrabile una duplice presenza della parola: nel foglio, sotto forma di frasi o singoli termini, e fuori dal foglio, sotto forma di commento al disegno⁵⁷. Del resto, è

⁵⁵ Cfr., in particolare, A. Artaud. *Dessins et portraits*, a cura di P. Thévenin e J. Derrida, Paris, Gallimard, 1986.

⁵⁶ Cfr. tuttavia: J. C. Stout, *A. Artaud's Alternate Genealogy. Self-portraits and Family Romances*, Waterloo (Ontario), W. Laurier University Press, 1996; M. Camus, *A. Artaud...*, cit.; S. Barber, *Artaud. The Screaming Body*, London, Creation Books, 1999; AA. VV., *100 Years of Cruelty*, a cura di E. Scheer, Sydney, Power Publications and Artspace, 2001; e soprattutto le recenti edizioni di *50 dessins pour assassiner la magie*: Paris, Gallimard, 2004, a cura di E. Grossman; trad. it. Brescia, L'Obliquo, 2002, a cura di C. Pasi.

⁵⁷ Alcuni di questi commenti ora si possono leggere in Grossman 2004, pp. 1035-1050.

lo stesso Artaud ad aver parlato chiaramente, e a più riprese, in proposito e quindi è a lui che dobbiamo rifarci, almeno in prima battuta.

Quanto alla funzione delle parole nei Grandi Disegni, egli la definisce con forza fin dal loro primo annuncio, in una lettera a Jean Paulhan del 10 gennaio '45:

Mi sono messo a fare dei grandi disegni a colori. [...] Sono dei disegni scritti, con delle frasi che si inseriscono nelle forme allo scopo di farle precipitare. Credo di essere arrivato anche in questo a qualcosa di speciale come nei miei libri o a teatro⁵⁸.

Ma che cosa sono, in realtà, i suoi disegni, come bisogna considerarli, come guardarli?

I miei disegni non sono dei disegni ma dei documenti, bisogna guardarli e comprendere quello che c'è *dentro*⁵⁹.

Questo disegno [non meglio identificabile] come tutti i miei disegni non è quello di un uomo che non sa disegnare, ma quello di un uomo che ha abbandonato il principio del disegno e vuole disegnare alla sua età, la mia, come se non avesse imparato niente per via di principio, legge o arte, ma unicamente per esperienza di lavoro⁶⁰.

Il genio di un disegno non sta nella sua arte, ma nell'azione delle forze che hanno presieduto al calcolo delle forme e dei segni che le linee disegnate abbandonano, formano, svuotano, fanno rimpiangere⁶¹.

In ogni caso, sta nel rapporto fra il disegno, anzi il *disegnare*, come atto, lavoro, e il rifacimento corporeo che Artaud persegue a tutti i livelli in quegli anni, il senso più profondo di questa impresa grafico-scritturale ("Questo disegno è dunque la *ricerca di un corpo*"⁶²). In proposito, il testo *50 disegni per assassinare la magia* (scritto nel gennaio '48, su richiesta dell'amico gallerista Pierre Loeb, per presentare una scelta di disegni dei *cahiers*) si spiega in maniera inequivocabile:

[Questi disegni] [...] sono puramente/ e semplicemente la/ riproduzione sulla/ carta/ d'un gesto/ magico/ che ho esercitato/ nello spazio vero/ con il soffio dei miei/ polmoni e le mie/ mani,/ con la testa/ e i miei 2 piedi/ col mio tronco e le mie/arterie ecc.⁶³

Del tutto evidente risulta qui il rapporto osmotico, il va e vieni ininterrotto che Artaud instaura fra il *lavoro grafico* (disegno e scrittura) e il *lavoro su*

⁵⁸ O.C. XI, p. 20.

⁵⁹ O.C. XXI, p. 266.

⁶⁰ O.C. XX, p. 340.

⁶¹ O.C. XIV*, p. 57.

⁶² O.C. XVIII, p. 73.

⁶³ *50 dessins...*, cit., p. 28 (trad. it. cit., p. 20).

di sé, cioè il lavoro fisico e vocale che in quegli anni era venuto sviluppando come “metodo rivisitato e corretto dell’atletismo affettivo” e che costituisce la base del Secondo Teatro della Crudeltà.

Grazie allo studio di Caterina Pecchioli possiamo addentrarci nell’analisi di un esempio concreto di queste “anatomie in azione” che sono, per lui, i suoi disegni⁶⁴. Si tratta del Disegno Scritto *Couti l’anatomie* (di datazione incerta, fra ’45 e ’46, e spesso citato dall’autore con altri titoli: *La recherche de l’anatomie; Le coccyx; L’anatomie*).

Afferma Artaud nel *Commento*:

Questo disegno rappresenta lo sforzo che tento in questo momento per rifare corpo con l’osso delle musiche dell’anima⁶⁵.

Ma in realtà, con questo disegno, e con gli altri, in generale con il disegnare (come del resto con lo scrivere e il leggere ad alta voce), Artaud ambisce a molto di più: in questa vera e propria “drammaturgia in atto”⁶⁶, lo sforzo “per rifare corpo” non è solo *rappresentato* ma anche *attuato*, appunto, con i mezzi e i supporti specifici del lavoro grafico e con l’aiuto della parola, nella fattispecie di formule glossolaliche, che giocano su etimi greci, a partire dal termine *couti*, “scatola”, parola che ritorna sovente nei *cahiers* associata al corpo⁶⁷. Appropriatamente la Pecchioli parla, a proposito di queste glossolalie, di “formula magica da enunciare perché il processo di ricostruzione abbia luogo” e nota come molte di esse ricorrano quasi identiche sia nel disegno che nella parte finale del commento.

Ulteriore elemento di interesse nell’analisi della giovane studiosa è l’aver messo in luce come in questo disegno, al pari che in altri, il processo di ricostruzione corporea si svolga interamente all’insegna del *rovesciamento*, attuato contemporaneamente nel suono (la glossolalia *couti d’arbac* che diventa *arbac cata*), nel significato delle parole (che alludono, fra l’altro, a un albero della vita rovesciato: *arbac cata*, ma anche a un corpo a rovescio, ridotto alle ossa-segno, come suo elemento primo-minimo: *les os sema*) e nel soggetto del disegno, che mostra in effetti un corpo-osso capovolto, da cui partire per ricostruire alla rovescia la *vera* struttura anatomica dell’uomo. Scrive la Pecchioli (riferendosi alla celebre immagine del “danzare alla rovescia” che chiude *Per farla finita col giudizio di dio*):

Come in una danza alla rovescia, il disegno offre l’immagine fisica di un corpo rovesciato, capace di sfidare le leggi dello spazio sul foglio, che non poggia i piedi in basso ma sceglie di ribaltarsi.

⁶⁴ Cfr. la lettera dell’agosto del ’47, in Grossman 2004, p. 958.

⁶⁵ O.C. XVIII, p. 73; ora anche in Grossman 2004, p. 1037.

⁶⁶ Così definisce i disegni artaudiani la Grossman, in *50 dessins...*, cit., p. 10.

⁶⁷ Grossman 2004, p. 1037.

“Vivere” la poesia

Per lungo tempo – e lo si è già ricordato – l’Artaud degli anni Quaranta con la sua anomala, straordinaria produzione, è stato guardato con sospetto; e anche quando veniva dichiarata ammirazione nei suoi confronti sembrava che non si potesse ugualmente fare a meno di evocare lo spettro della follia. Il ricorso alla schizofrenia nell’analisi del linguaggio delle sue ultime opere, e in particolare dei *cahiers*, è stato ininterrotto e ancora oggi non si può certo dire che sia cessato: conosciamo tutti i contributi ormai classici, e di grandissimo spessore in ogni caso, di Gilles Deleuze; ma ancora qualche anno fa Julia Kristeva è tornata a collocare l’opera di Artaud “tra psicosi e rivolta”⁶⁸.

D’altra parte, è comprensibile che nella produzione artaudiana degli anni Quaranta, tutta all’insegna del superamento dei limiti, le glossolalie abbiano attirato più ancora del resto una lettura in chiave patologica come sintomo psichiatrico, e più specificamente schizofrenico⁶⁹.

Tuttavia, da più parti si stanno intensificando le indicazioni per sottrarre la ricerca glossolalica di Artaud a letture unilaterali (che sia quella psicopatologica, appena ricordata, o quella, opposta, in chiave di mero sperimentalismo linguistico, sulla scia dei tentativi delle avanguardie storiche, secondo la linea, per intenderci, Carroll-Joyce-dadaismo-cubofuturismo etc.), per indagarla invece nel contesto complessivo del suo ultimo, grandioso laboratorio creativo, quello – già ripetutamente richiamato nella presente introduzione – del Secondo Teatro della Crudeltà, con al centro la reinvenzione corporea del linguaggio.

Muovendosi – come il resto dell’ultima produzione letteraria di Artaud, ma con ancora maggiore radicalità – fra scrittura e oralità, visione e ascolto, xilofonia e xilofenia, le glossolalie rappresentano un momento e un aspetto importante dell’estrema ricerca “teatrale” di Artaud; quella attestata dalla Séance del 13 gennaio ’47 al Théâtre du Vieux-Colombier, dalle letture pubbliche del luglio ’47 alla Galerie Pierre e, soprattutto, dall’opus conclusivo, la trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*⁷⁰.

Denomino “teatrale” questa ricerca perché essa ebbe lo scopo di affinare specifiche tecniche d’attore per riuscire a “vivere” la poesia (come si dice nella lettera a Parisot del 6 ottobre ’45 che cito più avanti), cioè a (ri)darle vita nel leggerla, fonetizzandola-cantandola.

⁶⁸ Si veda la prefazione, con questo titolo, al libro di Catherine Buthors-Paillart, *A. Artaud, l’ennonciation ou l’épreuve de la cruauté*, Genève, Droz, 1997, ripresa nel volume collettivo *Modernités d’A. Artaud (A. Artaud 1), textes réunis et présentés par O. Penot-Lacassagne*, Paris-Caen, La Revue des Lettres Modernes, 2000.

⁶⁹ Cfr. l’importante contributo di C. Szymkowiak, *Langage et schizophrénie: une approche linguistique des Cahiers de Rodez d’Antonin Artaud, suivi du corpus intégral des glossolalies*, Dijon, Université de Bourgogne, 2002.

⁷⁰ Cfr., anche per quel che segue, *La danza alla rovescia di Artaud...*, cit., pp. 191 sgg.

È una ricerca che parte da lontano, si può dire quasi dagli inizi, a riprova dello strettissimo legame che è stato sempre sentito fra poesia e teatro⁷¹ da un Artaud alla perenne ricerca di una *parola efficace*, capace di recuperare – al di là del significato e della psicologia – l’originario potere di *incantazione*, legato alla sua matericità vocalico-sonora.

I saggi de *Il Teatro e il suo doppio* sono pieni di osservazioni e indicazioni inequivocabili al riguardo, a partire dalla celebre immagine della “poésie dans l’espace”, proposta ne *La messa in scena e la metafisica*, del ’31, dove si dice inoltre:

Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle fonti bassamente utilitarie, alimentarsi si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di Incantazione⁷².

Questa linea di ricerca trova la sua prima fissazione operativa nel *Primo manifesto sul Teatro della Crudeltà*, dell’ottobre ’32:

Abbandonando l’utilizzazione occidentale della parola, [questo linguaggio oggettivo e concreto] trasforma le singole parole in sortilegi. Alza la voce. Ne utilizza le vibrazioni e le qualità. Fa martellare violentemente i ritmi. Macera i suoni. Mira a esaltare, intorpidire, sedurre, fermare la sensibilità. [...] *Non si tratta di sopprimere la parola articolata ma di dare alle parole all’incirca l’importanza che hanno nei sogni*⁷³.

E il *Secondo manifesto* ribadisce:

Ma le parole, oltre che nel senso logico, saranno usate anche in un senso ammalante, veramente magico – non soltanto, cioè, per il significato, ma anche per la forma e le loro emanazioni sensibili⁷⁴.

Subito prima del viaggio in Messico (durante il quale Artaud potrà fare esperienza del salmodiare incantatorio degli stregoni Tarahumara), ne *Un’atletismo affettivo* Artaud vagheggia del “geroglifico di un soffio”, col quale “ritrovare un’idea di teatro sacro”, e chiude rimproverando agli attori occidentali odierni l’incapacità di gridare:

⁷¹ Cfr., in proposito, anche G. Bongiorno, *Introduzione a A. Artaud, Artaud le Môme, Ci-Gît e altre poesie*, Torino, Einaudi, 2003.

⁷² A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali e la tragedia “I Cenci”*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 136-137.

⁷³ Ivi, pp. 169-171.

⁷⁴ Ivi, p. 195.

Non c'è più nessuno che sia capace di gridare, in Europa, e specialmente gli attori in *trance* non sanno più emettere il proprio grido. Non sanno più fare altro che parlare, in teatro, hanno dimenticato di avere un corpo⁷⁵.

Dopo il black out della “follia”, quando torna alla vita, al lavoro e al teatro, Artaud riparte da qui, nella sua ricerca di un linguaggio al di là del linguaggio, di una scrittura oltre la scrittura.

Non a caso, i primi tentativi di elaborazione glossolalica, cioè di quelli che chiamerà “saggi di linguaggio”, “sillabe inventate” etc., emergono già nella primavera del '43⁷⁶, subito dopo il trasferimento a Rodez, in una con il ritorno alla scrittura, la scoperta di Carroll, il riaffiorare dell'esperienza presso i Tarahumara, la riscoperta de *Il Teatro e il suo doppio* e naturalmente, *last but not least*, l'intensificarsi del lavoro su di sé come versione riveduta e corretta dell' “atletismo affettivo” degli anni Trenta.

Gli esperimenti glossolalici stanno – come già si diceva – dentro la formidabile impresa di una radicale rigenerazione fisica del linguaggio che Artaud porta avanti in quegli anni, prima a Rodez e poi a Ivry, nella direzione di una ricerca estrema sull'espressività totale, pre- e post-verbale, della parola.

Da questo sforzo la lingua sembra uscire come disintegrata e purificata, ricondotta ai suoi elementi primari: la materia sonora, il respiro, il grido, il ritmo, l'onomatopea e, appunto, le glossolalie; queste ultime – avverte Artaud – non possono essere lette “che scandit[e], su un ritmo che il lettore deve trovare per capire e pensare”⁷⁷; e devono essere pronunciate a voce alta, anzi altissima: urlate, insomma.

È la “scrittura vocale”, o “senza lettere”, che nasce dall'oralità e all'oralità è destinata elettivamente a tornare, nella dettatura e nella lettura. Anzi, è solo nel proferimento ad alta voce che questa scrittura (ri)vive. Dopo aver presentato, per la prima volta, in maniera esplicita una sequenza glossolalica come “saggio di linguaggio”, nella lettera a Parisot appena citata, Artaud aggiunge:

scritto qui [questo saggio di linguaggio] non dice niente ed è solo cenere; perché scritto possa vivere occorre un altro elemento che si trova in quel libro che è andato perduto [allusione al già ricordato libro mitico *Letura d'eprahi* etc., a cui viene attribuita l'invenzione del suo linguaggio glossolalico]⁷⁸.

Pochi giorni dopo, in un'altra lettera a Parisot, egli spiega appunto che, per lui, le poesie non si tratta di scriverle o declamarle ma di *viverle*:

⁷⁵ Ivi, p. 204.

⁷⁶ Cfr. le due lettere del marzo-aprile '43, già pubblicate in O.C. X, pp. 24-37, e ora riprese in Grossman 2004, pp. 882-888, ma soprattutto il testo (dal titolo glossolalico *KABHAR ENIS-KATHAR ESTI*) che Artaud invia a Jean Paulhan il 7 ottobre dello stesso anno, con queste righe di accompagnamento: “Dopo sei anni d'interruzione di lavoro, mi sono rimesso a scrivere su vostra istigazione. Ecco il testo che ho appena composto” (O.C. X, pp. 107-123, ripreso in Grossman 2004, pp. 899-907).

⁷⁷ Lettera a Henri Parisot del 6 ottobre '45, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 170.

⁷⁸ *Ibidem*.

Se sono poeta o attore non lo sono per scrivere o declamare poesie, ma per viverle. Quando recito una poesia non è per essere applaudito, ma per sentire corpi d'uomini e di donne, dico *corpi*, tremare e volgersi all'unisono col mio, volgersi come ci si volge dall'ottusa contemplazione del budda seduto, con cosce ben sistemate e sesso gratuito, all'anima, cioè alla materializzazione corporea e reale d'un essere integrale di poesia⁷⁹.

Questo lavoro sulla lettura intesa come sonorizzazione/fonetizzazione della parola recupera e porta fino in fondo le suggestioni degli anni Trenta sulle intonazioni, le vibrazioni, l'uso magico e incantatorio della parola, il grido. Alla base – non lo si dimentichi – c'è il quotidiano training del *souffle*, il suo nuovo atletismo affettivo, fatto di *chantonnements, reniflements, tournoiments*, etc.⁸⁰

Agli occhi di Artaud, si trattava soprattutto di cominciare a mettere in pratica, a realizzare veramente, quanto nel *Teatro e il suo doppio* si era limitato a enunciare e a teorizzare. Insomma, ma la cosa vale per tutte le altre svolte negli anni Quaranta (scrittura, disegno etc.), con questa ricerca sulla lettura, come (ri)messa in vita della poesia, siamo di fronte a un lavoro con obiettivi fondamentalmente extra-artistici, cioè finalizzato primariamente al ricostruirsi, al tornare a vivere, ovvero al “nascere veramente” (come egli augura a Colette Thomas, la più cara e la più sfortunata dei suoi ultimi “allievi”)⁸¹ e tuttavia capace di produrre delle straordinarie “ricadute” espressive.

L'ultima metamorfosi dell'*homme-théâtre* è quella del sapiente maestro di lettura, che cerca di passare ai giovani adepti (oltre a Colette Thomas, Marthe Robert, Jacques Prevel e la stessa Thévenin) i segreti della sua inconfondibile, straordinaria maniera di vivere le poesie⁸².

In proposito disponiamo della illuminante testimonianza di Paule Thévenin:

Allora ero ben lontana dal supporre che nel corso di sedute come questa [descritta subito prima e consistente nella dettatura di *La Culture indienne* e *Ci-Gît*] Antonin Artaud mi formava, mi iniziava alla sua scansione interna, mi insegnava un modo di leggere in cui non è soltanto l'occhio o l'orecchio ad essere sollecitato⁸³.

È Artaud che mi ha insegnato a leggere una poesia. [...] Per cominciare, mi fece dire delle poesie di Baudelaire o di Gérard de Nerval. Ecco in che modo vi si applicava. Dovevo inventare una melodia e cantare i versi. Così potevo rendermi conto dell'importanza delle parole le une in rapporto alle altre e della loro concatenazione. Dopo aver eseguito numerosi tentativi di questo

⁷⁹ Ivi, p. 171.

⁸⁰ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud...*, cit., pp. 54 sgg.

⁸¹ O.C. XXII, p. 28.

⁸² Su Artaud lettore straordinario, soprattutto in privato, fra amici, esistono molte testimonianze, e non solo relative agli ultimi anni. Cfr., ad esempio, Jacques Prevel (*En compagnie d'A. Artaud*, Paris, Flammarion, 1994 [I ed., 1974], p. 82): “Artaud legge con questa voce indimenticabile, in un modo che quelli che non l'hanno sentito non possono concepire”.

⁸³ P. Thévenin, *A. Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 84.

genere, mi sforzavo di dire la poesia. Non riuscivo sempre a farlo in un modo che fosse di suo gradimento; mi toccava ricominciare finché era soddisfatto. Più tardi mi dette da fare degli esercizi su quei saggi di linguaggio di cui vi ho parlato [si tratta delle glossolalie]. Dovevo imparare a gridare, a lasciar cadere il grido soltanto allo sfinitimento, a passare dal superacuto al più grave, a prolungare una sillaba fino all'esaurimento del respiro⁸⁴.

Fra i tanti indizi preziosi forniti qui dalla Thévenin, mi limito a sottolineare, per ora, quello riguardante l'uso delle glossolalie come *esercizio d'attore*; circostanza che trova varie conferme, anche da parte dello stesso Artaud⁸⁵.

Altre informazioni essenziali, concordanti con quelle fornite dalla Thévenin, circa il lavoro estenuante che secondo Artaud era necessario per arrivare a leggere efficacemente una poesia, e dunque a viverla, le fornisce la tormentata collaborazione con la giovane attrice Colette Thomas fra '46 e '47. Grazie a un impegno di questo tipo, nel corso della Séance del 7 giugno '46 al Théâtre Sarah Bernhardt in onore dello stesso Artaud, Colette conseguì un risultato notevolissimo, leggendo "in una maniera straordinaria" (secondo il critico di "Combat", che era in sala) un breve testo di Artaud (*Car les enfants de la mise en scène princepe*), che poi sarebbe diventato una delle *Frammentazioni di Succubi e supplizi*⁸⁶.

Della dura meticolosità del lavoro di prove che i due svolsero insieme nelle settimane precedenti è rimasta traccia nella loro corrispondenza⁸⁷. Ciò rende pienamente plausibile l'ipotesi di Franco Ruffini che esso consistesse nell'arrivare

A mettere la vita – il soffio – non in ogni parola del testo pronunciato, ma in ogni sillaba e lettera e, al fondo, in ogni impulso di suono articolato prima dell'articolazione⁸⁸.

Del resto, è lo stesso Artaud a parlare, pochi mesi dopo,

di molteplici modi di scandire un testo non solamente frase per frase o parola per parola, ma sillaba per sillaba e lettera per lettera⁸⁹.

Forse è proprio di questo lavoro che Colette Thomas si ricorderà, più di quarant'anni dopo, durante l'incontro con il regista cinematografico Gérard

⁸⁴ Ivi, pp. 65-66.

⁸⁵ Cfr. ad esempio, in *O.C. XXV*, p. 342, un testo in buona parte glossolalico dettato alla Thévenin "in vista di un esercizio teatrale".

⁸⁶ Cfr., in proposito, *La danza alla rovescia di Artaud...*, cit., pp. 203 sgg.

⁸⁷ Cfr. ivi, pp. 204-209, dove si fa riferimento anche ad altre lettere (indirizzate alla stessa corrispondente ma non solo) utili al riguardo, e si riporta la testimonianza di Prevel (*En compagnie d'A. Artaud...*, cit., p. 16), secondo il quale, pochi giorni prima dell'evento, la giovane era stata colta da uno "scoraggiamento profondo", anzi da vero e proprio "terrore", e aveva anche cercato di tirarsi indietro.

⁸⁸ F. Ruffini, *Stanislavskij e Artaud: sul filo della biografia*, "Prove di Drammaturgia", n. 5, 1997, p. 5.

⁸⁹ *O.C. XXVI*, p. 103.

Mordillat, parlando, in maniera apparentemente insensata, “[del] numero di lettere nelle parole, [del] numero di parole nelle frasi”⁹⁰.

L'anno dopo, luglio '47, Colette riappare (insieme a Roger Blin e a Marthe Robert) nelle due sessioni di letture che Artaud orchestra alla Galerie Pierre in occasione di una sua esposizione di disegni. Nella prima, del 4 luglio, complessivamente deludente, la prova di Colette fu addirittura fallimentare (Prevel la definisce “insieme patetic[a] ed estremamente penos[a]”); nella seconda, del 20 luglio, risultò invece nuovamente “straordinaria”; secondo le parole dello stesso Artaud, “come uno spirito pronto a materializzarsi”⁹¹. Artaud, da vero regista inflessibile, l'aveva rimproverata fra una sessione e l'altra, attribuendo il cattivo esito della prima al fatto che non avessero provato⁹².

Come ha scritto Carlo Pasi, le letture alla Galerie Pierre costituiscono il preludio al lavoro per lo straordinario opus finale di Artaud: *Pour en finir avec le jugement de dieu*.

“Questa nuova, insolita e radiosa epifania”

Come abbiamo visto, la Thévenin, nella sua testimonianza circa l'apprendistato sulla lettura fatto con Artaud, parla di canto, di melodia. Molti ascoltatori hanno avuto la stessa impressione di fronte alla registrazione di *Pour en finir avec le jugement de dieu*: e cioè che si tratti di canto, che qui – come ebbe a scrivere Julia Kristeva – “ciò che interessa ad Artaud sia di cantare”⁹³.

Pour en finir avec le jugement de dieu non è soltanto l'ultimo lavoro di Artaud ma è anche un'opera capitale, una summa, pur nelle ridotte dimensioni. Consapevole che, messa in onda, essa avrebbe raggiunto un pubblico ben più vasto delle platee teatrali, Artaud cercò di condensarvi i risultati delle inten-

⁹⁰ L'episodio è ricordato da Edda Melon nel suo intervento al convegno *Follia e/a teatro*, svoltosi a Chivasso nel febbraio 1998 (*Colette Thomas e Antonin Artaud. Il teatro delle figlie del cuore a nascere*, in *Follia e/a teatro*, Ed. Faber Teater, Vercelli, 1999, pp. 95-110). L'autrice riporta brani di una lettera scrittale da Gérard Mordillat a proposito del suo incontro nel '92 con Colette Thomas, “rinchiusa nella sua follia”, sulla Costa Azzurra, presso il fratello avvocato (p. 109). Nella stessa pagina la Melon ricorda in nota che, dopo il suo intervento al convegno, fu Marcello Gallucci a farle notare “una cosa elementare e meravigliosa alla quale non avev[a] pensato”: “e cioè che la maniera di Colette di contare le parole nelle frasi, le lettere nelle parole, va fatta risalire meno ad un sintomo psicotico che ad una preoccupazione di attrice al lavoro. Nella scena del film di Mordillat che ho fatto vedere quel giorno [si riferisce a *En compagnie d'Antonin Artaud*, film di finzione con Sami Frey protagonista: *En compagnie d'Antonin Artaud*, 1994] le istruzioni martellanti di Artaud a Colette Thomas, per preparare la sua lettura al teatro Sarah Bernhardt, si svolgevano proprio così, sillaba per sillaba, nota per nota, come in una partitura musicale”.

⁹¹ J. Prevel, *En compagnie d'A. Artaud*, cit., pp. 172, 180.

⁹² Ivi, p. 176.

⁹³ J. Kristeva, *L'abietto: voce e grido*, in AA.VV., *Fonè. La voce e la traccia*, a cura di S. Mecatti, Firenze, La Casa Usher, 1985, p. 238. Il brano in questione è riportato estesamente ne *La danza alla rovescia di Artaud...*, cit., p. 241, al quale rinvio anche per quel che segue e per una più ampia ricostruzione dell'episodio.

sissime ricerche degli ultimi anni intorno alla rigenerazione corporea della parola e del linguaggio, in un'osmosi strettissima, e a più livelli, fra oralità e scrittura, fra rumore, voce, parola e suono.

Dopo il semi-infortunio del *tête à tête* al Vieux Colombier, dopo i risultati decisamente migliori delle letture alla Galerie Pierre, egli si sentiva finalmente in grado di conseguire pienamente un obiettivo che fino ad allora aveva mancato o raggiunto solo parzialmente.

Quale obiettivo? Colpire a fondo i sensi del pubblico, il suo sistema nervoso, toccandolo in maniera totale, anche se solo attraverso l'ascolto, mediante un'estrema diversificazione della materia acustico-sonora e un accurato, precisissimo montaggio delle sue diverse, eterogenee componenti (si legga l'epigrafe, che contiene anche delle glossolalie disposte verticalmente: "Bisogna che tutto sia collocato il più possibile in un ordine folgorante"):

Volevo un'opera nuova e che cogliesse certi punti organici di vita,/ un'opera in cui uno si sente tutto il sistema nervoso/ illuminato come un faro/ con delle vibrazioni,/ delle consonanze/ che invitano/ l'uomo/ a USCIRE/ CON/ il suo corpo/ per seguire nel cielo questa nuova, insolita e radiosa Epifania⁹⁴.

È molto interessante, leggendo il dossier di *Pour en finir...*⁹⁵, scoprire che Artaud, il quale per settimane aveva scritto e scritto testi, *more solito*, da un certo momento comincia a rendersi conto di come, in un'opera radiofonica quale lui la sta concependo, le parole in sé non siano la cosa più importante (e infatti proporrà due tagli riguardanti i suoi due interventi, in apertura e in chiusura, oltre a lasciar cadere la lunga poesia *Le Théâtre de la Cruauté*, di cui una scaletta del novembre ancora inserisce il finale), come gli effetti che si prefigge di ottenere siano invece legati, fundamentalmente, alle sonorizzazioni e alle xilofonie, da un lato, e al montaggio super-accurato, dall'altro.

Dopo la prima audizione privata del 5 febbraio '48, e in vista della seconda, il 23 dello stesso mese, che era riuscito a strappare come parziale risarcimento della mancata messa in onda, Artaud scrive a Fernand Pouey (il direttore delle trasmissioni drammatiche e letterarie che gli aveva commissionato il lavoro) e al realizzatore René Guichard, per "supplicarli" di operare ulteriori tagli nella sua introduzione:

Credo che ciò che ha sconvolto e appassionato certe persone come Georges Braque nel Programma Radiofonico "il giudizio di dio" sia soprattutto la parte delle sonorizzazioni e delle xilofonie sonore con la poesia detta da Roger Blin e quella detta da Paule Thévenin. Non bisogna rovinare l'effetto di queste xilofonie con il testo raziocinante, dialettico e ciarliero dell'inizio. [...] Occorre che niente rimanga in questa trasmissione radiofonica che rischi di deludere,/ di stancare/ o di seccare/ un pubblico fervente che è stato colpito da tutto

⁹⁴ O.C. XIII, p. 131.

⁹⁵ Cfr. O.C. XIII. Per una dettagliata ricostruzione della vicenda da parte di Paule Thévenin, si veda, ivi, pp. 323-339 (trad. it. parziale in *La danza alla rovescia di Artaud...*, cit., pp. 235-237).

ciò che le sonorizzazioni e le xilofonie apportavano di nuovo e che persino i teatri balinese, cinese, giapponese e cingalese non contengono⁹⁶.

Ecco perché *Pour en finir...*, inteso in quanto emissione⁹⁷ si presenta come una vera e propria partitura stratificata, dove tutto è sapientemente calcolato: dall'equilibrio tra le due voci femminili (Maria Casarès e Paule Thévenin) e le due voci maschili (Roger Blin e lui stesso)⁹⁸ al modo in cui si alternano o sovrappongono segmenti appartenenti ai quattro principali strati sonori dell'opera: testi detti, sonorizzazioni vocali (xilofonie verbali) e corporee: grida, rumori, battiti, xilofonie strumentali (prodotte da xilofono, tamburo, timpani e gong), glossolalie. Si veda, al riguardo, la scaletta del montaggio in dieci sequenze inserita da Artaud in una lettera a Fernand Pouey del 16 gennaio '48⁹⁹.

Un frammento preparatorio del 15 novembre '47 apre invece uno spiraglio interessante a proposito del lavoro fatto con gli attori, e basato su quella tecnica di lettura mirante – come s'è visto – a “vivere” (ridare vita alla) la poesia, mediante il *souffle* e attraverso una scomposizione progressiva che poteva arrivare fino al singolo fonema. A proposito di *Tutuguri: Il Rito del Sole Nero* (affidato inizialmente a Colette Thomas, e poi letto da Maria Casarès, ma su cui fece esercitare anche Blin e la Thévenin)¹⁰⁰, egli chiede di insistere sulla congiunzione iniziale *Et*:

Tutuguri:

⁹⁶ Ivi, pp. 140-141.

⁹⁷ La Grossman si è soffermata da par suo sulla molteplicità di sensi di cui Artaud carica la parola *émission*, non soltanto “trasmissione radiofonica” ma anche, nello stesso tempo, “messa”, “una messa nera e atea, una messa che rovescia ogni idea di spettacolo gratuito o di rappresentazione” (Artaud, *“l'aliéné authentique”*, cit., p. 144).

⁹⁸ Ma in realtà Artaud si muove tra questi due poli, “esercita[ndo] sulla propria voce degli stupefacenti effetti di modulazione che la fanno passare dall'estremo grave all'estremo acuto, dal maschile al femminile, ritrovando così i principi di polarità della voce e del soffio definiti dieci anni prima nel suo Teatro di Séraphin” (É. Grossman, *Artaud “l'aliéné authentique”*, cit., p. 147). Del resto, come abbiamo visto, si trattava degli stessi effetti che egli chiedeva di ricercare nella lettura delle poesie, secondo la testimonianza della Thévenin riportata in precedenza: “Dovevo imparare a gridare, a lasciar cadere il grido soltanto allo sfinito, a passare dal superacuto al più grave, a prolungare una sillaba fino all'esaurimento del respiro”.

⁹⁹ O.C. XIII, pp. 126-127. Il testo è riportato in *La danza alla rovescia*, cit., pp. 242-243. Interessante è la definizione di *cage aux singes*, “gabbia delle scimmie”, per il dialogo glossolalico tra lui e Blin (punto 6 di questa scaletta), contenuta in una precedente scaletta, del 26 novembre, la quale ancora includeva il finale della poesia *Le Théâtre de la Cruauté*, poi esclusa per ragioni di minutaggio (O.C. XIII, p. 243). Parimenti interessante risulta, in questo appunto, la soluzione proposta per il passaggio dal dialogo glossolalico al *Théâtre de la Cruauté* (che andava detto “come una confessione”): si parla di un passaggio da comporre “come un rientro di me stesso nell'esistenza con piante e pestare di piedi”. Tutto questo è poi caduto nella versione finale della registrazione.

¹⁰⁰ Si tratta del secondo testo dell'opera, preceduto dall'*Introduzione*, detta da Artaud, e seguito da: *La ricerca della fecalità* (R. Blin), *Si presenta la questione di...* (Thévenin) e la *Conclusione* (Artaud). Cfr. *Per farla finita con il giudizio di dio*, ed. it. a cura di M. Dotti, Stampa Alternativa, Viterbo, 2001.

Et (qui scavare con il suono tutto un mondo,/ xilofoni, gong, trombette,/ gong soprattutto)¹⁰¹.

Lo stesso frammento fornisce indicazioni anche sul testo affidato alla Thévenin, *Si presenta la questione di...*:

Che Paule abbia due o tre fasi da lavorare,/ e che il resto lo dica come un testo di giornale./ La poesia sarà data dalla sonorizzazione¹⁰².

Ma alla fine – insiste Artaud – tutto sarebbe dipeso dal *montaggio*:

Ci sono nella trasmissione che ho fatto/ abbastanza elementi/ stridenti,/ lancinanti,/ irregolari,/ detonanti/ perché montati in un ordine nuovo diano la prova che lo scopo cercato è stato raggiunto, la mia funzione era di apportarvi degli elementi. *Ve ne ho portati?/ Ce ne sono di cattivi,/ ce ne sono, credo, di eccellenti,/ spero che troverete un montatore intelligente che saprà dare agli elementi che ho portato tutti gli insoliti valori che ho sperato per loro*¹⁰³.

E, naturalmente, dalla *messa in onda*, visto che ogni dettaglio era stato calcolato in funzione sua. Non sorprende quindi che egli considerasse la mancata emissione (per il divieto sopraggiunto all'ultimo momento da parte del direttore della Radiodiffusione francese) alla stregua di un vero e proprio “disastro”:

Questo affare della trasmissione radiofonica è deplorabile. Il testo avrà un bell'apparire in “Combat”, o in opuscolo/ non si sentiranno i suoni,/ la xilofonia sonora/ le grida, i rumori gutturali e la voce,/ tutto quello che costituiva insomma una prima macinatura del Teatro della Crudeltà./ È un DISASTRO per me¹⁰⁴.

Tuttavia, in quella che viene di solito citata come la sua “ultima lettera sul teatro”, scritta solo nove giorni prima della morte, la fortissima delusione per l'ennesimo *échec*, e i dubbi affioranti nei confronti della “macchina” e della sua inevitabile “interposizione tecnica”, non gli impediscono di rilanciare con forza il proprio progetto teatrale, che ora chiama “teatro di sangue”, ennesimo e ultimo nome del Secondo Teatro della Crudeltà:

Per questa ragione non mi occuperò mai più di Radio,/ e mi consacrerò ormai/ esclusivamente/ al teatro/ così come lo concepisco,/ un teatro di sangue,/ un teatro che a ogni rappresentazione avrà fatto guadagnare/ *corporalmente*/ qualcosa/ sia a chi recita [*joue*] sia a chi viene a veder recitare,/ del re-

¹⁰¹ O.C. XIII, p. 238. E la Thévenin conferma, ricordando che Artaud, nel farli lavorare su *Tutuguri*, domandò loro di “prolungare al massimo la prima parola: *Et*, fino all'esaurimento del fiato” (ivi, p. 380).

¹⁰² *Ibidem*.

¹⁰³ Lettera dell'11 dicembre '47 (O.C. XIII, pp. 124-125).

¹⁰⁴ Ivi, pp. 138-139.

sto non si recita,/ si agisce./ Il teatro è in realtà la *genesis* della creazione./ Questo si farà¹⁰⁵.

¹⁰⁵ O.C. XIII, pp. 146-147 (Grossman 2004, pp. 1676-1677).

Évelyne Grossman

“LE POINT DE REGARD”¹

Il dispositivo dello sguardo nel teatro e nei disegni di Artaud

Partiamo da questo postulato: i disegni di Artaud, così come il suo teatro, sono estranei al dispositivo ritualizzato della messa in scena dello sguardo. Nessun occhio frontale vi stabilisce i posti rispettivi della scena e della sala, dello spettatore e del quadro: farla finita con lo spettacolare (*spectaculum*) presuppone una messa a morte dello speculare (*speculum*). Per Artaud, il teatro occidentale – “digestivo” per definizione – è strutturato come un corpo anatomico. Come quest’ultimo, esso è sottomesso alle disgiunzioni e ai tagli (*anatemnein*: tagliare) che mettono in opposizione la scena e la sala, l’autore e l’attore, e nello stesso modo essi determinano il dentro e il fuori del corpo, la separazione delle sue funzioni, la gerarchia dei suoi organi. Il progetto di Artaud non aspira, come si è qualche volta creduto, a riplasmare sulla scena teatrale un nuovo corpo umano dal momento che il teatro, in modo più radicale e al tempo stesso più profondo, non è uno spettacolo ma *un corpo in atto* e il corpo *un teatro della crudeltà*: “Si tratta dunque di fare del teatro, nel senso proprio del termine, una funzione; qualcosa di talmente circoscritto e talmente preciso come la circolazione del sangue nelle arterie”². Artaud ripeterà fino alla fine della sua vita questo: nulla sulla scena è offerto allo sguardo di uno spettatore-gaudente, poiché è la sua morte che vi si mette in gioco. Così in uno dei suoi ultimi testi, *Il Teatro e la scienza*, scritto qualche mese prima della morte, nel giugno del 1947, per essere letto in occasione dell’inaugurazione dell’esposizione “Ritratti e disegni” alla galleria Pierre:

Il teatro mi è sempre apparso come l’esercizio di un atto pericoloso e terribile,

in cui del resto si elimina sia l’idea di teatro e di spettacolo che quella di ogni scienza, di ogni religione e di ogni arte.

L’atto di cui parlo tende alla trasformazione organica e fisica vera del corpo umano.

Perché?

Perché il teatro non è quella parata scenica in cui si sviluppa virtualmente e simbolicamente un mito

ma quel crogiuolo di fuoco e carne vera ove anatomicamente,

¹ *N.d.T.*: Si è preferito non tradurre l’espressione lacaniana che in italiano non restituirebbe il gioco di parole, messo in atto da Évelyne Grossman, e che il francese possiede. In italiano, infatti, “le point de regard”, letteralmente, significa “il punto di sguardo”. Il saggio è tratto da É. Grossman, *Artaud, l’aliéné authentique*, Éditions Farrago, Tours, 2003.

² Salvo eccezioni che verranno debitamente segnalate, i riferimenti all’opera di Artaud sono tratti dall’edizione Quarto/Gallimard, a cura di É. Grossman (A. Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, 2004). Si abbrevierà in Q, seguito dalla pagina e tra parentesi si indicherà il corrispettivo nelle *Œuvres Complètes*. Laddove non viene segnalata edizione italiana, la traduzione è nostra. A. Artaud, *Le Théâtre et son double*, Q 560 (O.C. IV, p. 88).

per compressione d'ossa, di membra e di sillabe,
si rifanno i corpi,
e si presenta fisicamente e al naturale l'atto mitico
di fare un corpo³.

L'epoca è all'insegna delle rotture e delle scissioni, ripetono molti dei testi del *Teatro e il suo doppio*: l'uomo occidentale detto "colto" è un uomo scisso che pensa "in sistemi, in forme, in segni, in rappresentazioni"⁴, sottomesso qual è all'ordine rappresentativo, così come all'ordine anatomico. Precisiamo però che la denuncia di questa famosa rottura semiotica tra spettacolo e spettatore, tra il segno e ciò che esso designa, è assai lontana da quel mito dell'immediatezza del presente vivente che sottende le analisi di Guy Debord nella sua *Società dello spettacolo* o del tale o talaltro "situazionista". La questione non è in effetti, per Artaud, quella di un'eventuale "mediatizzazione" attraverso le immagini di una presunta prossimità originale con il vivente; si tratta piuttosto di eludere instancabilmente, attraverso *la forza*, la propensione di ogni figura a *prendere* forma. Ora, ciò che taglia e inquadra in una forma, è innanzitutto lo sguardo. Lacan lo sottolineerà anche, ricordando l'effetto fascinatore dello sguardo che ferma il movimento e coagula ciò che è visto. In questo senso, l'occhio rischia sempre di volgersi in malocchio, in fascino mortifero che, letteralmente, uccide la vita⁵. Così, scrive Artaud:

La vera cultura agisce attraverso la sua esaltazione e la sua forza, e l'ideale europeo dell'arte tende a gettare lo spirito in una attitudine separata dalla forza e che assiste alla sua esaltazione. È un'idea pigra, inutile, e che genera, a breve termine, la morte⁶.

Non soltanto bisogna guarire da questa scissione che affligge l'uomo occidentale ridotto a guardare i suoi atti "anziché essere mosso da essi", condannato allo spettacolo di lui stesso ("Io mi assisto – scriveva Artaud in *Le Pèse-Nerfs* – io assisto ad Antonin Artaud"), ma bisogna fare esplodere questa struttura narcisistica del riflesso e dello sdoppiamento – quella stessa struttura che mi separa da me, allorché, pensante, io mi divido, credendo di riflettermi. È questa teatralizzazione psichica che evocava già, nel 1924, *Paul les Oiseaux*:

Paolo Uccello sta pensando a se stesso; a se stesso e all'amore. Che cos'è l'amore? Che cos'è lo Spirito? Che cos'è *Me stesso*? [...] Egli sviscera un problema impensabile. [...] Vedersi, e ignorare che è lui stesso che si vede⁷.

Come Uccello il Pittore, Artaud nei suoi primi "drammi mentali" traccia non la forma ma "il dileguamento della forma": non la messa in scena dell'io,

³ Q 1544, trad. it. in "In forma di parole", a cura di C. Pasi, 1996, pp. 31-39.

⁴ Q 505 (O.C. IV, p. 9).

⁵ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, Paris, Seuil 1943, p. 107.

⁶ A. Artaud, *Le Théâtre et son Double*, Q 507 (O.C. IV, p. 12).

⁷ Q 85 (O.C. I**, p. 9).

l'autoritratto dell'artista, l'ipostasi teatrale e fossilizzata del suo spirito ma la lenta dissoluzione delle figure della soggettività, il progressivo sbiadire dei limiti tra l'io e l'altro, il dentro e il fuori, e l'infinito sospeso dall'uno all'altro. Non è naturalmente un caso se Artaud convoca in questo primo dramma mentale tre artisti fiorentini del Quattrocento: Uccello il pittore, Donatello lo scultore, Brunelleschi l'architetto. Rovesciando il dispositivo della prospettiva albertiana, egli gioca con i fiorentini l'invenzione di un'altra scena, costruita non più a partire dalla visione di un occhio immobile, secondo una divisione euclidea dello spazio, ma aperta ad uno spazio topologico fatto di avvolgimenti e di inclusioni reciproche⁸:

Il teatro è costruito e pensato da lui. Egli ha riempito un po' ovunque di portici e di piani sui quali tutti i personaggi si dimenano come cani.
C'è un piano per Paolo Uccello, e un piano per Brunelleschi, e un piccolo piano per Selvaggia, la donna di Paolo.
Due, tre, dieci problemi si sono intersecati tutto a un tratto con i zigzag delle loro lingue spirituali e *tutti gli spostamenti planetari dei loro piani*⁹ (il corsivo è mio).

Dal piano euclideo allo spostamento planetario, l'occhio in Artaud non è più il punto fisso di una costruzione geometrica; esso partecipa alla sfilata rotatoria degli atomi, alla caduta degli "aeroliti mentali", alla circolazione infinita delle vene del pensiero:

Allora si vedranno fumare le giunture delle pietre, e arborescenti mazzi di occhi mentali si cristallizzeranno in glossari, allora si vedranno cadere aeroliti di pietra, [...] allora si capirà la geometria senza spazio, e s'imparerà cos'è la configurazione dello spirito, e si capirà come io ho perduto lo spirito¹⁰.

Simile ai primi spazi topologici di avvolgimento e di continuità, indipendenti da qualsiasi scala di misura, che la psicologia infantile postula all'origine della visione o di quelle forme aperte che Anton Ehrenzweig vede all'opera in ogni processo di creazione¹¹, lo spazio teatrale di Artaud è quello del "corpo senz'organi": una molteplicità molecolare agitata da movimenti incessanti¹² – forma plastica e infinitamente deformabile dell'informe. In

⁸ Su questi problemi, rinvio a P. Francastel, *Peinture et société*, Paris, Gallimard, 1965 e *La Figure et le lieu, l'ordre visuel du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1967. Per la stessa problematica, J.-F. Lyotard, *Discours, figure*, Paris, Klincksieck, 1974 (in particolare le pagine consacrate a Masaccio e alla "rotazione del segno plastico", pp. 163-202).

⁹ A. Artaud, *Paul les Oiseaux ou La Place de l'Amour*, Q 108 (O.C. I*, p. 55).

¹⁰ A. Artaud, *Le Pèse-Nerfs*, Q 166 (O.C. I*, pp. 101-102), trad. it. A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2001, p. 45.

¹¹ A. Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art* (1967), Paris, Gallimard, 1974. Ehrenzweig vede all'origine di ogni creazione artistica un'attitudine a regredire verso la visione non focalizzata dei processi primari, quella dello *scanning* inconsciente che procede per scansione seriale e indifferenziata.

¹² Vedi, su questo punto, G. Deleuze-F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minit, 1980, trad. it. G. Deleuze-F. Guattari, *Millepiani: Capitalismo e Schizofrenia*, Roma, Castelvecchi, 1987.

questo senso, ribaltando l'interpretazione classica della prospettiva albertiana come geometrizzazione della visione, logicizzazione dell'immagine secondo l'imperativo dell'Uno, Gérard Wajcman ha ragione di sottolinearne il corollario più inaspettato: la prospettiva si fonda giustamente su questo e cioè che il visibile non è percepibile da un solo sguardo, cioè il visibile è in eccesso sulla visione¹³. È precisamente questo eccesso che fa esplodere le cornici, questa insurrezione degli involucri corporali (ricordiamoci dei bubboni della peste) che tracciano quegli spazi in movimento che Artaud continua a chiamare testo, teatro, disegno. O ancora, come dichiara in uno dei testi preparatori alla sua conferenza al Teatro del Vieux-Colombier:

La coscienza [...] oltrepassa lo spazio immediato e visibile del corpo umano. Vale a dire che il corpo è più grande e più vasto, più esteso, più a recessi e ripiegamenti su se stesso, di quanto l'occhio immediato non lo manifesti e lo concepisca quando lo vede. Il corpo è una moltitudine affollata, una specie di valigia a soffietto che non può mai aver finito di rilevare ciò che essa racchiude¹⁴.

Di fronte alle banali dichiarazioni che oggi stigmatizzano volentieri il fallimento degli immaginari contemporanei (vedi la crisi moderna delle rappresentazioni), gli enunciati di Artaud ribaltano gli oramai acquisiti fondamenti del nostro sistema di pensiero. Essi invitano per esempio a domandarsi se, contrariamente alle apparenze, non è l'ordine stesso della rappresentazione che bisognerebbe analizzare come una crisi, una stasi dell'*infinito processo della visibilità*. Una lettura più "hegeliana" d'Artaud (inscrivendo il movimento rotatorio planetario dell'occhio o l'utilizzazione ondulatoria della scena del teatro nel processo plastico di una dialettica infinita¹⁵) o più artaudiana di Hegel (restituendo all'*Aufhebung* la tensione irrisolta dei suoi sensi in movimento), permetterebbe senza dubbio di considerare la *rivoluzione dello sguardo* che esige Artaud (nel doppio senso di rivolta e rotazione) in altro modo che attraverso un semplice rinvio alle strutture psicotiche o alle turbe del narcisismo. Non è sicuro in effetti che la famosa immagine che dovrebbe conferire al corpo la figura ortopedica della sua unità, sia sufficiente a rendere conto di qualcos'altro che di una positività rappresentativa, fissa, dell'Immaginario. Immaginari di castrati, avrebbe detto Artaud. Ciò che infine corrobora la teoria lacaniana... Perché l'occhio in movimento di Artaud è di certo un sesso, un organo infinitamente erogeno, di volta in volta retrattile ed erettile, un punto di godimento al di là della differenza organica, anatomica, dei sessi. Molto prima di *Eliogabalo, L'Ombelico dei Limbi* nel 1925 esplorava, nei disegni di André Masson, la plasticità delle inversioni, tra in-

¹³ "Le drame du corps", catalogo dell'esposizione *Narcisse blessé: autoportraits contemporains (1979-2000)*, Paris, Passage de Retz, 2000.

¹⁴ O.C. XXVI, p. 187.

¹⁵ Per un'interpretazione del movimento hegeliano dell'auto-determinazione come principio di plasticità del processo dialettico, vedi C. Malabou, *L'avenir de Hegel: plasticité, temporalité, dialectique*, Paris, Vrin, 1996.

cavo e punta, di un occhio solare che elude la scissione narcisistica dei doppi allo specchio: “Il sole ha come uno sguardo. Ma uno sguardo che guarderebbe il sole. Lo sguardo è un cono che si rovescia sul sole”¹⁶. Estraneo alla figurazione del corpo umano gerarchizzato, strutturato a partire dal fallo, l’occhio-sesso di Artaud apre e chiude allo stesso tempo la forma-informe di un “corpo senza organi” improprio alla stasi rappresentativa. Lontano da ciò che alcuni hanno chiamato “oculocentrismo” della tradizione occidentale¹⁷, l’occhio in movimento dei testi e dei disegni di Artaud – proiettato in punta, “invaginandosi” nella cavità – rimette in gioco senza fissarlo il processo di visibilità come dileguamento in atto della visione. Vi si potrebbe intravedere la funzione di ciò che Lacan chiama “le point de regard” a condizione di intendervi (ma Lacan fa in modo di circoscrivere lo sguardo al ruolo che l’oggetto *a* assume nel campo del visibile, come simbolo del fallo in quanto mancanza¹⁸) la forza di indecisione che ne offusca la definizione. Le “point de regard” di Artaud sarà allora nello stesso tempo il *punto* ottico, geometrico, dello sguardo focalizzato, la *punta* del desiderio (il *punctum* nel senso di Barthes, questa “immobilità viva” del dettaglio straziante: “ciò che mi contrassegna”¹⁹) e il “*punto di*” nel quale si iscrive la negatività che divora le forme della visione (altra definizione della crudeltà). Come la bocca per Bataille, questa apertura spalancata sull’informe corporeo, di cui Pierre Fédida ha ben mostrato come essa imprima alla verticalità dei corpi una violenza destabilizzatrice che li riporta alla loro orizzontalità animale²⁰, l’occhio-sesso di Artaud è quel *punto di godimento* che lacera l’involucro anatomico, esce fuori dalle orbite della testa e restituisce il corpo alla sua plasticità infinita, quella di una forma de-figurata senza fuori né dentro, interamente erogena e che non si fissa se non nello spazio di un ripiegamento, di una torsione provvisoria prima della piega seguente. È questo corpo che scrivono così bene i suoi primi testi surrealisti piuttosto che gli ultimi poemi più violentemente de-figurati. Così, per esempio, *L’Automate personnel* del 1927, commentario ispirato a un ritratto che il pittore Jean de Boschère fece di lui:

È sospeso a dei fili di cui soltanto i legami sono approntati, ed è la pulsazione dell’atmosfera che anima il resto del corpo. Raccoglie attorno a sé la notte come un pascolo, come una piantagione di rami neri [...] A un piano più alto c’è la testa. E una verde esplosione di grisù, come di un fiammifero colossale, sciabola e squarcia l’aria in quel luogo dove la testa non è. Io mi ci ritrovo tale e quale come mi vedo negli specchi del mondo, e di una rassomiglianza di casa o di tavolo, poiché tutte le somiglianze sono altrove²¹.

¹⁶ Q 111 (O.C. I*, pp. 60-61).

¹⁷ Vedi capitolo “Icare aujourd’hui: l’œil éphémère” in C. Buci-Glucksmann, *L’œil cartographique de l’art*, Paris, Galilée, 1996, pp. 145-171.

¹⁸ J. Lacan, *Le Séminaire XI*, cit., pp. 89-95.

¹⁹ R. Barthes, *La chambre claire*, Cahiers du cinéma, Paris, Gallimard-Seuil, 1980.

²⁰ P. Fédida, *Par où commence le corps humaine: retour sur la régression*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000. Sull’informe dell’acefalo batailliano, vedi anche G. Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, Paris, Macula, 1995.

²¹ Q 204 (O.C. I*, p. 148).

O ancora, una delle ultime descrizioni del “corpo senz’organi” nel poema *Il Teatro della Crudeltà*, scritto nel novembre 1947 e destinato all’emissione radiofonica *Per farla finita col giudizio di dio*:

Il corpo umano è una pila elettrica
a cui sono state castrate e inibite le scariche,
di cui sono stati orientati verso la vita sessuale
le capacità e gli accenti
per assorbire
tramite i suoi spostamenti voltaici
le disponibilità erranti
dell’infinito del vuoto,
dei buchi di vuoto sempre più smisurati
di una possibilità organica mai colmata²².

Come dunque “farla finita con” il raddoppiamento narcisistico, come dissolvere la stasi soggettiva della rappresentazione che fissa l’uno di fronte all’altro il pittore e la sua modella, lo spettatore e ciò che egli guarda? Per esempio, attraverso la forza di uno sguardo portato d’obliquo, uno sguardo di traverso nel quale s’intende assieme l’attraversamento, il varco che scioglie ogni immagine posta a fianco (la minaccia esercitata contro chi si guarda “di traverso”), ma anche la distorsione anamorfica, il difetto, la deformazione, “la goffaggine penosa delle forme”²³. *La machine de l’être ou dessin à regarder de traviole*, si sa, è il titolo di uno dei grandi disegni di Artaud eseguito nel gennaio 1946. “Di traverso” anche, lo sguardo di Van Gogh di cui Artaud mette in evidenza che “ci ispeziona e ci spia”, ci “scruta con occhio *torvo*”²⁴ (il corsivo è mio). *Torvo* dal latino *tortus* (storto, tortuoso), si dice di uno sguardo obliquo e minaccioso. *Torqueo* significa allo stesso tempo torcere, fare avvolgere, roteare, girare di traverso (*oculum*), ma anche tormentare, torturare. Sottraendosi dalla struttura frontale, lo sguardo di sbieco esercita sulla figura una torsione, la estrae a forza dalla cornice identitaria²⁵. Noi abbiamo, dice Artaud, “un’albugine sull’occhio per il fatto che la nostra visione oculare attuale è *deformata*, repressa, opprressa, ricoperta e soffocata da certe *malversazioni* alla base della nostra scatola cranica”²⁶. L’uomo dunque è stato vittima di una *malversazione* anatomica, cioè di una sottrazione, di un’estorsione, non di contenuto ma di forma; egli è stato a forza stregato, imprigionato alla gogna di un corpo votato alla morte, nello stesso modo il

²² Q 1656 (O.C. XIII, p. 108), trad. it. in A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, a cura di Marco Dotti, Viterbo, Stampa Alternativa, 2000, p. 59.

²³ Commento al disegno *La machine de l’être ou Dessin à regarder de traviole*, Q 1039 (O.C. XIX, p. 259).

²⁴ A. Artaud, *Van Gogh le suicidé de la société*, Q 1461 (O.C. XIII, p. 59).

²⁵ J.-L. Nancy chiama passionale questa struttura che si oppone alla conformità rappresentativa e al narcisismo del riflesso: “passione – al tempo stesso più passiva e più attiva – di un rapporto verso l’altro in sé, o di sé come altro” (*Le Regard du portrait*, Paris, Galilée, 2000, p. 45).

²⁶ Q 1049 (O.C. XXI, p. 266). Questo testo fa parte dei *Commentaires de Dessins*.

suo occhio è cinto dalla cavità orale sotto la volta cranica. A questa estorsione, gli è necessario rispondere con la *torsione* del tratto, della linea, dello sguardo. Così come è necessario, egli ripete, abbandonare il linguaggio e le sue leggi “per torcerle”, bisogna invertire l’ordine del tratto, piegarlo, defigurare le forme, imprimere allo sguardo una rotazione tale che alla fine egli vede “di traverso”.

Ecco il commento che Artaud fa al suo disegno *La mort et l’homme*:

Io vorrei che guardandolo con più attenzione vi si trovi il distacco della retina, questa sensazione come virtuale di uno scollamento della retina che io ho avuto staccando lo scheletro in cima alla pagina, come una messa in spazio per un occhio. [...] Distaccamento dell’impercettibile fibrilla di un corpo che dilacera in un istante la coscienza per scissione e poi la lascia addormentarsi in pace. Un colpo tagliente di bisturi ma che si estingue senza permettere alla *concezione* di ostentarsi o di cercare poiché non c’è null’altro che questo colpo.[...] È così che mi ci è voluto più di un’ora di adattamento oculare prima di trovare l’angolo seguente che fa crollare il bastone dell’uomo sotto i colpi della morte²⁷.

Non si tratta più di vedere né di far vedere ma di “far cadere” l’occhio che guarda. Diversamente detto, si tratta di rifiutare *d’aderire* alla visione, allo spettacolo, nel doppio senso dell’adesione come approvazione, godimento apollineo davanti all’arte, ma anche di aderenza come assoggettamento alla colla delle cose. C’è bisogno, dice Artaud, “di un distaccamento della retina”, di uno strazio alle figure: scorticamento, crudeltà. E il “colpo d’occhio” diviene *colpo* nel suo senso proprio, colpo di forza, lacerazione del tratto, della pagina, perforazione dell’occhio dello spettatore. Forza penetrante dello sguardo di Van Gogh che buca la tela dalla quale mi guarda:

Colui che ha saputo un giorno guardare una faccia umana guarda il ritratto di Van Gogh attraverso se stesso[...]. L’occhio di Van Gogh [...] alla maniera in cui lo vedo vivisezionarmi dal fondo della tela da dove egli è sorto²⁸.

E allo stesso modo i fogli dei disegni di Artaud sono bucati, disseminati di punti e di linee che egli chiama “interstiziali”. “Queste sono interstiziali, essendo come in sospeso nel movimento che accompagnano”²⁹. La linea interstiziale è quel movimento instabile, propriamente infigurabile, che oscilla tra il pieno di un tratto che traccia la linea e l’incavo che la traccia apre nello spazio. La linea designa, senza mai arrestarvisi, questa messa in sospeso della forma in una strizzatina d’occhio: problema non soltanto del punto di vista ma anche della versatilità dello sguardo, dell’agilità di adattamento di colui che non è più spettatore ma attore del visibile. Vi sono due possibilità, infatti. O il disegno esiste come potenza di dissoluzione delle forme, forza d’effrazione della visione. Oppure l’opera è finita e non è che un resto, una

²⁷ Q 1045 (O.C. XXI, pp. 232-233).

²⁸ Q 1461 (O.C. XIII, p. 59).

²⁹ Q 1049 (O.C. XXI, p. 267).

forma, una figura della morte e dello scarto: “non restano che queste miserie, i miei disegni”.

André Green, proponeva una trentina d’anni fa, di distinguere le scritture figurative da quelle non figurative. L’opposizione, ne conveniva lui stesso, era sicuramente troppo netta; essa si fondava tuttavia sull’individuazione, in un certo numero di scritture moderne, di un poderoso processo di “scollamento” in opera tra il corpo e il pensiero, la rappresentazione di cosa e la rappresentazione di parola. Che si trattasse della scrittura del corpo (Artaud, Beckett) o di quella dello scritto sublimato (Blanchot, Laporte) le due prassi gli sembravano avere in comune “l’aver soppresso la dimensione della figurabilità”³⁰, tanto è vero che, sottolineava, scrivere è ineluttabilmente legato al rappresentare. Diagnosticando nella “veritiera decadenza della rappresentazione”, presente in queste scritture, un’analogia con il linguaggio psicotico, egli vi intravedeva profilarsi una morte della letteratura³¹. Interessante nella misura in cui mi sembra, a giusto titolo, porre l’accento sulla moderna rimessa in questione (piuttosto che decadenza) della rappresentazione nella scrittura – qualunque cosa si possa pensare di queste conclusioni –, l’analisi di Green assimila troppo in fretta il figurabile con la figurazione. Se la scrittura di Artaud è certamente “non figurativa”, lo è nel senso precisamente in cui è figurale. Intendiamo con questo la forza di deformazione, di dissipazione delle forme che svincola la figura dalla stasi rappresentativa. Così, ciò che in Artaud è abolito non è affatto il figurabile ma la figura. Come scriveva Deleuze a proposito dell’immagine in Beckett, la figura non è “una rappresentazione d’oggetto”, ma “un movimento nel mondo dello spirito”; in questo senso “essa non si separa dal processo della propria sparizione”³². O ancora:

ciò che conta nell’immagine, non è il semplice contenuto, ma la folle energia catturata pronta a esplodere, che fa in modo che le immagini non durino mai a lungo. Esse si confondono con la detonazione, la combustione, la dissipazione della loro energia condensata³³.

La defigurazione all’opera nella scrittura e nei disegni di Artaud reinventa così per la modernità la violenza degli antichi iconoclasmi. Con questa differenza, tuttavia, che non è più l’immagine di Dio – “dio la scimmia”, – dice Artaud – che pretende avermi fatto a sua immagine; mio doppio caricaturale, questa figura di me fissata allo specchio –, che bisognerà mandare in frantumi, ma quella dell’uomo. L’Immaginario? Il regno del “senza immagine”.

Questo vuol dire che il cervello deve cadere,
l’uomo così com’è non è stato fatto per vivere con un cervello,

³⁰ A. Green, “La déliaison”, *Littérature* 3, 1971, ripreso in *La déliaison*, Paris, Le Belles Lettres, 1992, p. 36.

³¹ Ivi, p. 40.

³² G. Deleuze, *L’épuié*, in S. Beckett, *Quad*, Edition de Minuit, 1992, p. 97.

³³ Ivi, p. 76.

e con i suoi organi collaterali:
midollo, cuore, polmoni, fegato, milza, sesso e stomaco,
non è stato fatto per vivere con una circolazione sanguigna, una digestione,
una assimilazione delle ghiandole,
egli non è stato fatto nemmeno per vivere con i nervi di una sensibilità e di
una vitalità limitate,
quando la sua sensibilità e la sua vita
sono senza fine
e senza fondo
come la vita,
a vita
e per l'eternità.
L'uomo che noi siamo non somiglia a null'altro che a una scimmia, da cui noi
siamo usciti e che l'ha fatto a sua immagine di masturbatore e castrato,
quando ve ne sono degli altri
che il senza-immagine
non ha finito di immaginare,
e non avrà mai finito di immaginare³⁴

(Traduzione di Lucia Amara)

³⁴ O.C. XXVI, pp. 62-63.

Luisamaria Ercolanelli

ARTAUD E I TARAHUMARA:
UN VIAGGIO TRA FINZIONE E REALTÀ

Premesse

Artaud parlò molto del suo viaggio in Messico, ma questo viaggio rappresentò più di ciò che venne esplicitamente scritto al suo rientro, poiché egli continuò nel corso dei dodici anni successivi, fino alla morte nel '48, a disseminare i suoi testi di allusioni, ricordi, nuove rivelazioni ed echi dell'esperienza vissuta presso i Tarahumara.

Diventa quindi necessario chiedersi, prima di tutto, cosa vide Artaud in Messico e perché questo viaggio lo segnò a tal punto da poterne rinvenire le tracce nell'intera sua opera: tracce evidenti o nascoste, segnali, liane sottilissime e sfuggenti, a volte accenni vaghi, forse comprensibili solo a lui stesso¹.

È proprio Artaud, attraverso i commenti scritti al suo rientro dal Messico, a suggerirci, nonostante la loro apparenza straordinaria, la natura descrittiva dei suoi resoconti iniziali. Scrive nel febbraio 1937:

Ecco caro amico, ho voluto riferirle quel che ho visto senza trarre nessuna specie di conclusione, vedrà che i fatti e le cose parlano da sé, e senza dubbio più forte di quanto non li abbia fatti parlare io, benché senza dubbio nel medesimo senso.

Forse un giorno mi divertirò a riferire, o riferirò senza divertirmi del mondo dove tutte quelle cose mi hanno fatto sognare di entrare e in cui ho l'impressione che a molte cose attuali gioverebbe entrare.

Non voglio pormi dal punto di vista del pittoresco per riferire quel viaggio, ma dal punto di vista dell'efficacia².

Al di là delle ricerche bibliografiche, delle indagini su quelle che furono le fonti di Artaud sul Messico, sulle sue motivazioni a partire, sulla sua determinazione, ho deciso di ripercorrere le strade del suo viaggio, fin nel profondo della Sierra Tarahumara: per constatare in prima persona quanto della

¹ Mi sento in dovere di citare alcune fonti importantissime, che hanno costituito le fondamenta del mio lavoro di ricerca. In particolar modo gli scritti del prof. De Marinis, ma ancora di più le sue lezioni e i suoi consigli, sono stati uno strumento indispensabile per l'orientamento della mia ricerca. Per quanto riguarda invece la parte antropologica, le mie affermazioni si basano per lo più su osservazioni fatte sul campo, durante il mio soggiorno tra i Tarahumara, supportate dal confronto con vari scritti antropologici o etnologici, e da molteplici incontri e discussioni con antropologi o ricercatori che si sono occupati della storia e delle tradizioni di questo popolo. Inoltre tra i riferimenti bibliografici importanti non citati in questo articolo segnalerei il libro di P. Velasco Rivero, *Danzar o Morir: religion y resistencia a la dominacion en la cultura tarahumar*, Mexico DF, C.R.T., 1987.

² A. Artaud, lettera a Jean Paulhan, 4 febbraio 1937, in *Al Paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1995, p. 97.

Sierra ci sia nelle parole di Artaud, e quanto delle sue parole sia riconoscibile nella Sierra.

Durante il mio viaggio ho maturato la convinzione che a colpire Artaud furono soprattutto i suoni, i colori e le immagini di tutto un paese, incoraggiandolo prima a portare avanti la sua esperienza, e poi a tenerla in vita dentro di sé per tutto il corso della sua esistenza.

C'è un qualcosa nelle terre dove vivono i Tarahumara che si imprime in modo indelebile nell'animo di chi vi soggiorna. Questo qualcosa di certo non è esprimibile con parole, non può essere né misurato, né quantificato, né definito: è la base stessa della magia del luogo, del suo mistero, della tremenda attrazione che esercita, e sempre ha esercitato, su viaggiatori, scrittori, antropologi e poeti che si sono trovati ad attraversare queste montagne.

Mia intenzione non è certo spiegare questo qualcosa. La mia ricerca, dopo il viaggio in Messico, si è trasformata nel tentativo di far presente come non è solo attraverso i libri, o gli scritti, che si può cogliere pienamente il senso delle parole di Artaud, ma è il luogo stesso, quel contesto misterioso che conosciamo solo attraverso le descrizioni artaudiane, che parla e, per chi lo sa osservare, rivela un significato nuovo e più profondo di quelle visioni impenetrabili e incomprensibili utilizzate per descriverlo. Come se improvvisamente fosse possibile osservare allo stesso tempo l'immagine reale e la sua descrizione, cogliendo i rinvii e i legami che uniscono l'una all'altra, invece di essere costretti solo a immaginare una ipotetica realtà partendo dall'interpretazione che ne viene fatta.

Cosa conosceva Artaud della Sierra Tarahumara prima di recarvi?

È possibile non conoscesse molto, anche se resta indiscussa l'importanza delle fonti che consultò³, nelle quali probabilmente seppe cogliere, con la sua fenomenale capacità di analisi, i riflessi di un'energia e di un mistero ancora più grandi. Tra queste, il libro di Lawrence, *Il serpente piumato*⁴, e i passi relativi all'atmosfera della terra messicana, al fervore sotterraneo e tremendo delle forze degli antichi dei; e poi il libro di Rouhier⁵, farmacologo francese che nel 1927 aveva pubblicato uno scritto relativo agli effetti allucinogeni del *peyotl*, trattandone non solo gli aspetti botanici e farmacologici, ma anche quelli storici, antropologici e sociali; e inoltre la monografia di Basauri⁶ e i resoconti di Lumholtz⁷, che furono i primi antropologi a scrivere delle tradizioni e dell'organizzazione sociale dei Tarahumara.

³ Per le fonti consultate da Artaud cfr. C. Pasi, *Artaud attore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, e F. De Mèredieu, *Antonin Artaud. Voyages*, Paris, Blusson, 1992.

⁴ D. H. Lawrence, *Il serpente piumato*, Milano, Mondadori, 1980, edito in Francia dagli inizi degli anni Trenta.

⁵ Cfr. A. Rouhier, *Peyotl. La plante qui fait les yeux émerveillés*, Paris, Gaston Doin et Cie., 1927.

⁶ C. Basauri, *Monografía sobre los Tarahumares*, Mexico, Taller Grafico de la Nacion, 1929.

⁷ C. Lumholtz, *El México desconocido*, Chihuahua, Ayuntamiento de Chihuahua, 1994. La prima edizione in due volumi è del 1904 e contiene i resoconti di spedizioni effettuate nella Sierra Tarahumara tra il 1890 e il 1898.

Al di là del fascino che questi scritti esercitarono sull'immaginazione di Artaud, quali possono essere state le reazioni di quest'uomo, proveniente dall'elegante e caotica metropoli parigina, di fronte alla geografia del Messico? Quali furono i suoi pensieri di fronte al silenzio delle distese desertiche del nord del Messico? Cosa lo colpì attraversando i canyon tra Chihuahua e Creel?⁸ Cosa lo indusse a pensare che quelle montagne fossero pervase di presenze che trascendevano l'uomo, mentre si spostava a cavallo nella Sierra verso Norogachi? Con la mente piena di quali immagini arrivò al momento del rito del *peyotl*?⁹

È necessario essere consapevoli dei molteplici fattori che resero tale esperienza memorabile all'interno di un viaggio già di per sé sovraccarico di immagini forti e impressionanti. Occorre iniziare a leggere con nuovi occhi le parole arrivate fino a noi e gli atteggiamenti ricorrenti legati al Messico che Artaud ebbe fino alla fine della sua vita. Bisogna sottolineare l'importanza del rapporto che egli ha sempre avuto con l'aspetto visivo dell'esistente: la sua visionarietà, la sua abilità nel ricreare immagini vivissime attraverso le parole, la sua acuta percezione analitica delle cose, così come la capacità di coglierne l'essenza.

Il mio viaggio sulle tracce di Artaud, ripercorrendo il suo cammino nella Sierra fino a Norogachi, equivale perciò al tentativo di spiegare le sue parole attraverso una nuova ottica: escludendo in parte il rilievo da sempre dato al *peyotl* e all'effetto che esso poté realmente avere, per dar spazio piuttosto a tutto quello che Artaud vide nella Sierra e che lo colpì profondamente, sebbene venne espresso meno manifestamente.

Rileggendo certi suoi brani alla luce del mio viaggio, a volte è maturata in me la convinzione che Artaud usasse il *peyotl* come scudo consapevole, come un fulcro attorno al quale far ruotare tutta un'incredibile esperienza, forse in altro modo impossibile da comunicare. Il *peyotl*, nella finzione letteraria artaudiana, diventa il centro della vita dei Tarahumara: difficile credere, so-

⁸ Avanzo l'ipotesi che Artaud giunse fino a Creel (servendosi del treno che attraversa la Sierra) senza averne una certezza assoluta o una documentazione che possa provarlo, ma consapevole del fatto che ancora oggi il treno è uno dei pochi mezzi per raggiungere le montagne, e che all'epoca era forse l'unico. Il fatto che Artaud abbia raggiunto Creel diventa scontato presupponendo che abbia preso questo treno, in quanto Creel ne è la principale fermata nella zona indigena della Sierra. Mi avvalgo dell'ipotesi che Artaud possa esservi passato, poiché alcune formazioni rocciose da lui descritte (la città dei falli, rocce che si ripetono in sequenza...) sono particolari geografici che si trovano solo in quella zona e che cambiano notevolmente spostandosi nell'area di Norogachi. Nel 1936 era terminata solo la prima parte della ferrovia che oggi collega Chihuahua alle coste del Pacifico, attraversando i quasi settecento chilometri del complesso montagnoso della Barranca del Cobre (canyon del Rame). I lavori per l'ambizioso progetto di unire gli altipiani montagnosi di Chihuahua alle coste del Pacifico, iniziati a fine Ottocento, erano stati interrotti nel 1910, quando solo il tratto da Chihuahua a Creel era completo, e furono ripresi, dopo una lunga pausa dovuta ai moti rivoluzionari di Pancho Villa, nel 1954, per essere ultimati nel 1961. L'intero tragitto oggi costituisce una delle maggiori opere dell'ingegneria messicana: il treno attraversa, su un unico binario, un complesso di canyon tra i più belli del mondo, partendo dal Pacifico, fino ad arrivare ai 2800 metri delle montagne della Sierra.

⁹ Il *Peyotl* è una pianta che, per via della presenza di mescalina, una volta ingerita produce reazioni allucinogene e modificazioni nella percezione delle forme e dei colori.

prattutto alla luce di alcune sue osservazioni, che egli non avesse saputo cogliere come il mondo Tarahumara fosse organizzato in modo ben differente.

Diventa così una sorta di sfida tentare di indagare quanto di ciò che Artaud vide, udì, provò in Messico riemerge tra le pagine, tra gli scritti, tra le nevrosi e tra i tanti modi di esprimersi che sviluppò nella sua opera.

È possibile che le voci udite nella Sierra, che le emozioni provate, che i paesaggi visti siano stati via via riprodotti e rielaborati dalla sua mente e nella sua memoria durante gli anni di internamento? È possibile che le voci degli indiani Tarahumara, per lui incomprensibili e accessibili solo dal punto di vista fonetico, si siano riprodotte nel suo cervello come un suono continuo, ossessivo, infinito, dove le sillabe ripetute e gli accostamenti fonetici della lingua tarahumara si trasformarono nella scrittura dell'ultimo Artaud, in glossolalie, in giochi di parole, in uno strano idioma che perde il suo valore di strumento di comunicazione per assumere un puro valore magico-rituale, un valore di suono e non più di significato?

D'altronde, al momento dei riti ai quali partecipò, cos'altro era per lui la lingua tarahumara? Lontano da ogni comprensione, queste parole rituali vennero assimilate solo attraverso il loro suono, come una sorta di musica ripetitiva, magica o mistica.

È possibile che l'esperienza del *peyotl* sia stata la chiave utilizzata per varcare una soglia magica, come il fungo di *Alice nel Paese delle Meraviglie*, il passaggio per un mondo alla rovescia, dove la coscienza del singolo si allarga fino a divenire coscienza collettiva, dove si è di nuovo in contatto con la Natura, dove il mondo razionale e ben definito si ferma e comincia un mondo gestito da forze primordiali, oscure, caotiche, impossibili da codificare ed esprimere?

In che modo il paesaggio messicano, la strada compiuta da Città del Messico verso la Sierra, rimase impresso nell'animo di Artaud? E quali meccanismi, quali reazioni innescò questo paesaggio così radicalmente lontano e distante dalla Francia e da Parigi?

Di certo Artaud si trovò, per la prima volta, intento a confrontarsi con una natura e un territorio nettamente differenti dall'Europa e dai luoghi a lui familiari, si trovò immerso in un viaggio irreali, una sorta di prova iniziatica che marcò profondamente il suo spirito.

Già sofferente per il tentativo di disintossicazione, trovandosi a fronteggiare da solo l'asprezza di questi territori, si era visto ancor più perseguitato. Aveva interpretato l'ostilità desertica dei canyon messicani come la prova di una presenza a lui avversa, giungendo alla conclusione che tutto fosse pieno di simboli e segni e che nulla potesse essere disposto casualmente, perché ogni cosa seguiva una logica precisa e superiore, per lui sconosciuta e inaccessibile.

Nel vuoto del deserto messicano ogni albero, ogni pietra che si alzava per interrompere la linea piatta del paesaggio s'imprese nell'animo di Artaud come un'epifania, come un segno da seguire, come un messaggio cifrato di cui non possedeva la chiave.

Appena prima di partire da Città del Messico, scriveva: “Conto di lasciare Città del Messico prossimamente per l’interno del Messico. Parto alla ricerca dell’impossibile. Vedremo se riuscirò comunque a incontrarlo”¹⁰.

Era questo l’impossibile di cui si era messo alla ricerca? Si trovò in una terra selvaggia, dove l’opera dell’uomo non ha voce, dove parlano solo le forze sovranaturali. Quale contrasto evidente con la vita frenetica di Parigi, con i pieni sovraccarichi di Città del Messico, dove abitano le voci, i colori, i rumori di un numero infinito di uomini. Quale differenza con la realtà europea fu il trovarsi solo nel silenzio, sotto il sole battente, in distese sconfinite dove si perde qualsiasi segno umano e dove è lecito sentirsi coinvolti in qualcosa di più grande.

Nella Sierra Madre niente più è a misura d’uomo, ci si sente indifesi, soli e vulnerabili di fronte ad una natura selvaggia, ostile nelle sue forme e a volte addirittura incomprensibile.

Quale fu il contatto di Artaud con gli uomini di queste terre? Ecco i Tarahumara, che, ben lontani dalla cultura occidentale, sembrano aver conservato i segni di un’umanità in accordo con le forze circostanti del paesaggio. Addirittura sembra sia il paesaggio stesso a imporsi su tutto un popolo, a chiedere cerimonie come tributo da pagare.

Ma chi sono i Tarahumara? Quali le loro tradizioni, i loro modi di vita, il loro ambiente? Attraverso le parole di Artaud poco si riesce ad intuire sui costumi di questo popolo che vive isolato tra le montagne.

Il mio viaggio nella Sierra Tarahumara, avvenuto tra l’agosto e il dicembre 2002, comincia con la scoperta di questa popolazione, che a settant’anni dal viaggio di Artaud e dopo oltre trecentocinquanta anni di contatto con le civiltà bianche, continua ad affascinare chiunque la incontri per la sua resistenza al cosiddetto “progresso” e per la sua fedeltà ai propri modi di vita.

Quelli che non mi credono vadano nella Sierra Tarahumara: vedranno che, in questo paese dove le rocce offrono una struttura e un’apparenza fiabesca, la leggenda diventa realtà e non può esserci una realtà al di fuori di questa fiaba. Io so che l’esistenza degli indiani non aggrada il mondo contemporaneo, pertanto, in presenza di una razza come quella, noi possiamo, nel confronto, concludere che è la vita moderna che si trova ad essere in ritardo, comparata ad essa, e non gli indiani ad essere in ritardo rispetto al mondo attuale.

Essi sanno che ogni passo avanti, ogni comodità acquisita dal dominio di una civiltà puramente fisica, implica anche una perdita, una regressione.

Si può dire quindi che la questione del progresso non venga posta quando ci si trova dinanzi a tradizioni autentiche¹¹.

Raccogliendo in prima persona la “sfida” contenuta in queste parole di Artaud, mi sono ritrovata a scoprirne la loro veridicità in modo del tutto inatteso.

¹⁰ Cfr. lettera a René Thomas, 2 aprile 1936, in *O.C.* VIII.

¹¹ A. Artaud, *Le rite des rois de l’Atlantide*, in *Œuvres*, Quarto, Gallimard, 2004, p. 756 (la traduzione dal francese è di chi scrive).

I Tarahumara tra presente e passato

In una terra di dura bellezza, dal clima e dal suolo ostili, si stabilirono, circa mille anni fa, alcuni gruppi di indigeni, distaccatisi dalla grande corrente migratoria che discese dagli attuali Stati Uniti d'America verso la valle del Messico.

Questi indigeni si insediarono nella Sierra che si trova a nord-ovest dell'attuale Repubblica Messicana, tra i paralleli 28 e 26, e che forma gran parte del complesso montagnoso chiamato Sierra Madre Occidentale, zona comprendente circa 45000 ettari nella parte sud-ovest dello stato di Chihuahua, una delle più selvagge di tutto il paese.

Caratterizzata da picchi rocciosi e da canyon la cui profondità arriva fino a due chilometri, in brevi distanze si passa da una vegetazione composta da conifere e dalla neve dei tremila metri (dove la temperatura arriva fino a venti gradi sotto zero), alle piante di arance e ai cactus che si trovano in fondo ai canyon, a trecento metri di altezza, e dove in estate la temperatura è di cinquanta gradi.

Fin dal loro primo insediamento nella Sierra, i Tarahumara non vivevano in villaggi ma in nuclei familiari dispersi intorno alle valli coltivabili. Gli elementi salienti che da sempre li caratterizzano sono: lo spirito di indipendenza rispetto agli altri popoli, ai propri capi e persino tra padri e figli all'interno delle famiglie¹²; la non-aggressività all'interno delle tribù, e la pulsione alla guerra, nell'intento di tutelare i propri territori e far in modo che nessuna popolazione vi si stanzi o si mescoli a loro.

La storia dei Tarahumara comincia con la fondazione della nazione e missione Tarahumara all'inizio del XVII secolo. È la storia di un popolo che, in quanto tribù o nazione (concetti che presuppongono un'unità politica), esiste solo nella rappresentazione dei non-indiani. Fino a quel momento, infatti, i così detti Tarahumara non avevano mai sviluppato una coscienza che rispondesse all'ideale missionario e coloniale di "nazione". Solo più tardi si diedero il nome di *raramuri*, che significa: "coloro che corrono a piedi"¹³, nome che rimanda al tentativo, da parte dei missionari, di fissare e descrivere la stupefacente capacità di questi indiani nel praticare il loro sport rituale, le corse di resistenza¹⁴, capacità che suscitava una forte impressione sugli euro-

¹² A riguardo è interessante notare come non esista nella lingua tarahumara un termine per indicare la famiglia: questa parola, e il concetto di unità che vi corrisponde, fu importata dagli Spagnoli.

¹³ O anche: "coloro dai piedi leggeri", "coloro dai piedi veloci".

¹⁴ Le *Carreras de Bola*, o corse di resistenza, sono gare che avvengono in determinati periodi dell'anno, nei giorni di festa, o dopo i raccolti. Gruppi di Tarahumara, uomini o donne, si sfidano tra loro, nel percorrere grandi distanze, correndo e calciando una piccola sfera di legno. Il vincitore è quello che compie tutto il percorso nel minor tempo possibile e senza perdere la propria sfera (il che risulta a volte impresa piuttosto difficile, considerando l'asperità delle montagne e l'assenza di strade o sentieri). Il percorso è suddiviso in tappe, a ogni appostamento aspetta il resto degli abitanti del villaggio (o i rappresentanti di più villaggi se le sfide sono tra appartenenti a regioni differenti), che scommettono sui partecipanti. Le poste possono es-

pei. I Tarahumara erano famosi anche perché un tempo impiegavano circa tre giorni, attraverso la Sierra, per la consegna di missive dalla città di Chihuahua a Batopilas, distanti tra loro quasi trecento chilometri. Si riposavano poi una giornata e impiegavano lo stesso tempo per tornare indietro.

I Tarahumara hanno sempre attivato commerci con bianchi e meticci, hanno spesso lavorato nelle loro fattorie, o nelle miniere e nei cantieri per la costruzione della rete ferroviaria; ma, nello stupore generale, lo hanno sempre fatto in modo tale da non dover cambiare sostanzialmente il loro stile di vita e i loro comportamenti.

Artaud riferiva:

Con i Tarahumara si entra in un mondo terribilmente anacronistico e che è una sfida a questi tempi. Ma oserei dire che è tanto peggio per questi tempi e non per i Tarahumara. [...] Perché se i Tarahumara non sanno lavorare i metalli, se sono ancora alle picche e alle frecce, se arano con tronchi d'albero tagliati, se dormono sulla terra vestiti, hanno però la più elevata idea del movimento filosofico della Natura. [...] La verità è che i Tarahumara disprezzano la vita del corpo e vivono solo per le loro idee; voglio dire in comunicazione costante e quasi magica con la vita superiore di quelle idee¹⁵.

I Tarahumara sono, probabilmente, l'unica tribù americana numericamente importante (ad oggi se ne contano tra i cinquantamila e i sessantamila), ad aver mantenuto la propria cultura incontaminata in secoli di contatti e pressioni da parte dei bianchi. Hanno conservato la loro lingua, i loro vestiti (nonostante l'introduzione dell'uso del cotone), il loro artigianato e le loro musiche tradizionali.

Sono rarissimi gli incroci razziali e, se avvengono, è in genere sempre una donna Tarahumara a sposare un bianco, e non viceversa. Quasi in nulla sono mutati il sistema alimentare e le attività produttive, neanche con l'avvento delle tecniche moderne e con lo svilupparsi nella regione di nuove possibilità di impiego. Mentre l'adozione dei costumi ispano-americani è rimasta fino ai giorni nostri assolutamente eccezionale, anche in seguito alla modernizzazione della Sierra nel corso degli ultimi anni.

Utilizzano metodi magici per curarsi e la struttura politica, così come i codici legali, sono praticamente indipendenti dal sistema politico messicano. Anche i sistemi di insediamento non sono variati di molto: villaggi di circa centotrenta famiglie si ripartiscono in aree che arrivano fino a mille ettari. L'ambiente ostile e la vita essenzialmente isolata dei nuclei familiari fanno sì che ci sia un sistema economico di auto-sussistenza, dove l'unità di produzione è la famiglia, poiché tutti i suoi membri partecipano attivamente alle varie attività di pastorizia, semina, raccolta, fabbricazione di utensili, etc.

La sopravvivenza di una tribù in un ambiente tanto povero non permette che la scarsa ricchezza, soprattutto di terre, si accumuli nelle mani di poche

sere denaro, bestiame, o anche l'assumersi la responsabilità dell'organizzazione delle feste, e le spese ad esse connesse.

¹⁵ A. Artaud, *Una Razza Principio*, in *Al Paese dei Tarahumara*, cit., pp. 90-91.

persone. Questo origina una serie di istituzioni, meccanismi ed esigenze sociali, sia per impedire l'accumulazione che per ripartire i beni accumulati.

Il contesto sociale, dove non esiste lavoro salariato, fa sì che nessuno possa tenere più terre di quante ne riesca a coltivare; anche le feste religiose, e la *Korima*¹⁶, svolgono la stessa funzione di redistribuzione delle ricchezze.

Alla base della struttura del sistema politico, religioso e morale, in un contesto ecologico-economico tanto estremo, vi è l'assunto che ogni vita umana tiene un alto valore sociale. Per questa ragione, l'assassinio è considerato il delitto più grave (che merita l'esclusione dalla comunità) e in genere ogni forma di aggressività genera un progressivo isolamento.

Le famiglie vivono lontane le une dalle altre e non hanno luoghi comuni dove riunirsi: né la presenza di villaggi, né le diverse missioni esistenti nel territorio le hanno convinte a rinunciare a questo modo di vita.

L'isolamento è la caratteristica più evidente dei Tarahumara che non mostrano mai l'inclinazione a formare dei gruppi ed è nella famiglia, come nucleo autonomo, che si sviluppano e si esauriscono tutte le condizioni di vita economica e sociale.

Organizzazione sociale

La nascita di un *Raramuri* si inserisce nella quotidianità della vita di una famiglia. Nella maggior parte dei casi non si ricorre né a medici né a ospedali. La donna partorisce in casa, o nelle caverne, assistita dal marito o da alcune donne del vicinato. Non ci sono cerimonie speciali per la nascita: nelle prime settimane di vita si realizza il rito di purificazione e nei primi mesi il bambino viene battezzato.

Il rito di purificazione è un rito magico-curativo: viene effettuato entro le prime settimane di vita dall'*owiruame* (medico-sacerdote) e la sua finalità è quella di proteggere il bambino da malattie e pericoli. Il rito del battesimo, invece, è fondamentale per la maggior parte dei *Raramuri* che si designano con il nome di *Pagotuame*, parola che viene dal verbo *pagoma*, lavare, e che, oltre ad essere la traduzione Tarahumara di "battezzato", è diventato sinonimo di *Raramuri* e di uomo. Il battesimo, occasione per assegnare un nome al neonato, è un momento importante per identificarlo come persona distinta, per inserirlo nella comunità, anche perché il battesimo stabilisce una differenza fondamentale rispetto ai Tarahumara non battezzati e ciò implica

¹⁶ *Korima* è una parola che designa un'istituzione fondamentale della cultura tarahumara: si tratta dell'aiuto che ogni tarahumara ha il diritto di chiedere a qualsiasi fratello della sua razza, che si trovi in miglior condizione economica di lui, nel momento di una necessità grave. Il termine potrebbe essere tradotto con la parola "compartizione", ma bisogna sottolineare che si tratta di un diritto e quindi di un obbligo per i più fortunati, non di un prestito o di un'elemosina. Per questo la *korima* non genera nessun tipo di obbligazione o di dipendenza tra donante e ricevente: richiederla non implica vergogna o umiliazione. Questa istituzione favorisce lo stabilirsi della coscienza di una dipendenza fra membri di una stessa comunità, come condizione necessaria per la sopravvivenza.

l'appartenenza a gruppi con culture profondamente diverse. Presso i Tarahumara non esistono cerimonie di iniziazione all'età adulta: in genere si considera adulto il ragazzo che, verso i dodici-quattordici anni, beve per la prima volta *tesguino*¹⁷. Alle donne, invece, si permette di bere una volta che sono sposate, anche se già da prima possono assistere alle feste.

I matrimoni sono monogamici e, nella maggior parte dei casi, endogamici. In genere ci si sposa molto giovani, tra i quattordici e i diciassette anni. Non esiste un "fidanzamento" in quanto tale, normalmente si considera il primo anno di vita di una coppia come un periodo di prova, durante il quale questa potrà stabilizzarsi o sciogliersi senza nessun problema. In caso di separazione, non esistono né obblighi né conseguenze negative per futuri matrimoni, a parte il fatto che, se una persona accumula una serie di tentativi falliti, verrà in seguito considerata dalla comunità come qualcuno con cui non si può convivere. Il matrimonio, che garantisce uguali diritti a entrambi i coniugi, va visto nell'insieme di una cultura dove sono fondamentali i valori di libertà, non aggressività e rispetto dell'altro: gli sposi conservano le loro proprietà indipendenti; le sanzioni in caso di adulterio o poligamia penalizzano in uguale misura uomini e donne; non esiste il problema di figli illegittimi, in quanto tutti i bambini vengono protetti da una delle due famiglie dei genitori o dal gruppo sociale.

Così come la nascita dell'individuo si inserisce nell'ambito della vita quotidiana, anche il contatto con la morte è qualcosa di molto frequente e diretto nella vita dei *Raramuri*. Per la carenza di ospedali e per il fatto che questi vengano utilizzati raramente, spesso gli individui muoiono nelle loro case, generalmente composte di una sola stanza, in presenza di familiari e bambini. Questo fatto, unito all'elevata mortalità infantile, fa sì che la morte rappresenti un fenomeno costantemente presente e condiviso da tutti: come la vita, è qualcosa di naturale contro cui non ci si può ribellare. Ciò non vuol dire che i Tarahumara siano fatalisti o rassegnati di fronte ad essa: con tutti i mezzi, magici o medici, cercano di lottare contro la morte e al di là della familiarità che ne hanno, il loro timore della morte e dei morti è generalmente noto.

Secondo i *Raramuri* la morte può essere dovuta a cause naturali come vecchiaia, malattie, durezza del clima, incidenti, o essere provocata da forze magiche, nonché da fatture operate da stregoni. Le forze magiche, suddivise in forze mortali, sempre presenti, e in forze evocate da individui con il solo scopo di nuocere ad altri, potrebbero essere così raggruppate:

- forze legate a pietre o piante mortali (*Rushiwari*, *Sukiki* e *Jicuri*): sono pietre, o piante, che hanno il potere di uccidere con il solo contatto; si pensa anche esistano piante "intelligenti", dotate di una volontà propria;
- gli specchi d'acqua, i ruscelli, i fiumi, i laghi e i pozzi, che hanno il potere di attrarre bambini e uomini per farli annegare o per sottrarre loro l'anima;

¹⁷ Vedi, più avanti, nota 24.

- i sogni, soprattutto quelli legati all'acqua;
- alcuni animali come la volpe e il leone, che sono posti in relazione con la morte, mentre il canto del gufo ne è il diretto annuncio;
- i morti, che possono vendicarsi sui propri familiari;
- l'influenza del sole e della luna.

I Tarahumara credono in un'esistenza al di là della morte (che attualmente ha incorporato molti elementi del credo cristiano). Essa viene pensata in due momenti: un primo in cui l'anima del defunto vaga ancora in questo mondo e un secondo, in cui l'anima, arrivata al cielo, si stabilisce definitivamente. La morte è vista come una separazione del corpo dall'anima¹⁸: quest'ultima compie il suo viaggio fino al cielo, generalmente nel periodo di un anno. Le anime cattive possono trasformarsi in animali (in puma, orsi o volpi) e spaventare la gente, mangiare il bestiame e rovinare il raccolto. Oltre alla veglia e alla sepoltura del morto, si celebrano tre feste se il defunto è uomo¹⁹: una dopo la prima settimana, una dopo un mese e una dopo un anno; mentre, se si tratta di una donna, se ne celebrano quattro, sempre nel corso di un anno. Nella cosmogonia Tarahumara²⁰, l'uomo viene sempre associato con il numero tre, mentre la donna con il numero quattro.

¹⁸ Artaud scrisse che i Tarahumara più di tutto temevano la caduta del loro doppio, e che non esiste l'idea di peccato bensì l'idea del male come perdita della propria coscienza. Li definì ossessionati dalla filosofia, filosofi fin dalla nascita (soprattutto in *Una Razza principio*, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., pp. 90-92). Probabilmente non si possono definire filosofi nel senso occidentale del termine: ma chi potrebbe negare che ogni loro gesto non sia giustificato in una lotta di sopravvivenza, in un tentativo di mediazione tra se stessi e Dio? Non è esatto dire che i Tarahumara credono a un loro doppio e ne temono la caduta: è vero però che credono nell'esistenza di più anime legate a uno stesso corpo, con un'anima principale unita ad altre più piccole; credono che le malattie siano tutte collegate alla perdita di queste anime, come se esse avessero la capacità di distaccarsi dal corpo e vagare per la terra, incontrando luoghi pericolosi dove restano intrappolate. Inoltre, tutte le cerimonie di cura presso questi indigeni sono legate principalmente alla cura dell'anima di una persona: nessun disagio del corpo è scollato da essa e la morte stessa viene vista come l'allontanarsi dell'anima principale dal proprio corpo (e perché non chiamare quest'anima principale il proprio doppio?). Nella vita di tutti i giorni, qualsiasi azione, qualsiasi stato d'animo, sono impregnati di questa "filosofia delle anime". Per esempio, la tristezza (emblema del deprimersi e dell'ammalarsi dell'anima), viene temuta più del non poter mangiare; i sogni o i ricordi (pensati come viaggi delle anime che avvengono mentre l'uomo dorme) hanno più importanza dell'uso di medicine.

¹⁹ Se il defunto ha partecipato a una raspa di *peyotl* nel corso della vita (vedi più avanti), al momento della sua morte, si provvederà a organizzare anche una cerimonia di *peyotl* per impedire che la sua anima resti sulla terra, prigioniera di Ciguri. Quest'usanza potrebbe essere la ragione per cui ci fu una cerimonia di *peyotl* nel villaggio visitato da Artaud nel 1936. Lui stesso affermava che un uomo era morto da poco, e che per via di questo decesso la cerimonia rischiava di non avvenire. In realtà si potrebbe ipotizzare che la cerimonia fu organizzata proprio grazie a questo decesso.

²⁰ Si può avere a volte l'impressione che Artaud abbia sviluppato una sua personale interpretazione poetica della cosmogonia Tarahumara, per sfuggire a una realtà deludente, ad un Oriente ben diverso da quello che si aspettava. I Tarahumara, oggi come allora, restano un popolo estremamente chiuso, restio a parlare delle proprie usanze. Il senso di totale esclusione che se ne riceve è scoraggiante, soprattutto per il fatto che questa è tanto più reale quanto è negata ogni spiegazione. Si può partecipare ai loro riti, li si può osservare nella vita di tutti i giorni, si può convivere e parlare con loro, tuttavia si ha sempre l'impressione (e la certezza) che dietro a tutto ciò nascondano quello che più conti, ingegnandosi per sviare qualsiasi intruso. Ma ciò, per quanto scoraggiante, ne aumenta il mistero, e, in qualche modo, crea nell'osservatore un

L'organizzazione sociale dei Tarahumara si basa su una gerarchia politico-religiosa. La figura centrale del loro governo è il Siriamé, o Gobernador, capo locale, eletto democraticamente in una assemblea a cui possono partecipare tutti gli adulti, uomini e donne, della comunità in questione. Generalmente vengono eletti uomini maturi, che si sono distinti nello svolgere incarichi per la comunità e che sono stati apprezzati per qualità come generosità, facilità di parola, non-aggressività, coscienza del proprio essere Tarahumara. Le funzioni del Siriamé consistono principalmente nella direzione della sua comunità e nella conservazione delle tradizioni. Questo si traduce praticamente nel convocare e presiedere le riunioni e le cerimonie religiose, nel pronunciare sermoni e discorsi e nell'essere giusto nei giudizi. L'esercizio del suo potere si esplica perlopiù tramite suggerimenti, consigli, esortazioni, mai attraverso dominazione o castighi. Il suo principale strumento di governo sono i *Nawesari* ovvero i discorsi/sermoni. Il Siriamé viene eletto per un tempo indefinito: non c'è un limite di durata della carica, se non quello dovuto alla sua morte o al fatto che stia svolgendo la sua funzione in modo inappropriato. Può essere infatti destituito per aver condotto il suo governo in maniera troppo rigida o troppo blanda, per non aver reso unita la comunità, avendo creato motivi di divisione, per un'eccessiva pigrizia o disattenzione nella celebrazione delle feste tradizionali.

Il fattore più importante di controllo sociale è la stima che la società stessa ha dell'individuo. Questa si va formando soprattutto attraverso il numero di inviti alle feste, per l'autorità morale che gli si riconosce, per gli incarichi che gli vengono affidati, per la frequenza con cui si ricorre a lui in caso di necessità. Questo mezzo di controllo sociale è molto efficace perché, data la situazione delle relazioni comunitarie e la ristrettezza del loro ambito, tutta la vita sociale, politica e religiosa del *Raramuri*, e gran parte della sua vita economica, dipendono dalla sua accettazione nella comunità. L'unico mezzo di controllo sociale, che si possa chiamare repressivo o vendicativo, è il giudizio: solo attraverso una sentenza del Siriamé si arriva all'imposizione di castighi. In caso di assassinio, il Siriamé consegna il colpevole alle autorità messicane. Questo equivale a un'esclusione dalla comunità sia perché, in primo luogo, essa prende le distanze dall'individuo, rifiutandosi di giudicarlo all'interno delle proprie istituzioni, sia perché ciò implica un allontanamento reale, dato

sentimento contrastante: si ha la rabbia di non poter comprendere, di non potersi avvicinare se non marginalmente al nucleo segreto che fa della loro esistenza qualcosa di "distante" dalla vita occidentale; però, allo stesso tempo, si comprende grazie a questa cortina impenetrabile che essi pongono tra se stessi e il mondo, come i Tarahumara abbiano mantenuto la propria originalità. Si è quasi soddisfatti di incontrare questa resistenza muta, questa barriera che in sé testimonia l'inaccessibilità dei loro segreti, garantendone la sussistenza nel tempo. Ad un qualsiasi osservatore i Tarahumara si offrono come un popolo suscettibile delle più svariate interpretazioni: da loro non si potranno ottenere conferme o smentite per le proprie ipotesi, e tutto, in qualche modo, dipenderà dallo stato d'animo di chi li incontra. I Tarahumara non sentono certamente il bisogno delle interpretazioni altrui, né di spiegazioni per i loro gesti: si limitano a osservare quanti arrivano in questi territori, acconsentono di mostrare il "come", non ponendo segreti sullo svolgimento della loro vita o delle loro feste, ma mai acconsentiranno a spiegarne il "perché".

che il soggetto in questione sarà incarcerato a lungo e, spesso, lontano dalla Sierra. Nelle altre situazioni il compimento delle sentenze, emesse dal Siriam dopo aver ascoltato le due parti, si realizza in breve termine e senza ulteriori interventi delle autorità.

Il sistema di giudizio si dimostra altamente efficace, soprattutto perché appoggiato fortemente da tutta la società. Questo metodo, infatti, permette ai *Raramuri* non solo di rendersi indipendenti dal sistema legislativo dei bianchi, spesso usato nei loro confronti come mezzo di sopraffazione, ma anche di evitare che le sentenze diventino un patrimonio specialistico di pochi individui, cosa che impedirebbe lo svolgersi dei giudizi con metodi e norme fino ad ora evidenti a qualsiasi Tarahumara.

Le feste

La festa è la massima, nonché unica, forma di espressione religiosa dei Tarahumara e, dato che si tratta di una cultura essenzialmente religiosa, si può dire che la festa costituisca il centro della loro vita.

I *Raramuri* non hanno espressioni religiose private: non pregano, non vanno mai in chiesa da soli, non hanno immagini sacre nelle proprie abitazioni e non fanno pellegrinaggi; non esistono preghiere vocali vere e proprie né, tanto meno, riflessioni teologiche.

I Tarahumara si esprimono nelle feste, dove la massima importanza è assegnata al ballo, che diventa così una forma di preghiera.

Osservava Artaud:

Danzano al suono di una musica puerile e raffinata, che nessun orecchio europeo può riconoscere; sembra di sentire sempre lo stesso suono, lo stesso ritmo; però, col tempo, questi suoni sempre identici e questo ritmo ci suggeriscono come il ricordo di un grande mito; evocano il sentimento di una storia misteriosa e complicata.

Sebbene in principio queste danze imitino i movimenti della natura esteriore: il vento, gli alberi, un formicaio, un fiume agitato, acquistano presso i Tarahumara un senso altamente cosmogonico, ed ebbi l'impressione di contemplare dinanzi a me l'agitazione delle formiche cosmiche al ritmo di una musica celeste²¹.

Il compimento dei propri doveri religiosi, attraverso la danza, è una delle norme fondamentali della morale *Raramuri*: ciò è profondamente legato alla conservazione dell'identità e delle proprie tradizioni.

Anche nella vita quotidiana si rispecchia l'importanza fondamentale delle feste: tutto il calendario è organizzato in funzione di queste e qualsiasi attività è subordinata alle festività, previste o impreviste. Tutte le feste hanno un

²¹ A. Artaud, *Le rite des rois de l'Atlantide*, in *Œuvres*, cit., p. 758 (trad. it. *Il rito dei re dell'Atlantide*, in *Messaggi rivoluzionari*, a cura di M. Gallucci, Vibo Valentia, Monteleone, 1994, pp. 190-191).

carattere religioso e costituiscono, praticamente, gli unici eventi sociali della vita dei Tarahumara. Essi vivono una religione sincretica, risultato dell'unione di caratteri provenienti dall'antica religione solare con il cristianesimo, che ha un importante carattere di unificazione dell'universo psicologico e sociologico.

Tra i principali elementi comuni a tutte le feste si ritrova che:

- sono dirette a *Onoruame* ("colui che è il padre", appellativo applicato tanto al sole che al Dio cristiano);
- seguono tutte uno stesso calendario;
- sono sottomesse a precise esigenze liturgiche (presenza di strumenti musicali, tipologia della danza...);
- presentano danze, musiche, strumenti musicali e i simboli della presenza di Dio;
- hanno una struttura a carattere partecipativo;
- si effettua la condivisione di cibo e bevande rituali;
- gli indios sono i responsabili dell'organizzazione;
- discorsi e sermoni sono presenti durante e dopo le cerimonie;
- esistono segni e movimenti simbolici;
- si svolgono spesso durante la notte: il tramonto segna l'inizio della danza e l'alba il termine;
- hanno un'estrema libertà e flessibilità di forme e orari, dipendenti dalla situazione e dalla volontà della comunità.

Una delle costanti più importanti è il sentimento di minaccia e pericolo che tutta la comunità prova e contro il quale esprime la sua religiosità. Questa minaccia può essere identificata nell'effettiva dispersione geografica che vive la comunità; nelle difficoltà di comunicazione; nell'isolamento e nella tendenza al disgregamento dovuta a un sistema economico di autosufficienza familiare. A mettere in pericolo la coesione dei *Raramuri*, c'è la minaccia culturale dei bianchi, che potrebbero introdurre altri modelli di comportamento lontani dalle loro tradizioni.

Esistono poi le minacce naturali contro la vita della comunità, come il freddo, le malattie, la siccità, le alluvioni, le malattie degli animali e la scarsità dei raccolti; e quelle soprannaturali, rappresentate da un mondo di forze magiche non dipendenti dalla volontà degli uomini, da calamità naturali con le quali Dio e il Diavolo puniscono i Tarahumara, dalla perdita dell'anima o dalla rottura dell'armonia nell'ordine cosmico.

Le feste diventano così un mezzo attraverso il quale la comunità rafforza la sua unione e la sua identità, proteggendosi dai pericoli che la circondano. Esse conservano e esprimono l'identità *Raramuri* e sono di fondamentale importanza per un popolo che non possiede nessun tipo di documento storico, che non conosce scrittura e pittura e non ha né divisione in clan, né alberi genealogici.

Così "ballare come gli antichi" diventa un'esigenza teologica e sociale, rappresenta la fedeltà alla razza e alla tradizione. Questo spiega anche la stabilità dei riti e la resistenza ai cambiamenti e alle innovazioni. I riti compon-

gono un bagaglio culturale e cambiarli significherebbe perdere la propria identità, la propria memoria.

Le feste, come ho già ricordato, sono il luogo privilegiato, e praticamente unico, di espressione della comunità, poiché i Tarahumara vi concentrano tutta la loro creatività, intellettuale e artistica. Tutto quello che è musica e canto, è compreso nell'ambito delle celebrazioni. Gli strumenti musicali vengono fabbricati appositamente e tutte le danze, i vestiti speciali e le ornamentazioni del corpo sono assolutamente riservati alle feste.

Anche il linguaggio vi trova la sua posizione privilegiata, dato che discorsi e sermoni le precedono e le accompagnano: attraverso di essi si compie una riaffermazione delle credenze, dei valori e degli obblighi fondamentali della comunità.

A questa funzione di "creazione d'identità", corrisponde anche quella di riunire fisicamente la comunità. Una festa viene considerata "bella" se vi si riuniscono e ritrovano molti *Raramuri*.

Nelle feste avviene anche la maggior parte delle comunicazioni interpersonali: scambio di notizie, discussione di fatti politici ed economici, creazione di nuove coppie di sposi.

Le feste *Raramuri* possono essere suddivise in due classi: quelle la cui celebrazione segue un calendario fisso, generalmente il calendario liturgico della chiesa cattolica, che nella Sierra è relazionata con i cicli agricoli di semina e raccolta (ad esempio, le festività pasquali sono considerate come data di inizio per la semina); e quelle che dipendono da situazioni o necessità concrete della comunità (siccità, malattie, nascite, morti...) e che richiedono motivazioni esplicite.

Il calendario fisso, cattolico, consta di due grandi cicli annuali e uno settimanale, a cadenza domenicale. Il ciclo della Settimana Santa (o dei Farisei) è quello più importante. Lo si considera iniziato con l'accensione del cero pasquale (tra il 6 gennaio e il 2 febbraio), comprende tutta la quaresima e termina con la settimana santa (in genere in marzo-aprile), che ne costituisce il punto culminante. Il ciclo della Natività (o Invernale) si apre con le feste dei santi nel mese di dicembre: nella maggior parte dei paesi inizia il 12 dicembre, festa della *Virgen de Guadalupe*, in altri con la festa del patrono, come ad esempio a Norogachi il 12 di ottobre, *Nuestra Senora del Pilar*.

Questo ciclo è anche chiamato dei *Matachines*, perché in tutte le celebrazioni si è soliti danzare il *Matachines*, una danza di origine spagnola, introdotta dai missionari gesuiti, che rappresentava la guerra tra mori e cristiani, accompagnata da testi catechetici. I *Matachines* sono gli uomini che eseguono il ballo specifico di questa festa: nella Sierra Tarahumara sono le figure centrali delle feste di inverno.

La danza richiede un abito speciale, composto da un miscuglio di elementi tarahumara e spagnoli: l'abito da *Matachin* comprende stivali (mentre i tarahumara usano sandali da loro fabbricati in tutte le stagioni dell'anno); calzini alti (anche questi non utilizzati nella vita quotidiana), ai quali vengono legati dei campanelli; pantaloni o la *zapeta* (abito composto da una specie di len-

zuolo bianco, legato alla vita in modo che copra i fianchi e le cosce): questi sono gli elementi “occidentali” del vestito. Sopra di questi viene posto il tratto indigeno, più colorato: alla vita, davanti e dietro, vengono legati due quadrati di stoffa, in modo che gli angoli si dispongano tra le gambe, più o meno all'altezza delle cosce. Alle spalle si allacciano due teli in forma di mantello, che arrivano quasi fino alle caviglie; le stoffe alla vita si allacciano con la *puraca*, una fascia di lana tipica, tessuta con colori sgargianti e con disegni geometrici; sulla testa si pone un pezzetto di stoffa tenuto fermo dalla *collera*, la fascia di cotone che generalmente gli uomini portano legata alla fronte. Queste stoffe sono tutte di colori molto vivaci e quasi sempre ogni pezzetto presenta fantasie differenti rispetto agli altri.

Tra i *Matachines* c'è un gruppo chiamato dei *Monarkos*, che occupano il posto in testa e in coda nelle file dei danzatori, e due di loro dirigono le danze. I *Monarkos*, che portano lo stesso abbigliamento del *Matachin*, si distinguono per la corona: un prisma quadrangolare, fatto di specchi di dieciquindici centimetri, ai quali si aggiunge un quinto specchio, semi-inclinato, nella parte superiore; da queste corone cadono striscioline di carta colorata fino alle spalle. Nelle mani hanno un sonaglio e una specie di tridente o ramo d'albero chiamato *palma*, anche questo cosparso di striscioline di carta colorata, con cui dirigono i movimenti del ballo²².

Nonostante sia chiara l'appartenenza di queste feste a una tradizione cristiana, è interessante vedere come sia avvenuto un vero e proprio “processo di tarahumarizzazione”: infatti, nonostante esse testimonino una forma di contaminazione rituale e religiosa, risulta forte la volontà di appropriarsene, adattandole allo schema festivo *raramuri*: riunione, ballo notturno, preghiera, cottura del cibo durante tutta la notte, fine della festa all'alba, *nawesari*, offerta e spartizione del *tonari* e del *tesguino*, introduzione e uso di musiche indigene.

Il ciclo domenicale, anche se non è propriamente festivo, implica la riunione di tutta la comunità. Corrisponde alla celebrazione cristiana della messa, che viene officiata quando sono presenti sacerdoti fissi o in visita. Tuttavia, anche senza di loro, viene osservata la tradizione di riunirsi tutte le domeniche.

²² Il 12 ottobre 2002 ho assistito alle danze *Matachines* a Norogachi, in occasione della festa della *Santa Virgen del Pilar*. Sul far della sera, un gruppo di Tarahumara, già pronti e vestiti per le danze, si trovava sul vasto cortile di fronte alla chiesa. Ricordo che vidi tre dei Tarahumara attraversare lo spiazzo, e il loro abbigliamento pomposo e il loro procedere maestoso, quasi regale, mi fecero comicamente pensare all'avanzare dei tre Re Magi. Qualche istante dopo riaffioravano alla mia mente le parole di Artaud, in un testo chiamato – forse non del tutto casualmente – *Il Paese dei Re Magi* (in *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 89: “mi è parso che il paese dove la tradizione dei Magi portatori di fuoco vive sulle sagome delle rocce, sui vestiti e nei riti sacri degli uomini, sia anche quello in cui il rumore colorato e la vibrazione grandiosa della Natura rammentano con la più ossessiva intensità tutta un'epoca della pittura i cui Grandi uomini furono ossessionati da medesimi segni, da medesime forme, da medesime luci, da medesimi segreti”). A partire da quell'istante, l'associazione tra i Tarahumara e i Re Magi non mi è sembrata più così improbabile.

La messa domenicale Tarahumara andrebbe considerata in un contesto più ampio, che potrebbe essere chiamato “assemblea domenicale”, e che comprende la partecipazione al rito, il *Nawesari* e l’incontro informale della comunità, prima e dopo. *Nawesari* vuol dire, letteralmente, “sermone” o “discorso” pubblico: è una cerimonia importante e frequente, la cui tradizione risale all’epoca preispanica. Si tratta di un sermone pronunciato dalle autorità *Raramuri* e diretto a tutti coloro che assistono alla festa o alla riunione. Tutti i *Nawesari* sottolineano l’importanza di credere e vivere secondo la tradizione *Raramuri*: si enumerano le principali verità e i precetti morali, si domanda ai presenti il proprio consenso, si tratta di argomenti di ordine pratico.

I sermoni hanno una forza morale e regolatrice del comportamento *raramuri* molto importante, funzionano come meccanismo di coesione, identità e vincolo. Vengono trasmessi di generazione in generazione e rappresentano a volte i messaggi che originariamente le divinità comunicarono ai primi *Raramuri*. L’importanza del *Nawesari* per comprendere la religiosità dei Tarahumara sta nel fatto che è, praticamente, l’unica espressione “concettuale” verbalizzata dei valori religiosi e morali di questa tribù; è anche lo strumento o l’artificio attraverso il quale si trasmette e si conserva la memoria orale del gruppo.

La funzione di mantenere e trasmettere la tradizione si manifesta nell’insistenza sulla sua importanza (ad esempio, vengono ripetute più volte frasi come: “così hanno creduto i nostri antenati, così facevano gli antichi...”, “bisogna continuare a far così e insegnarlo ai nostri figli...”), e sulla necessità di mantenere lo stesso nucleo di verità e di comportamenti fondamentali. La conservazione e trasmissione di questo nucleo è resa possibile dalla concisione e semplicità degli assunti, recitati più volte e in formule stereotipate; la ripetizione settimanale dei sermoni ne mantiene viva la memoria; la solennità rituale e l’importanza che si dà all’autorità sottolineano e rinforzano tutto quello che viene detto.

Il *Nawesari* è anche una professione di fede, che si compie nella formula “così credono e hanno sempre creduto i *Raramuri*”, a cui la comunità dà il suo assenso con la sua stessa partecipazione.

Danze e riti tarahumara: *Yumari* e *Tutuguri*

Al giorno d’oggi *yumari* e *tutuguri* sono il nome di un unico tipo di danza, sebbene cento anni fa, quando Lumholtz²³ effettuò le sue ricerche nella Sierra, era ancora presente una netta distinzione tra di esse. Entrambe sono cerimonie che appartengono alla tradizione Tarahumara, antecedente all’arrivo degli Spagnoli, e che conservano i caratteri delle danze agrarie-pacifiche. Nei resoconti dei primi gesuiti si parla di queste come danze ispirate dal demo-

²³ C. Lumholtz, *El México desconocido*, cit.

nio, probabilmente perché implicano la *tesguinada* finale, che porta all'ubriachezza generale di tutti i partecipanti (si è obbligati a ballare e bere fino all'esaurimento del *tesguino*²⁴).

Oggi lo *yumari-tutuguri* è fondamentalmente una danza di ringraziamento, la cui finalità è dare da mangiare a Dio. Il *Siriame* convoca la festa durante una delle riunioni domenicali: la sua gestazione è lunga, dato che implica la preparazione del *tesguino* (per cui servono circa quindici giorni) e del cibo, il reperimento degli animali da sacrificare, e l'allestimento del cortile dove si danzerà. Prima dello *yumari* si collocano, nella parte che dà verso oriente, tre croci di circa un metro e trenta, poi ricoperte con un lenzuolo bianco a simboleggiare la presenza di Dio. Oggi si mettono in relazione con la trinità, anche se precedentemente le croci erano due, il padre sole e la madre luna, e quando era presente una terza, veniva solitamente associata a Venere come stella del mattino. Di fronte a queste croci si pone una specie di altare o una coperta, dove vengono collocate le offerte; a volte nella parte opposta del cortile può essere posta una piccola croce, che indica la presenza della morte e dei morti.

In genere si sacrifica una capra, anche se, quando l'occasione è solenne e lo *yumari* si associa a una raspa di *peyotl*, viene sempre immolata una vacca. Dopo il tramonto, il padrone della casa dove si balla offre il sonaglio al *wikaraàme*, colui che dirigerà canto e danza. Egli si dirige verso la croce per salutarla, agitando il sonaglio, e facendo un giro intorno ad essa comincia a bal-

²⁴ In tutte le cerimonie religiose, riti di guarigione o riunioni della comunità tarahumara, eccetto le riunioni domenicali, il *tesguino*, o *batari*, occupa un posto importante. Dalla nascita alla morte, durante il ciclo agricolo, dalle catastrofi naturali alle malattie, fino alle feste di ringraziamento, il *tesguino* scandisce tutti i momenti importanti della vita dei *Raramuri*. Si tratta di un fermentato di mais, dal basso contenuto alcolico, simile alla birra, denso e nutritivo. Secondo i Tarahumara, il *tesguino* è un dono di *Onoruame* il quale insegnò loro come produrlo, affinché potessero far festa e rallegrarsi. Questa bevanda esisteva prima dell'arrivo dei missionari e sia il suo consumo che la sua preparazione sono rimasti invariati nel tempo. Essa è presente in tutti i livelli della vita dei Tarahumara, con funzioni ben precise: a livello "ecologico" offre una variante nell'alimentazione, inoltre aiuta a resistere al freddo e alle intemperie notturne (anche se esiste il pericolo che lo stato di ubriachezza favorisca polmoniti). A livello "economico" ha il ruolo di smaltire le quantità eccedenti di mais, nonché di rendere più lieto e attraente il lavoro. In quanto a salute e magia, il *tesguino* è una delle medicine più utilizzate indipendentemente dai suoi effetti diuretici e purgativi. A livello sociale svolge un effetto disinibente, con i fattori negativi e positivi che ciò implica. Infine, sul piano religioso, oltre all'importanza attribuita all'atto di bere tutti insieme, viene utilizzato come offerta. La maggior parte delle famiglie invita nel proprio territorio le famiglie vicine per una *tesguinada* almeno una volta all'anno; una famiglia si reca a delle *tesguinadas*, nelle proprietà vicine, dalle venti alle cinquanta volte all'anno, spesso percorrendo a piedi anche decine di chilometri attraverso le montagne. Grazie al sistema degli inviti reciproci, ogni famiglia appartiene a un gruppo più o meno duraturo, con il quale compie i sacrifici, le danze e la coltivazione dei campi. Si può affermare, in un certo senso, che le comunità si formano attraverso questo gioco di inviti reciproci e soprattutto attraverso la condivisione della loro bevanda rituale. Quest'ultima è sempre correlata a una cerimonia o a una celebrazione, e il fatto che la si debba consumare all'interno delle feste ne rinforza il suo carattere religioso, facendo in modo che lo stato di ubriachezza non invada anche la vita quotidiana. Possiamo dire che un Tarahumara non beve mai da solo e che, anche se teoricamente sarebbe possibile produrre del *tesguino* da consumare privatamente, questo non accade mai.

lare da solo, con movimenti ritmici, percorrendo più volte l'asse oriente-ponente, cantando allo stesso tempo un motivo monotono senza parole distinte, accompagnandosi con il sonaglio. Pian piano, si uniscono alla danza, ma non al canto, i presenti: gli uomini a sinistra e le donne a destra del cantore, formano due file, che compiono il tragitto danzando avanti e indietro. Questo movimento dura a lungo, finché si cambia danza, si accelera il ritmo e si comincia a danzare in cerchio: gli uomini attorno alla croce, guidati dal cantore, correndo in un cerchio interno; le donne in un cerchio esterno e nel senso opposto agli uomini. Si danza tutta la notte, ripetendo più volte la procedura, con brevi pause per bere *pinole* o *tesguino*. All'alba il momento delle offerte segna il finale della danza: tutti si avvicinano alle croci, deponendo le offerte dopo aver compiuto piccoli movimenti circolari con queste fra le mani.

La maggior parte degli *yumari* terminano con riti di guarigione piuttosto vari, dato che dipendono dalla fantasia del guaritore. Essi consistono essenzialmente nell'amministrazione di una medicina, chiamata *meke* (un infuso di foglie di agave), e si concludono con un'abluzione. Terminata la guarigione, si spartiscono cibi e bevande. È abitudine che parte del cibo venga riportato nelle proprie case, mentre il *tesguino* viene bevuto finché non finisce. Alcuni antropologi²⁵ spiegano che lo scopo fondamentale di queste feste sia quello di mangiare carne. Effettivamente, tra la carne consumata durante la festa e quella riportata nelle case, data la frequenza di queste celebrazioni, si calcola che ciò garantisca anche ai più poveri di mangiare carne in media una volta a settimana. Ma è riduttivo considerarle solo per questo aspetto, senza tener presente la loro efficacia sul piano delle relazioni umane, dell'armonia della comunità e del mantenimento della propria identità. È la maniera per esprimere la dipendenza da un essere trascendente, di relativizzare la situazione umana, riaffermando così i sentimenti più profondi della comunità e la propria concezione esistenziale.

Come si è detto precedentemente, all'inizio del Novecento, il *tutuguri* e lo *yumari* erano ancora due danze differenti. Così scrive Lumholtz:

Nella maggior parte delle feste si eseguono entrambe le danze, che nel concetto degli indios tendono allo stesso proposito generale. Non è certo facile scoprire la relazione che c'è tra l'una e l'altra. Il *tutuguri* è una danza più seria e ha maggior efficacia dello *yumari*, nonostante questo non manchi di certo del suo valore speciale, poiché esprime, per esempio, una preghiera affinché il guaritore disponga delle forze per curare.

Nello *yumari* tutti cantano e danzano frequentemente ubriachi, mentre nell'altra danza si osserva assoluto decoro. Entrambe vengono eseguite per il sole e per la luna: il *tutuguri* per chiamarli, mentre lo *yumari* per allontanarli. [...] Si balla anche il *tutuguri* per ringraziare del raccolto e in queste occasioni lo *yumari* ha come finalità chiedere che l'anno seguente sia buono.

²⁵ Per esempio Bennet & Zingg, *The Tarahumara, an Indian Tribe of Northern Mexico*, New Mexico, The Rio Grande Press Inc., 1935.

Di solito si balla il *tutuguri* durante il giorno e lo *yumari* di notte, però generalmente il primo non comincia che dopo il tramonto²⁶.

Lo *yumari* di oggi ha acquisito dal *tutuguri* la parte iniziale, il momento in cui le due file di uomini e donne ballano seguendo il tragitto est-ovest, compiuto dal *wikaraàme*, mentre, per quanto riguarda il *tutuguri*, sempre Lumholtz fornisce la seguente descrizione:

Generalmente si piantano tre croci e ci sono tre sacerdoti, che si pongono nel centro; i loro aiutanti non devono essere necessariamente astrologi, è necessario che partecipino il padrone della casa, suo figlio, o qualche amico stretto. Quando inizia la danza si allineano tutti di fronte alle croci, guardando verso est e mettendosi ad agitare di continuo i loro sonagli, per due o tre minuti, da un lato all'altro e sollevandoli in aria, con il fine di attirare l'attenzione degli dei con il rumore degli strumenti.

In seguito, cantando e agitando i sonagli, ora dal basso all'alto, si muovono in avanti, alla maniera di ragazzi che stanno saltando una corda, oltrepassando la linea delle croci della stessa distanza che c'è tra queste e il punto di partenza.

Si voltano e tornano indietro. Proseguono così ballando nell'una e nell'altra direzione per tre volte, marciando sempre da est a ovest e viceversa, agitando i sonagli dall'alto in basso mentre vanno da un punto all'altro e muovendoli da un lato all'altro quando arrivano a fine percorso.

Il movimento verticale del sonaglio produce un ritmo triplo, poiché il colpo che si dà in basso è sempre seguito da un altro rapido colpo prima che il braccio si alzi di nuovo.

Nello stesso tempo ripetono continuamente il seguente motivo:

rutubùri vaè ye na rutubùri vaè ye na

òmaweka xa rusi òmaweka xa rusi

(*rutuburi* da un lato all'altro, *rutuburi* da un lato all'altro

tutti, molto, braccia incrociate! tutti, molto, braccia incrociate!)

Questa è l'introduzione e preludio di tutta la danza. Dopo l'apertura formale tutti gli uomini si pongono in riga, alla destra del sacerdote, mentre le donne rimangono a sinistra.

Rimangono tutti così mentre i sacerdoti cantano e agitano i propri sonagli; gli uomini restano silenziosamente con le braccia incrociate sopra al petto, come raccomanda la tradizione.

Considero che questo incrociare le braccia sia un saluto agli dei, anche se i Tarahumara di oggi si salutano dandosi la mano, né ci sono indizi che si siano mai salutati incrociando le braccia, forma che probabilmente usano solo nelle cerimonie, in direzione degli dei.

Per tutto il tempo della danza gli indios rimangono ben avvolti nelle loro coperte, la danza in generale si esegue nella stessa maniera in cui si esegue l'apertura. I sacerdoti, o a volte solo il capo, continuano a saltare come sopra detto, mentre il resto delle persone avanza solamente da un lato all'altro facendo lunghi passi, per rimanere allineato con i direttori della danza.

²⁶ C. Lumholtz, *El México desconocido*, cit., pp. 334-337 (la traduzione dallo spagnolo è di chi scrive).

Appena gli uomini avanzano di alcuni metri, le donne li seguono saltando alla maniera dei sacerdoti, anche se con meno forza.

Colpiscono il suolo con il piede destro e iniziano a correre senza far attenzione al tempo, producendo con i piedi scalzi un rumore simile a quello di un branco di muli.

Raggiungono gli uomini in modo da effettuare il mezzo giro nello stesso tempo, poi si fermano in modo che questi si allontanino di nuovo.

Così continua la danza senza interruzione per ore e ore, senza però che lo spettacolo sia monotono, come si potrebbe pensare, poiché causa un certo fascino il movimento ritmico regolare da un lato all'altro, come fosse una sorta di doppio pendolo di un gigantesco orologio invisibile.

L'attenzione dell'osservatore viene principalmente catturata dal sacerdote: una vera incarnazione di entusiasmo, che agita il suo sonaglio con energia e con convinzione, come fosse intento a scuotere gli dei dalla loro indifferenza, e colpisce il suolo con il piede destro per dar maggior peso alle parole che escono dalla sua bocca, con voce chiara e squillante.

Anche se generalmente i Tarahumara non hanno un grande vigore e resistenza per il canto, ci sono alcune ragguardevoli eccezioni: i suoni del *tutuguri* sono molto gradevoli all'udito e come tutte le altre canzoni delle danze tarahumara sono antichissimi e impregnati di uno strano incanto²⁷.

Raspa di *peyotl*

Fra le cerimonie *Raramuri*, quella della raspa di *peyotl* è la meno conosciuta a livello etnografico, sia per quanto riguarda il suo svolgimento, sia per i significati e le funzioni che gli stessi Tarahumara le attribuiscono. Bisogna innanzi tutto eliminare le sbagliate convinzioni secondo cui i Tarahumara, al contrario dei vicini Yaqui o Huichol, pongono i riti dedicati al *peyotl* al centro della loro esistenza. Questi riti, infatti, sia nel passato che nel presente, hanno sempre occupato solo una piccola parte del complesso panorama di feste e rituali che li caratterizza.

La cerimonia della raspa del *peyotl* ha in genere due finalità distinte: la cura magica di quelli che potrebbero essere chiamati casi gravi, e l'ascesa al cielo delle anime dei defunti che in vita parteciparono al circolo del *peyotl*. Con il nome di *ciguri* (o *jikuri*, *hicoli*, *hiculi*...), nome con il quale vengono designate le piante sacre, un tempo venivano raggruppate la *lophopora williamsi*, che non cresce nella Sierra, così come le differenti specie *cactaceae mammillaria* e *echinocereus*, che, al contrario, vi prosperano. Si distinguono dunque differenti specie di *peyotl*: alcune crescono nella Sierra, altre solamente a grandi distanze dal territorio Tarahumara.

Ancora al giorno d'oggi, il rito del *ciguri* – nome che ormai designa solamente la *lophopora williamsi* – viene praticato esclusivamente nella zona di Nararachi e nelle immediate vicinanze. Ogni tre o quattro anni gli indiani, condotti dal proprio raspatore, si recano fino alle piane di Ciudad Delicias per cogliere la pianta seguendo un preciso rituale. La pianta ha una forma

²⁷ Ivi, pp. 329-331 (la traduzione dallo spagnolo è di chi scrive).

rotonda fino a venti centimetri di diametro; la sua ingestione produce effetti allucinogeni, dovuti alla presenza di mescalina, sostanza che altera il sistema nervoso provocando stati di euforia e appagamento delle sensazioni di fame e sete. L'eccitamento altera anche la ricezione di immagini visive, che appaiono più vivide. Queste reazioni sono dovute per lo più all'alterazione dell'equilibrio che garantisce l'apporto costante di zuccheri al cervello. Il suo utilizzo, medicinale e cerimoniale, risale a prima della scoperta delle Americhe e si estende a varie tribù indigene, dal Canada fino al centro del Messico.

I Tarahumara considerano questa pianta come un essere vivente molto potente, al quale attribuiscono intelligenza e poteri sovrumani, malefici e vendicativi. Essa ha una vita propria, una forza autonoma e qualsiasi persona è tenuta a portarle rispetto. Tuttavia è anche utilizzata come forma di protezione: viene tenuta vicino alla casa in luoghi privilegiati e nutrita costantemente con offerte di cibo e bevande; se trascurata si accanirebbe contro i membri della famiglia divorandone le anime; protegge dagli spiriti maligni, dai ladri, dalle vipere.

Il *Ciguri* è certamente l'entità più potente nel campo della magia: si tratta di un'entità reale, anche se distinta dal piano degli uomini. I riti del *Ciguri* si celebrano in genere in inverno, mai durante il periodo di crescita e raccolto delle messi, perché il *Ciguri* potrebbe divorarle; si seguono le esigenze rituali del tempo: si ballano i *Matachines* e si utilizzano i violini.

La festa comincia nel pomeriggio al tramonto del sole, e termina all'alba, con la cerimonia di cura e la ripartizione del pasto e del *tesguino*. Anticamente si formavano commissioni di anziani con l'incarico di andare a cercare i *peyotls*, mentre oggi sono i *Sipàame* (o raspatori) che si incaricano di reperirli e conservarli. I *Sipàame* sono vecchi specializzati in questa attività, alla quale si dedicano quasi a tempo pieno durante i mesi invernali. In generale, prima di essere raspatori, sono stati curatori (*owiruame*): il loro onorario comprende parte degli animali sacrificati, parte delle offerte e spesso anche una retribuzione in denaro.

Il cortile dove si svolge la festa è differente da quello dello *yumari*. Si tratta di un luogo lontano dalla casa, a trecento-cinquecento metri, possibilmente vicino a un corso d'acqua, in genere una radura ripulita, in cui viene tracciato uno spazio circolare. Al lato est del cerchio, dove sorge il sole, si colloca la croce, insieme a due rami d'albero, anche questi a forma di croce; mentre dalla parte opposta, a ovest, viene collocato un tronco che serve da sedile per i partecipanti, al centro del quale viene acceso il fuoco. Su uno dei due rami vengono appese le carni degli animali sacrificati (in genere la lombata), e sull'altro insieme trachea, polmoni e cuore.

Vicino alla croce sono collocate tutte le altre offerte: un recipiente con *tesguino*, uno con *tonari*, e nelle cerimonie effettuate per qualche defunto anche le cose che piacevano a questo mentre era vivo. Ai piedi della croce e orientato verso il fuoco viene posto lo specchio nel quale il *Sipàame* vedrà l'anima del defunto nel momento della sua ascesa al cielo, o quella del malato nel momento del suo ritorno presso il corpo. Accanto alla croce si colloca

anche una sbarra di metallo, utilizzata per scavare le buche necessarie, gli accessori del *Sipàame* e i sandali²⁸ degli invitati nel circolo, che restano scalzi per il resto della cerimonia. Tra il tronco che serve come sedile e il fuoco, gli aiutanti del raspatore scavano delle piccole buche, una per ogni partecipante ed una più grande per il *Sipàame*, che siede al centro, in linea con il fuoco e con la croce. Dall'altra parte del fuoco, a destra della croce, si scava una buca profonda, dove dormirà il *peyotl*, accanto al quale viene posto un contenitore di acqua pura, un *metate*²⁹ con cui la pianta verrà ridotta in polvere. Non esiste un inizio preciso: nelle feste tarahumara tutto dipende dalla volontà degli organizzatori. La festa in sé comprende molti tratti fondamentali e comuni ad altre feste. Si inizia con una processione verso il circolo, ballando *yumari* e *matachines*; il *Sipàame*, dopo la danza, dirige la presentazione delle offerte per il morto (*Nutekima*); le diverse danze avvengono simultaneamente e vi partecipano tutti gli invitati.

La festa può anche iniziare con un *nawesari* del *Siriame*. Tra le nove di sera e le tre del mattino, il *Sipàame* decide di spostarsi nel circolo dove verrà eseguita la raspa di *peyotl*. Da questo momento vi è una selezione: alcuni partecipano dentro il circolo (possono essere la famiglia del defunto e i suoi stretti congiunti), e pochi altri fuori, come spettatori.

Coloro che non sono invitati né dentro né fuori dal rito, restano nel patio della casa, ballando *yumari*, mentre le donne sorvegliano il cibo. Il numero dei partecipanti all'interno del circolo non sorpassa mai il dodici. Una volta che nel cortile del *Ciguri* viene tracciato il circolo, nessuno può attraversare, né dall'interno né dall'esterno (unica eccezione è l'uscita per necessità fisiologiche, che avviene però seguendo un rituale di saluto alla croce). Dentro al circolo gli invitati si siedono sul tronco: il *Sipàame* al centro, alla sua destra le donne e alla sua sinistra gli uomini.

L'aiutante porta al *Sipàame* gli strumenti per effettuare il rito della raspa: la ciotola di legno, un bastone per raspare e un altro intagliato (la raspa). La ciotola di legno si colloca con l'apertura in basso sopra alla buca di fronte al *Sipàame*. Questi appoggia un estremo della raspa intagliata, tenuta con la mano sinistra, sulla ciotola, che funge da cassa di risonanza e amplifica i suoni prodotti con l'altro bastone, mosso ritmicamente sopra la raspa.

Il *Sipàame* mormora un motivo incomprensibile, accompagnato dal suono ritmico della raspa; ogni volta che termina, tutti i presenti rispondono "*mateteraba*" ("grazie") e chiedono al *Sipàame* di cantare nuovamente, cosa che avviene per tre volte. Alla fine della terza si verifica una pausa più lunga, durante la quale si distribuisce *tesguino*, con cui vengono spruzzate anche la raspa e la ciotola. Dopo varie terne di canto, con molta solennità, uno degli aiutanti porta il *Ciguri*, presentandolo prima alla croce, poi porgendolo al *Sipàame*, che dopo aver parlato con il cactus e averlo offerto con movimenti circolari verso i quattro punti cardinali, lo colloca nella buca di fronte a lui, riponendovi sopra la ciotola, riprendendo a cantare. Tutti quelli che stanno

²⁸ Nel circolo del *peyotl*, per rispetto a *Ciguri*, si entra solo a piedi nudi.

²⁹ Strumento in pietra che serve per molare il mais, le spezie, etc.

nel circolo incominciano a ballare, accompagnati dal suono ritmico della raspa e di un violino. Il rascapatore continua a raspare in modo instancabile e deciso, anche perché il suono prodotto, ben forte e netto, procura piacere al *Ciguri*: se risultasse un suono fioco, questi potrebbe infuriarsi e uccidere qualcuno dei membri della famiglia.

Per quanto riguarda lo svolgersi di questa parte della cerimonia e del ballo, Lumholtz dà la seguente descrizione:

Il rascapatore comincia a cantare accompagnandosi con tocchi regolari alla raspa, facendo sì che ogni suono risulti di uguale estensione e effettuando il movimento prima verso di lui e poi verso il basso. Le sue canzoni, che sono corte, durano solo cinque minuti.

Quindi si mettono in piedi gli uomini o le donne che servono da aiutanti, provvisti di incensieri che emanano spesso fumo di *copal*³⁰, e avanzano verso la croce per cospargerla di fumo, inginocchiandosi con la faccia rivolta ad oriente e facendosi il segno della croce.

Dopo aver affumicato la croce ritornano al luogo dove sta il sacerdote, e mentre le donne tornano a sedersi al loro posto, il sacerdote fornisce agli uomini piccoli sonagli, fatti con ossa e corna di cervo e tenuti insieme da una cinghia: questi campanelli si portano nella mano destra o legati a una spalla.

Tutto è pronto per dare inizio alla danza: gli uomini indossano coperte bianche nelle quali restano avvolti fino alla barba per tutta la notte, però non indossano sandali.

Gli aiutanti ballano, la loro danza consiste in una marcia particolare che effettuano con rapidità e saltando poco a poco, muovendosi sulle punte e facendo gesti rapidi e bruschi, senza girarsi.

A nessuno dei presenti è permesso andare nella direzione opposta dei danzatori.

Dopo sei-otto giri restringono il loro movimento rotatorio perché la danza si arresti di fronte al fuoco e quando qualcuno dei danzatori viene a trovarsi tra il sacerdote e il fuoco, gli gira velocemente intorno, ballando come prima, fino a ricollocarsi nel luogo convenuto.

A volte emettono suoni che considerano essere un'imitazione di come parla il *Ciguri*, e che a me ricordano il canto del gallo: si colpiscono rapidamente la bocca, per tre volte, con il palmo della mano, gridando con voce in falsetto: "*Jiculi vava*" che significa: *Ciguri, stai lontano!*³¹

Verso l'alba l'aiutante principale del *Sipàame* porta alcune parti di *peyotl* verso il *metate*. Una delle donne che è nel circolo incomincia a ridurlo in polvere mentre una seconda aggiunge acqua, perché si crei una sorta di bevanda, scrupolosamente raccolta da una terza persona in un recipiente e portata al *Sipàame*. Quando tutti hanno bevuto, fuori dal circolo, si chiamano alcuni danzatori, perché ballino tre pezzi di *matachines*, quindi si riprende la danza all'interno del cerchio, utilizzando i sonagli e i campanelli. I danzatori ballano in circolo, partendo dalla destra del rascapatore fino ad arrivare alla sua

³⁰ Resina che, bruciata, emana un odore acre, come incenso. Veniva usata in tutto il mondo mesoamericano fin dal tempo degli Olmechi.

³¹ C. Lumholtz, *El México desconocido*, pp. 358-360 (la traduzione dallo spagnolo è di chi scrive).

sinistra, quindi tornano indietro per lo stesso percorso, evitando sempre di passare dietro il *Sipàame*: nessuno può passare né alle sue spalle né nello spazio tra lui e il fuoco, poiché di fronte al *Sipàame*, dall'altra parte del fuoco, è collocato lo specchio in cui dovrà comparire l'anima per la quale si sta facendo la cerimonia, e dunque nessun'altra figura deve riflettersi sullo specchio³².

La cerimonia termina con la "cura" o con il momento in cui il *Sipàame*, attraverso lo specchio, vede passare l'anima del defunto per il quale si è celebrata la raspa. Terminata così la parte rituale, si passa a mangiare *tonari* e si continua a bere *tesguino*. I *Raramuri* non usano in nessun caso il *peyotl* fuori da questa cerimonia. Il grande rispetto e timore che ne hanno li porta a volte a credere che anche il solo toccare per sbaglio questo cactus potrebbe farli impazzire, o potrebbe mettere in pericolo la loro anima.

Artaud partecipò a uno di questi riti, ed è lui stesso a farcene una descrizione che per molti aspetti coincide sia con quelle di Lumholtz e sia con quelle degli altri antropologi della sua epoca o delle successive. Di certo è ormai impossibile sapere come fece per convincere i Tarahumara a lasciarlo partecipare alla cerimonia, o quali furono le circostanze precise in cui questo avvenne.

Non mi attarderò sulle molteplici descrizioni di Artaud, attraverso le quali si può entrare ogni volta nel merito del suo vissuto più intimo, e nel racconto del suo incontro con un oriente ricco di fascino, di mistero e di gesti inspiegabili³³. Esistono però alcuni elementi, o idee ricorrenti, della mia ricerca e del mio viaggio nella Sierra Tarahumara, sui quali vorrei ancora soffermarmi.

Il primo è quello della veridicità del viaggio di Artaud presso i Tarahumara. Nel corso degli anni questo viaggio è stato messo in discussione, si è pensato che le parole di Artaud potessero essere una finzione letteraria, frutto della sua fervida immaginazione e delle sue letture. Ad oggi, sono pienamente convinta che egli arrivò fin nel profondo della Sierra Tarahumara, e che conobbe i suoi abitanti di persona, e non soltanto attraverso le pagine di alcuni libri. Baso la mia convinzione innanzitutto sulle descrizioni geografiche che Artaud fa della Sierra Tarahumara. Nelle fonti da lui consultate a quell'epoca, non esistono descrizioni così precise e puntuali dell'ambiente geografico, di per sé così eccezionale, che mi sembra impossibile considerare le parole di Artaud come coincidenze fortuite o semplici intuizioni.

Ciò che potrebbe essere considerato mera "visione", corrisponde alla semplice descrizione delle straordinarie formazioni rocciose realmente esistenti sul territorio Tarahumara. La violenza delle immagini con cui Artaud descrive il paesaggio in *La montagna dei segni* – in cui appare la descrizione di una

³² Durante la danza si presta la massima attenzione a non passare in tutti quegli spazi dai quali la propria immagine verrebbe riflessa nello specchio. Comparire riflessi, infatti, comprometterebbe l'efficacia della cerimonia e scatenerrebbe le ire di *Jicuri*.

³³ In proposito, si veda M. De Marinis, *A Est di Bali: Artaud, i Tarahumara e il vero Oriente, in L'Oriente. Storia di una figura nelle arti occidentali (1700-2000), Il Novecento*, a cura di P. A-malfitano - S. Carandini - L. Innocenti, Roma, Bulzoni, 2005, vol. II.

natura irreal e ovunque cosparsa di segni – potrebbe anche essere considerata un'introduzione alla sofferenza e ai dolori che egli stesso provò durante il viaggio. Segni come effigi, non scolpite dal capriccio della natura. Tutto ciò si traduce, di fronte agli occhi di chi viaggia nella Sierra Tarahumara, in immagini reali. In questo luogo la natura diventa una "natura preparata" per accogliere una razza dai "contorni metafisici", un popolo che ripete le forme del proprio paese nelle sue danze, nei suoi riti.

Uno dei luoghi che particolarmente si avvicina alle descrizioni di Artaud si trova nei dintorni di Creel, sulla strada che porta in direzione di Norogachi: è conosciuto come la valle dei monaci o la valle dei falli o la valle degli dèi, un luogo di inspiegabile bellezza. Tutto il paesaggio richiama con insistenza l'attenzione del viaggiatore, che paradossalmente cerca, come dice Artaud, di non esserne troppo suggestionato:

Il paese dei Tarahumara è pieno di segni, di forme, di effigi naturali, che non sembrano affatto nati dal caso, come se gli dei, che qui si sentono ovunque, avessero voluto significare i loro poteri con queste strane forme in cui è la figura dell'uomo a venir perseguita da ogni parte. Certo non mancano luoghi della terra dove la Natura, mossa da una sorta di intelligente capriccio, abbia scolpito forme umane. Ma qui, il caso è diverso: perché è su tutta l'estensione geografica di una razza che la natura ha voluto parlare.

È lo strano è che chi vi transita, colpito come da una paralisi inconscia, chiude i propri sensi per ignorare tutto. Se la Natura, per uno strano capriccio, improvvisamente mostra un corpo d'uomo torturato su una roccia, si può subito pensare che sia solo un capriccio e che questo capriccio non significhi niente. Ma quando, per giorni e giorni a cavallo, il medesimo incanto intelligente si ripete e la Natura ostinatamente manifesta la medesima idea; quando le medesime forme patetiche ritornano; quando teste di noti dei appaiono sulle rocce, e un tema di morte si sprigiona di cui è l'uomo a fare ostinatamente le spese, – e alla forma squartata dell'uomo corrispondono forme diventate meno oscure, più staccate, d'una pietrificante materia, di dei che l'hanno da sempre torturato – quando un intero paese svolge sulla pietra una filosofia parallela a quella degli uomini; quando si sa che i primi uomini si servirono di un linguaggio di segni e si ritrova quella lingua enormemente ingrandita sulle rocce, certo non si può più pensare che si tratti di un capriccio e che questo capriccio non significhi niente³⁴.

La seconda prova su cui fondo la mia convinzione del reale passaggio di Artaud nella Sierra, si chiama Don Lupe Loya, nato il 16 aprile 1913. Aveva ventitré anni nel '36, quando Artaud arrivò a Norogachi, piccolo *pueblo* perduto nel cuore della Sierra, dove Lupe tuttora³⁵ vive con parte della sua famiglia. Don Lupe, che oggi ha novant'anni, conferma di essere quella che Ar-

³⁴ A. Artaud, *La montagna dei segni*, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 69.

³⁵ Perlomeno fino al novembre 2002, momento del nostro incontro. Una volta partita dalla Sierra è diventato per me impossibile avere notizie o mantenere qualsiasi tipo di comunicazione, perché il *pueblo* di Norogachi è piuttosto difficile da raggiungere, e non vi sono telefoni se non nel vicino villaggio, distante trenta chilometri. Inutile dire che questi trenta chilometri non sono di strada asfaltata ma di tortuosa e quasi impraticabile carrettiera.

taud chiama “la guida meticcia che mi faceva anche da interprete”³⁶. Egli accompagnò Artaud fra le montagne, alla ricerca di un curatore che avrebbe potuto guarirlo con il rito del *peyotl*. Nessuno potrà mai dirlo con certezza, ma da più di vent’anni questo signore si presenta come la guida che accompagnò Artaud, e tutt’ora testimonia con i suoi racconti questo insolito incontro in un territorio così poco frequentato da “stranieri” e che lui ricorda come un particolare episodio della sua giovinezza³⁷.

È possibile incontrare Don Lupe a Norogachi, in una piccola caverna dove trascorre il pomeriggio, sulle pendici di una collina a ridosso del suo *Rancho*. Si pronunciano poche parole, scandite: le risposte arrivano a volte dopo qualche minuto di silenzio, come se Lupe facesse fatica a cercare tra gli avvenimenti della sua lunga vita, o come se avesse una sorta di timore a rompere la quiete di quei luoghi. Lupe sta seduto su un piccolo tronco, appoggiato con la schiena alla parete di roccia, vestito con l’abito che caratterizza gli uomini messicani di queste terre: il cappello bianco, la camicia, un paio di jeans con un vistoso cinturone.

Racconta di altre persone venute a parlare con lui di Artaud, del suo viaggio nella Sierra. Lo ricorda come un uomo di bella presenza, un po’ stravagante, spesso contrariato, forse un po’ pazzo. Ricorda che arrivò a Norogachi verso il 16 o il 17 di settembre, che parlava un po’ spagnolo e che egli stesso lo condusse a vedere le caverne Tarahumara intorno a Norogachi. Racconta, anche, dell’ossessione che aveva Artaud di incontrare un “*brujo*”, uno stregone. Don Lupe, ricordando che passarono alcuni giorni prima di riuscire a capire cosa Artaud volesse, dice di averlo condotto nel *pueblo* di Nararachi, a due giorni di cavallo da Norogachi. Lì viveva al tempo un curatore, di nome Gloria, che abitava in una caverna, ricordata nelle leggende della regione come luogo stregato. Si dice, infatti, che in quella caverna, le cui pareti sono pitturate con i disegni dei raspatori che vi abitarono, a mezzogiorno e a mezzanotte si odano delle voci. C’è chi sostiene che siano di animali, chi di uomini: tutti concordano, però, che possano far impazzire le persone. Racconta quindi Don Lupe, che lasciò Artaud solo presso Gloria, occupandosi, una volta ogni quattro giorni, di portargli dei viveri. Racconta ancora come fosse strano veder comunicare Artaud con i Tarahumara: a quel tempo nessun indigeno parlava lo spagnolo. Esisteva solo un uomo, in quel *pueblo*, capace, fra molte difficoltà, di fare da interprete; dice che a volte la gente del luogo

³⁶ Cfr. A. Artaud, *Il rito del peyotl presso i Tarahumara*, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 132.

³⁷ Dopo aver parlato di persona con Don Lupe, credo sia molto probabile che fosse lui la guida di Artaud. Non c’è nessun motivo per cui un uomo del genere avrebbe dovuto inventarsi tale storia, soprattutto dove tutti conoscono il passato e la vita delle altre persone. C’è da dire, poi, che la sua è una delle poche famiglie meticce di Norogachi che vive lì da molte generazioni e che il padre di Don Lupe è stato direttore della scuola indigena, per cui in contatto con le “istituzioni”, a cui si rivolse Artaud al suo arrivo. Inoltre, non deve stupire l’usanza di “abbinare” delle guide a gente straniera: io stessa, nel periodo trascorso a Norogachi, avevo sempre con me un ragazzo di dodici anni, uno dei figli della famiglia presso la quale alloggiavo, che mi ha aiutato a esplorare tutta la zona circostante.

aveva paura degli uomini bianchi e che raramente ne accettavano la presenza.

Un giorno, tornando a Nararachi per portargli alcune provviste, scopri che Artaud se ne era andato. Don Lupe sorride, ripete che secondo lui “Arturo” (così a volte lo chiama) non era una persona che stesse proprio bene. Ignora dove si fosse diretto, se solo, a piedi o a cavallo.

Le tracce del viaggio di Artaud così si perdono di nuovo. Con molta probabilità egli si diresse nuovamente verso Creel, per riprendere il treno fino a Chihuahua, dove in effetti arrivò intorno ai primi giorni del mese di ottobre.

Ma partecipò veramente alla cerimonia del *peyotl*? Interrogato su ciò, Don Lupe risponde che forse fu possibile, che a quel tempo era raro per i Tarahumara vedere arrivare uomini bianchi e che non erano così diffidenti e estremamente chiusi come oggi. Ascoltando Don Lupe parlare, è come se la figura di Artaud acquistasse ai miei occhi un valore nuovo.

L'altro nodo importante della mia riflessione è quello della presenza e della persistenza di questo vissuto di Artaud negli anni successivi al suo viaggio. Mi domando quanto dei Tarahumara ci sia nascosto nelle sue parole, quanto di questi uomini perduti nelle montagne e intenti a lottare giorno dopo giorno contro forze più grandi di loro, sia rimasto impresso nel suo spirito e sia riemerso attraverso affermazioni solo apparentemente scollegate dalla sua esperienza³⁸.

Mi domando se, nel fatto di affermare che durante il suo viaggio presso i Tarahumara gli fosse sembrato a volte di vivere un'esperienza già vissuta, e non piuttosto la scoperta di un mondo nuovo³⁹, non sia offerta la risposta alla domanda: Artaud incontrò il suo oriente nella Sierra Tarahumara?

³⁸ Come, per esempio, in *Il teatro e la cultura (Il Teatro e il suo doppio, cit., p. 127)*, dove scrive, in quella che sembra l'abituale critica alla società sua contemporanea, ma che potrebbe essere l'ulteriore, toccante prova di quanto Artaud avesse saputo cogliere i tratti del popolo Tarahumara: “Mai come oggi si è parlato tanto di civiltà e di cultura, quando è la vita stessa che ci sfugge. E c'è uno strano parallelismo tra questo franare generalizzato della vita, che è alla base della demoralizzazione attuale, e i problemi di una cultura che non ha mai coinciso con la vita, che è fatta per dettare legge alla vita. Prima di riparlare di cultura, voglio rilevare che il mondo ha fame, e che non ci si preoccupa della cultura; solo artificialmente si tende a stornare verso la cultura dei pensieri che si rivolgono verso la fame. La cosa più urgente non mi sembra dunque difendere una cultura, la cui esistenza non ha mai salvato nessuno dall'ansia di vivere meglio e di avere fame, ma estrarre da ciò che chiamiamo cultura, delle idee la cui forza di vita sia pari a quella della fame. Abbiamo soprattutto bisogno di vivere, e di credere in ciò che ci fa vivere e che qualcosa ci fa vivere – ciò che proviene dal fondo misterioso di noi stessi non deve continuamente riversarsi su di noi in un travaglio volgarmente digestivo. Voglio dire che se è essenziale per noi tutti mangiare subito, è per noi ancora più essenziale non dissipare nell'unica preoccupazione di mangiare subito la forza del semplice fatto di avere fame”.

³⁹ Scrive, il 4 febbraio 1937, in una lettera a Jean Paulhan, (in *Al paese dei Tarahumara, cit., p. 93*): “Caro amico, arrivato proprio nel cuore della montagna Tarahumara, sono stato colpito da reminescenze fisiche così pressanti che mi parvero richiamare dei ricordi personali diretti; tutto: la vita della terra e dell'erba, in basso, i frastagli della montagna, le particolari forme delle rocce, e soprattutto il pulviscolo della luce a scalini nelle mai terminate prospettive delle vette, le une sulle altre, sempre più lontano, in una profondità inimmaginabile, tutto mi parve rappresentare un'esperienza già vissuta, già passata attraverso di me, e non la scoperta di un mondo strano, ma nuovo”.

Così come mi domando quanto del suo viaggio sia rimasto nelle sue opere successive, anche quando l'esperienza presso i Tarahumara verrà ritrattata in chiave negativa, anche quando Artaud sostenne di aver scritto le versioni dei suoi resoconti nello stato "dell'avvelenato di fresca data, sequestrato e traumatizzato"⁴⁰.

Ma, nonostante questo rinnegamento totale della magia, e nonostante una visione mistica del mondo in cui il suo viaggio assumeva dunque un valore negativo, sorge il sospetto che Artaud possa aver tratto ispirazione dall'avventura così complessa presso i Tarahumara per elaborare, nel periodo del così detto Secondo Teatro della Crudeltà⁴¹, il suo particolare *training* di esercizi fisici e di linguaggio.

In particolar modo dai Tarahumara delle *tesguinadas*, momento materiale che sempre si accompagna a ogni rito come il rovescio di una medaglia, in cui l'aspetto spirituale non può essere in nessun modo separato da quello concreto e prettamente fisico. Durante le *tesguinadas*, soprattutto nel momento in cui la maggior parte dei partecipanti incomincia a entrare in uno stato di ebbrezza, le parole in quanto suoni assumono un ruolo fondamentale, che trascende il loro uso comune in base al significato, per rapportarsi esclusivamente ad una sfera di comunicazione-non comunicazione con l'altro, dove ognuno sembra servirsi del linguaggio per riappropriarsi solo della propria corporeità.

I Tarahumara, normalmente silenziosi, introversi e riservatissimi, danno il via a una serie di gare di eloquenza e, con l'aumentare della quantità di *tesguino* bevuto e con il relativo cadere dei freni inibitori per via dello stato di ebbrezza, si lanciano in giochi di parole, cantando a ritmi serrati parole oscene.

Ad esempio, Claus Deimel dà la seguente descrizione dello svolgersi di una *tesguinada*, alla quale lui stesso ha assistito:

All'inizio di una *tesguinada*, le donne, che costituiscono un gruppo molto importante, restano sedute insieme. Mentre gli uomini incominciano a bere i primi bicchieri, esse si accontentano di far circolare tra loro piccole quantità del liquido. Sono loro effettivamente che hanno fatto fermentare la birra di mais ma gli uomini mantengono il diritto di determinare quanti bicchieri ne berranno. È chiaro infatti che gli uomini non vogliono che le donne li precedano nell'ubriachezza, ed è solamente nel momento in cui saranno ebbri che cesserà questa discriminazione tra sessi. Nel corso di una *tesguinada* durata

⁴⁰ Ne *Il rito del peyotl presso i Tarahumara*, Artaud, in un post-scriptum del 1947, scrive: "Il Rito del Peyotl è stato scritto a Rodez durante il primo anno del mio arrivo in quell'ospedale, dopo ormai sette anni di internamento, di cui tre di segregazione, con avvelenamenti quotidiani e sistematici. Rappresenta il primo sforzo di ritorno in me dopo sette anni d'allontanamento e di castrazione da tutto. È un avvelenato di fresca data, sequestrato e traumatizzato, che racconta ricordi di prima della morte. Questo per dirvi che il testo non può essere che un balbettio. Aggiungo che è stato scritto nello stupido stato mentale del convertito, che le fatture della pretaglia, approfittando della sua momentanea debolezza, tenevano in stato di servitù" (in *Al paese dei Tarahumara*, cit., pp. 152-153).

⁴¹ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

diciotto ore gli uomini hanno bevuto circa dieci litri a testa di birra, mentre le donne in media circa sei litri, anche se le anziane bevono sempre molto più delle giovani.

Una giovane ragazza lancia una spiga di mais sgranato nella direzione di un uomo che non è suo marito gridandogli ridendo: “*mucimari*”, potresti essere mio “cognato” (dove però già inizia un non troppo nascosto gioco di parole: “*muci*” in lingua Tarahumara vuol dire “vagina”); suo marito non è molto lontano ma fa finta di non aver notato niente e avanza, ondeggiando il bacino e lanciando un grido acuto in direzione di un giovane che gli offre un bicchiere. Uno stregone mima la masturbazione sul manico della sua raspa. “*lechi, lechi*” “latte, latte”, grida un vecchio. Uno uomo di età media infila il suo dito nel buco di una vecchia coppa e grida “*we rataame muciki*”, “è caldo l’incavo della donna”.

Uno stregone raccoglie una spiga di mais davanti all’altare posto sull’area di danza, lo getta, grida “*bisaka*”, “pene”.

Gli uomini presenti, portando i panieri del sacrificio, ripetono la parola più volte belando come delle capre. Un vecchio solleva la gonna di una ragazza molto giovane e riceve in cambio un colpo in testa. Le donne ridono, belando come gli uomini poc’anzi.

Una donna anziana stende il braccio dondolandosi senza abbandonare la posizione seduta “*echi gona pe kuchi muchiki*”. Essa si impadronisce del bicchiere che le tende un giovane ragazzo, lo vuota di un tratto e glielo rende, portando la mano al suo inguine e gridando “*hena*”, “là”. Il ragazzo, offeso, la colpisce sulla mano.

Due uomini si fronteggiano: uno sta facendo un discorso animato, l’altro gli mostra il suo sesso. Uno stregone carezza il didietro di un giovane ragazzo in piedi vicino a lui: “*kosokii*”, “ano”. Il giovane fa un gesto di rifiuto e tutti i presenti ridono ripetendo la parola più volte, con delle intonazioni differenti e aggiungendo alle parole diversi suffissi.

Si gioca con le parole:

*bisà bisee bisoo bisakà bisaah bisà,
kosì kosììì kosì bo kosì kosikììì kosikoo kosiki
muciki muciki mucii mucì bo mucì ba muciki mucimari*

Una ragazza il cui marito sta bevendo birra un po’ in disparte strappa via la benda di un altro uomo e esce dal cortile correndo. “*Werago werago*”, “corri, corri”, gridano gli altri verso l’uomo. Ma egli assume un’aria sempre più seria e si siede.

Uno stregone che, dopo la danza, traccia delle croci sopra la testa di uomini e donne allineati di fronte a lui, si gira bruscamente e, ghignando, fa il gesto di mozzare il membro di un uomo anziano.

Altri due uomini si fronteggiano, le gambe ben salde a terra si danno colpi e cercano di sbilanciarsi a vicenda: all’improvviso uno dei due ha la meglio, l’altro cade per terra e subito il vincitore si mette velocemente sopra il suo ventre a cavalcioni mimando il coito.

Gli spettatori belano e lanciano grida⁴².

⁴² C. Deimel, *Les indiens Tarahumaras au présent et au passé*, Paris, Féderop, 1980, pp. 91-93 (la traduzione dal francese è di chi scrive).

Questa descrizione, probabilmente impietosa nei confronti dei Tarahumara, che vivono i momenti di ubriachezza collettiva come qualcosa di profondamente radicato nella propria cultura e privo delle connotazioni negative che potrebbe avere agli occhi di noi occidentali, può però farci avanzare alcune ipotesi sulle origini dei comportamenti di Artaud negli anni successivi al suo viaggio.

Al di là dell'ossessione per l'ambito sessuale, sempre presente nei suoi scritti, manifestata molte volte in giochi di parole, c'è soprattutto l'uso della lingua, il lavoro costante sulla deformazione delle parole, sulla loro ripetizione, sulla loro pronuncia con intonazioni e volumi differenti, presente in maniera preponderante negli esercizi fisici che Artaud elaborò per la ricostruzione del suo nuovo corpo⁴³. Più volte ci si chiede se dietro ai suoni di Artaud, alle parole incomprensibili tracciate su carta, ci sia un valore linguistico al di là di quello fonetico. Tralasciando, in questa sede, un'inverosimile ricerca basata sulla lingua tarahumara a confronto con quella inventata da Artaud, resterebbe comunque plausibile l'ipotesi che egli abbia conservato nel ricordo il valore della situazione e abbia cercato di ricrearla attraverso i suoni e le intonazioni dei riti a cui assistette⁴⁴.

Senza parlare del fatto che gli stessi Tarahumara potrebbero avergli suggerito questo atteggiamento di ribellione e di blasfemia verso tutto ciò che si considera più sacro. Come ho descritto sopra a proposito della *tesguinada*, i Tarahumara nel loro momento di ebbrezza sembrano non conoscere più nulla di sacro, gli stregoni usano le raspe come supporto a gesti osceni, e tutti quei gesti sacri che normalmente fanno parte del loro universo rituale si trasformano in gesti grotteschi, dove è l'istinto a prevalere sulla ragione.

Temo che, ancora oggi, siamo ben lontani dal comprendere con precisione e dal poter valutare quali furono le conseguenze e la portata esatta del viaggio di Artaud nella Sierra, e del suo incontro con i Tarahumara.

⁴³ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia...*, cit.

⁴⁴ Si pensi a *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in cui per altro il riferimento ai Tarahumara è esplicito (vedi anche, in questo stesso numero, *Artaud/microstorie: introduzione*).

Caterina Pecchioli

ANTONIN ARTAUD: SEGNI E DISEGNI

“I miei disegni – scrive Artaud nell’aprile 1946 – non sono disegni ma documenti, bisogna guardarli e capire quel che c’è *dentro*”¹. A partire da questa indicazione ho deciso di approfondire la conoscenza dell’opera grafica di Antonin Artaud all’interno della sua poetica, prendendo le mosse da un’indagine preliminare, condotta alla Bibliothèque Nationale François-Mitterrand, sullo studio del rapporto tra malattia e opera².

Tra gli studi consultati, *Antonin Artaud: dalla malattia all’opera*, di Alain Jean François Collomp, attua un salto in avanti rispetto alle altre ricerche di carattere medico, perché non si limita a definire la malattia di Artaud, ma cerca soprattutto di capire quale relazione essa intrattenga con la sua opera. Collomp ha il merito, infatti, di essere riuscito ad approfondire la relazione tra opera e malattia senza mai confondere i due piani, evidenziandone piuttosto il rapporto dialettico, ciò che Derrida ha definito il “dialogo tra il discorso *critico* e il discorso *clinico*”, che conduce, “al di là dei loro due percorsi, verso il punto comune della loro origine e del loro orizzonte”³. Nella sua ricerca Collomp, utilizzando il modello linguistico di Ferdinand De Saussure, individua quindi la relazione che intercorre tra la malattia di Artaud, il “significato”, e i “significanti” rappresentati dai temi, i metodi e le direzioni della “camaleontica” ricerca artaudiana⁴. Dallo studio di questo rapporto emerge da una parte una significazione univoca e costante dell’opera di Antonin Artaud, quale l’incessante sforzo di ricostruire se stesso e il mondo; dall’altra si delineano tre tematiche forti e anch’esse ricorrenti: la morte, il corpo, il linguaggio. Questi tre *leitmotiv* dell’opera artaudiana sono diventati punto di partenza per l’analisi dei disegni.

Così dagli “scantinati” della Mitterrand, con in mano queste “chiavi di lettura”, sono salita al Cabinet d’Art Grafic nel Centre Georges Pompidou, scrigno di molti disegni di Artaud. L’osservazione dei disegni mi ha permesso di non percepirli più come un insieme caotico di figure e elementi testuali (frasi

¹ A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, a cura di C. Pasi, Brescia, L’Obliquo, 2002, p. 30.

² I testi utili ai fini di questa ricerca sono stati, in particolare, tre tesi di dottorato in medicina, di cui una soltanto pubblicata, che indagano l’evoluzione della malattia di Artaud attraverso l’analisi esclusiva dei suoi scritti: A. J.-F. Collomp, *Antonin Artaud: de la maladie à l’oeuvre*, Faculté de Médecine de Paris, 1963; B. Zrim Delloye, *Antonin Artaud les psychiatres et l’institution psychiatrique*, Psychopathologie Clinique et Psychanalyse, Paris VII, 1985; J. L. Armand-Laroche, *Antonin Artaud et son double*, Périgueux, ed. Pierre Fanlac, 1964.

³ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002, p. 219.

⁴ Collomp ha ripercorso quasi tutte le fasi creative di Artaud basandosi esclusivamente sui suoi testi. È partito dalla *Correspondance avec Jacques Rivière* per passare al teatro, ma ha affrontato solo marginalmente il periodo che va dal 1943 alla morte. Concentrandosi esclusivamente sui testi scritti, Collomp ha tralasciato le forme grafiche, orali e gestuali verso cui Artaud orientava in quegli anni la propria ricerca.

o parole); anzi, in essi si trovano applicati quegli “strumenti di ricostruzione” individuati dagli studi più recenti di Marco De Marinis⁵, utilizzati da Artaud anche nel teatro e nella scrittura, quali la crudeltà, la distruzione per la ricostruzione, la convivenza di ordine e caos. Inoltre, lo studio dell’opera grafica mi ha permesso di fissare tre nuovi “strumenti”: *precipitazione*, *ribaltamento* e *malformazione*, che svilupperò di seguito, durante l’analisi dei disegni, tentando di mostrarne origine e applicazione.

Artaud impara a disegnare già nel 1918, nella clinica di Le Chanet in Svizzera, durante uno dei tanti ricoveri dovuti a disturbi psicofisici. Ma è dal ’37 che il disegno diventa, insieme al teatro e alla scrittura, uno dei mezzi necessari e costanti della sua ricerca. Tra il ’37 e il ’48, si possono distinguere approssimativamente *quattro fasi* di produzione grafica: tre più o meno successive e una continuativa.

La *prima fase* (1937-1944), in cui Artaud produce *Sorts e Gris-gris* (vedi figg. 1-3⁶). Si tratta di lettere sortilegio inviate in un primo momento dall’Irlanda, poi dal manicomio, col duplice scopo di attaccare o difendere il destinatario. Proprio a partire dal suo soggiorno in Irlanda, Artaud mette a punto quella che la Delloye chiama “epifania apocalittica”⁷, che si organizza, durante i primi anni d’internamento, su tre piani: una ricostruzione del proprio vissuto personale, da cui emerge una nuova “biografia”; un’organizzazione cosmica del bene e del male intorno alla sua persona; e infine un’elaborazione religiosa con tendenze apocalittiche, che considera la sessualità come essenza del male⁸. I destinatari di queste lettere-sortilegio sono persone del suo *entourage*, che Artaud distingue in due gruppi: “iniziati”, che cercano di ostacolare la sua missione e “partigiani”, che egli vede come suoi sostenitori. In questa fase egli introduce alcune innovazioni importanti nell’uso dei mezzi artistici, che elaborerà e perfezionerà negli anni successivi.

La *seconda fase* dei Grandi Disegni o Disegni Scritti, va all’incirca dal gennaio ’45 al maggio ’46. Artaud si trova internato nel manicomio di Rodez, dove inizia a produrre con continuità grandi composizioni scritte e disegnate, utilizzando il formato chiamato in francese *raisin*⁹, grandi fogli 50x64 cm

⁵ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

⁶ I disegni di Artaud, al contrario di come potrebbe sembrare dalle tavole in fondo a questo testo, sono per lo più a colori. L’uso che Artaud fa del colore è in sintonia con l’intera sua ricerca, e diventa vero e proprio elemento “crudele” attraverso la scelta cromatica e la violenza gestuale. Inoltre il colore si associa alle componenti eidetiche costruendo, all’interno del disegno, un organismo di rime, simmetrie ed equilibri che ne veicolano la significazione. In questo caso l’intero complesso visivo, che ad un primo sguardo sembra caotico, risponde a una giustapposizione di caos-regola. E per questo è necessario sottolineare che i disegni, se visti in bianco e nero, perdono molta della loro forza.

⁷ È così che Bernadette Zrim Delloye, nella sua tesi di dottorato in medicina (*Antonin Artaud les psychiatres et l’institution psychiatrique*, cit.) definisce la produzione delirante di Artaud, il quale mette in atto una personale profezia fatta di una sintesi delle numerose cosmogonie, religioni e credenze da lui conosciute.

⁸ Ivi, p.135.

⁹ Cfr. P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986, p. 27.

(vedi fig. 4). In questo periodo, le condizioni di Artaud migliorano grazie al cambiamento di alcuni “fattori di disequilibrio”. Egli torna a distinguere il piano della creazione da quello della realtà, sovrapposti, invece, nella fase precedente¹⁰. Nel 1945, come testimoniano i disegni stessi, Artaud passa da una concezione teologica eterodossa e magica a una proclamazione anti-religiosa materialistica. Nonostante questo forte cambiamento, restano costanti il rifiuto radicale della sessualità e le credenze magiche in esorcismi e congiure¹¹.

Nella *terza fase*, dal maggio del '46 fino alla morte, avvenuta il 4 marzo del 1948, Artaud, non più internato nella clinica di Rodez, disegna soprattutto Ritratti, Autoritratti e ancora qualche Grande Disegno. Come avrò modo di approfondire più avanti, questi ultimi mostrano in modo ancor più chiaro le trasformazioni del corpo e del viso.

La *quarta fase*, non in successione con le altre ma continuativa, dal '45 al '48, è quella dei *Cahiers* (vedi figg. 14-15). Artaud riempì più di quattrocento quaderni di scritti e disegni, oggetti indispensabili per comprendere la perdita dei confini tra parola e immagine¹².

Linguaggio

I *Sorts*, inviati dall'Irlanda a Lise Deharme (fig. 1) e Jacquelin Breton nel settembre 1937, si presentano come lettere tradizionali, dove i segni grafici sono introdotti a rompere il *corpus* lineare della lettera o a rafforzare il senso delle parole del testo¹³. In essi la violenza risiede in particolare nel significato delle parole.

¹⁰ Ho voluto suddividere il periodo, che Collomp definisce delirante e colloca tra il '37 e il '48, in due fasi distinte: la prima, dal '37 al '45, del “delirio” e la seconda, dal '45 al '48, che ho chiamato “uscita dal delirio”. I due periodi, pur essendo in continuità l'uno con l'altro, hanno caratteristiche diverse. Dal '45 al '48 le condizioni di Artaud migliorano per il cambiamento di una serie di fattori, da cui dipende la sua stabilità psicofisica. Da questo momento in poi definisco tali fattori, appunto, “fattori di disequilibrio” (bisogno espressivo, di riconoscimento e partecipazione alla sua ricerca, necessità di raggiungere il suo scopo, libertà o segregazione, alimentazione e cure).

¹¹ Cfr. B. Zrim Delloy, *Antonin Artaud les psychiatres et l'institution psychiatrique*, cit., p.132.

¹² A tal proposito, agli strumenti emersi dallo studio di Collomp, si affiancano in questa ricerca quelli forniti da alcuni scritti imprescindibili sulla produzione grafica di Artaud. Mi riferisco in particolare ai testi di Paule Thévenin e Jacques Derrida: cfr. P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit.; J. Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002. Altri contributi importanti per questo studio sono quelli di F. De Mèredieu, *Antonin Artaud, portraits et gris-gris*, Paris, Blusson, 1984; S. Barber, *The screaming Body*, London, Creation Books, 1999. Tra le mostre dedicate ad Artaud e i relativi cataloghi segnaliamo: *Antonin Artaud. Dessins*, Parigi, Centre Georges Pompidou, 1987; *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, Marsiglia, Musées de Marseille e Réunion des Musées nationaux, 1995; *Antonin Artaud. Works on paper*, New York, Museum of Modern Art, 1996; *Artaud: ein inszeniertes Leben, Filme, Zeichnungen, Dokumente*, Düsseldorf, Museum Kunst Palast, 2005.

¹³ Nel *Sort* a Lise Deharme, due linee descrivono come i lati di un triangolo rovesciato, che converge e si “conficca” sulla parola *enfoncer* (conficcare, appunto). Questo comporta una

Dal 1939, invece, ciò che colpisce è il complesso visivo e “plastico”: il segno, il colore, le bruciature della carta, le macchie, le impronte, a cui si aggiunge un uso nuovo della scrittura. Questo passaggio è evidente nel *Sort* a Sonia Mossé (fig. 2) del 14 maggio '39, nel primo foglio del quale si trova una lettera con impostazione tradizionale, con luogo e data in alto a destra, in fondo la firma ed un *post scriptum*, mentre nel secondo foglio le parole si liberano dalla funzione esplicativa e si distribuiscono facendo corpo con il segno grafico. La parola viene “lanciata” sulla carta, per le sue qualità sonore, visive e il loro significato primo, che viene dunque sottratto a qualsiasi legame sintattico. Emergono parole come “lancia”, “fuoco”, “morte”.

Questo modo di usare la scrittura è quello che Jacques Derrida chiama, citando Artaud, un uso non più della “lettera scritta”, che segue leggi grammaticali e sintattiche, ma della “lettera *tout court*”. Anche lo strumento della scrittura è contaminato dal rapporto col segno; infatti Artaud non usa l'inchiostro ma il carboncino viola, adoperato anche per la parte grafica. La parola diventa pastosa, irregolare ed incisiva, perdendo la precisione calligrafica del primo foglio. Il *Sort* spesso nasce per stratificazioni gerarchiche; in esso si sovrappongono la scrittura semplice della lettera, e poi la matita, le macchie, il colore, i segni, le scritte viola e infine il fuoco. Ogni strato sembra violare, rompendone la continuità, quello sottostante, per terminare con l'azione del fuoco, che riporta tutto al grado zero, punto di arrivo e di partenza (ne è un chiaro esempio il *Sort* a Roger Blin del 22 maggio 1933, fig. 3).

Nel *Sort* a Sonia Mossé, come in quelli successivi, parola e segno sono in “osmosi” tra loro, termine scientifico che mi sembra adatto per visualizzare con chiarezza questo rapporto:

Osmosi: Nel ling. scient. Il fenomeno fisico per cui due liquidi, a causa della pressione provocata dalla diversa concentrazione, si diffondono l'uno nell'altro passando attraverso una membrana semipermeabile che li separa¹⁴.

La “membrana”, nel nostro caso, è il foglio di carta, che convenzionalmente rappresenta o il luogo della scrittura o quello del disegno. I due “liquidi” sono la scrittura, da un lato, e il segno grafico, dall'altro. Artaud ottiene la “pressione” che rende la membrana permeabile con un'azione “crudele”, che potremmo definire, attingendo ancora a una celebre espressione di Derrida, “il forsennamento del *Subjectile*”¹⁵. Artaud, infatti, attraverso l'uso del fuoco sulla carta, crea un vuoto, un non-luogo: la superficie è rotta, e il supporto non ha più niente da “supportare”. Crolla così la codificazione del supporto e con essa la barriera tra i due “liquidi”, scrittura e segno. Artaud utilizza i tre elementi (foglio, scrittura, segno) in modo nuovo e la carta passa dalla fun-

corrispondenza tra la forma e il senso, rafforzata anche dal fatto che il triangolo rovesciato richiama il sesso femminile, destinatario nel testo di questa azione.

¹⁴ G. D'Anna, *Dizionario italiano ragionato*, Firenze, Officine Grafiche Stianti, 1988.

¹⁵ Cfr. J. Derrida, *Forcener le subjectile*, in *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit. (ed. it., *Antonin Artaud. Forsennare il soggetto*, Milano, Abscondita, 2005).

zione di supporto a quella di oggetto, agente ed agito: *subjectile*, secondo, appunto, Derrida.

Grazie al processo di osmosi, anche la grafia, come il *Subjectile*, ritrova la sua antica origine, quella di oggetto indivisibile, prima di essere divisa in “scrittura” e “disegno”:

Una grafia che sarebbe insieme scrittura e figura, è la speranza di un’origine unica: speranza di un dio prima di ogni creazione per incapacità.

Una origine unica dei due grafismi del disegno e della scrittura non esiste che nei miti, nei desideri anche di certi libri e quadri¹⁶.

Artaud porta avanti sempre più consapevolmente il sodalizio, iniziato nei *Sorts*, tra scrittura e disegno e realizza, dal gennaio 1945, i cosiddetti Disegni Scritti, dove le due componenti sono strettamente legate e determinate l’una dall’altra. Derrida chiama il risultato di questa unione “pittogramma”, termine che, secondo il filosofo, si adatta al rapporto scrittura-segno dei Disegni Scritti, poiché i due elementi, una volta introdotti, non permettono di essere divisi e “destabilizzano la proposizione”, ossia mettono in atto un “rapporto storico tra soggetto, oggetto e *Subjectile*”:

Non in diritto e in tutto rigore, e per questo propongo di sviare un poco la parola *pittogramma* per designare quest’opera nella quale la pittura – il colore, anche se nero –, il disegno e la scrittura non tollerano la parete di alcuna divisione, né quella delle arti né quella dei generi, né quella dei supporti o delle sostanze. [...] Anche se si riconoscono dei concatenamenti di parole, le frasi inserite [nel disegno] spuntano come dei motivi induttori, percorsi sonori e grafici e non soltanto come delle proposizioni. Una volta lanciate, queste destabilizzano la proposizione, cioè un certo rapporto storico tra il soggetto, l’oggetto e il *subjectile*. Un rapporto di rappresentazione. Pittogramma designerà ormai questa destabilizzazione fatta opera¹⁷.

Artaud scrive il 10 gennaio 1945, a Jean Paulhan:

Mi sono messo a fare dei grandi disegni a colori. [...] Sono dei disegni scritti, con delle frasi che si inseriscono nelle forme allo scopo di farle precipitare. Credo di essere arrivato anche in questo a qualcosa di speciale come nei miei libri o a teatro¹⁸.

Mentre afferma di aver raggiunto anche con i disegni qualcosa di speciale, come nei libri o a teatro, Artaud mette scrittura e forma in un rapporto di “precipitazione”. Intanto le frasi, invece di essere disposte e collocate sul fo-

¹⁶ M. Le Bot, *Écrire et dessiner sont identiques en leur fond (Paul Klee)*, in *Écritures dans la peinture*, catalogo esposizione, Nice, Ed. Centre Nationale des Arts Plastiques, aprile-giugno 1984, p. 37 (la traduzione è mia).

¹⁷ P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 65-66 (da questo momento in poi, salvo diversa indicazione, la traduzione è a cura mia e di Karine Goust).

¹⁸ A. Artaud, O.C. XI, p. 20, citato in M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 64.

glio passivamente, sono inserite per attivare la precipitazione delle forme. In questo modo il disegno diviene un ingranaggio magico e meccanico, che ha bisogno della scrittura per azionarsi. In cosa consiste dunque la “precipitazione”? A partire dall’analisi del disegno *L’être et ses fœtus* (fig. 4), del gennaio 1945, è possibile ricavare tre tipi di precipitazione, utili ad approfondire caratteristiche e qualità generali del “pittogramma”¹⁹.

1. *Precipitazione reale delle forme dall’alto in basso nel foglio*

Da un’attenta osservazione, si nota che molte figure sono disegnate a “testa in giù” e circondate da parole. Quindi la precipitazione è realmente visibile nel foglio e le frasi inserite da Artaud per azionare il meccanismo costituiscono un linguaggio originale: la glossolalia. Questa lingua è data dall’unione di parole, o parti di esse, appartenenti a lingue diverse, come il greco e il turco.

Delle lettere trascrivono dei fonemi che non appartenerebbero a nessuna lingua “naturale”, esse forzano la lingua detta naturale a tornare, come se essa divenisse folle, verso uno stato anteriore alla sua nascita, verso l’innato della proposizione, della frase proposizionale e rappresentativa. [...] Delle lettere, dunque, prima della lettera, e prima della lettera delle parole, in una lingua *intraducibile*. Una glossolalia che sospende il valore *rappresentativo* del linguaggio e interrompe la descrizione rappresentativa di un quadro²⁰.

Artaud supera il valore rappresentativo del linguaggio, spostando l’attenzione dal suo significato, per evidenziarne altre caratteristiche, quali il suono, il ritmo, la forma, la disposizione spaziale. Ne deriva una lingua pre-babelica, idealmente comprensibile a tutti, anche agli analfabeti, la cui natura è legata, come spiega Marco De Marinis, alla componente magica: “Per la Gnosi e la Cabala, [le glossolalie] corrispondono a delle formule magiche che permettono di convocare certe potenze o, dopo la morte, di aprire all’anima dell’iniziato le porte delle regioni celesti”²¹. Questa componente sembra emergere anche in questo disegno, in cui le glossolalie, proprio come formule magiche, s’inseriscono nelle forme azionando e determinando la loro caduta. Osservando il disegno, infatti, vediamo che spesso le frasi si trovano ai piedi delle figure rovesciate. Queste forme, in particolare le due laterali, in basso a destra ed in alto a sinistra, sembrano veramente precipitare e le glossolalie che le accompagnano sono le stesse: *poto klis / ake klis / da poto / poto pote / akeko daklis*²². Nella figura in basso a destra una serie d’effimere linee curve aumenta la sensazione di spostamento d’aria provocato dalla precipitazione.

¹⁹ Questo disegno, realizzato poco prima che Artaud scrivesse la lettera a Paulhan, è probabilmente uno di quelli a cui si riferiva nella frase precedente.

²⁰ P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 66.

²¹ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 199.

²² La glossolalia dell’immagine di destra non è leggibile integralmente, ma si può dedurre che sia uguale a quella dell’altra figura, anche perché produce lo stesso effetto. Un’ipotesi è che Artaud avesse pensato una serie di glossolalie, che proprio come formule magiche azionavano fasi diverse della precipitazione. Qui siamo alla medesima fase di caduta, quindi le glossolalie usate sono le stesse.

Un altro corpo completamente rovesciato ma che non sembra cadere, grazie a due “piedi-sostegno” sulle spalle, è quello centrale che taglia verticalmente il foglio²³.

Se alcune figure sembrano già cadere, altre potrebbero essere in procinto di farlo. Per esempio, le due in alto ai lati della figura centrale sono come attraversate da masse semiliquide che precipitano in direzione diagonale. Un'altra forma simile, che attraversa un “osso con gambe”, si trova sempre in posizione discendente, di fianco a sinistra del corpo piccolo centrale. Altre forme fluttuano come in assenza di atmosfera. La temporalità del disegno sembra cambiare: non più “bloccata” all'interno del foglio, viene azionata grazie all'inserimento delle frasi. Le figure agiscono, precipitano veramente, l'ingranaggio si muove. Si ottiene così una sorta di superamento dei limiti tra le arti:

Ma [il pittogramma] lo intenderei soprattutto come traiettoria di ciò che *letteralmente* intende attraversare, il limite tra la pittura e il disegno, il disegno e la scrittura verbale, in modo ancora più generale le arti dello spazio e le altre, tra spazio e tempo²⁴.

2. Precipitazione del significato delle forme in seguito al cambiamento del punto di vista nel guardare e leggere

Dato che il foglio è di grandi dimensioni, 50x60 cm, l'osservatore deve attuare, con lo sguardo, una sorta di “zoom” della visione, passando da un'angolazione allargata (necessaria a distinguere le varie figure del disegno) ad una ravvicinata, per poter leggere le glossolalie. Questa “precipitazione” dello sguardo in avanti, determina il passaggio da una forma riconoscibile ad un'altra. In *L'être et ses fœtus*, per esempio, la posizione delle glossolalie “*ta fotis / a foti / ki la*”, separate sui due “piedi” della figura centrale, provoca questo ribaltamento di senso. Guardando da lontano tutto il disegno, infatti, le due forme nelle quali si inscrivono le glossolalie, sono riconoscibili come i piedi di una figura “rovesciata”, che attraversa verticalmente il foglio al centro. Avvicinando lo sguardo per leggere, si perde di vista l'intera immagine e quella dei due piedi “precipita”, lasciando il posto a due “teste di profilo”, dove le “dita” diventano i capelli, i due punti neri gli occhi e le glossolalie, infine, come per i fumetti, il dialogo tra essi. Il ribaltamento “piedi-testa” avviene anche nei segmenti glossolalici: infatti Artaud, da *ta fotis*, elimina testa “t” e piedi “s”, e scrive la glossolalia successiva a *foti*.

Egli costruisce così un ingranaggio da leggere e guardare simultaneamente: passare da un'azione all'altra trasforma e ribalta totalmente la visione.

²³ Questa figura, protagonista del disegno, ha una specie di doppio, femminile ed armato, inscritto nel busto.

²⁴ P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 65.

3. *Precipitazione dei principi che regolano i disegni*

Una volta che la scrittura s'inserisce nelle forme, si aziona quello che ho definito "processo di osmosi", che porta ad un nuovo modo di usare gli strumenti della scrittura e del disegno, liberandoli dalle leggi del sistema linguistico convenzionale. Artaud sperimenta nuove possibilità di linguaggio, non solo praticando simultaneamente scrittura e disegno ma adoperando anche tecniche teatrali. Marco De Marinis, a proposito di quello che egli definisce il Secondo Teatro della Crudeltà, parla di un duplice processo di "assorbimento" delle forme riconosciute come "teatrali":

Da un lato, si tratta dell'assorbimento del teatro (o, meglio, della scena) nel *corpo-mente* di Artaud, che diviene così uomo-teatro nel senso forte e assolutamente letterale dell'espressione; dall'altro, e contemporaneamente, si tratta dell'assorbimento (o trasposizione) dell'azione fisica e vocale nel *disegno* e nella *scrittura* che Artaud da un certo momento in poi considera intimamente legati e quasi indistinguibili l'una dall'altro²⁵.

La frase e la parola s'inseriscono nel "pittogramma", come tragitti sonori e grafici, per infondere un ritmo e un'intonazione che trascinano le forme in un movimento musicale e coreografico, chiamato da Derrida "Grammatica Coreografica". Perché questa si attui, il corpo deve rinascere; anche a tal fine Artaud concepisce il disegno, attraverso una vera e propria tecnica di ricostruzione che coinvolge il corpo e la voce. Le frasi nascono non solo con le forme ma anche attraverso il suono dell'oralità, che si fonde con le tecniche fisiche:

Le frasi che ho annotato sul disegno che le ho dato le ho cercate sillaba per sillaba ad alta voce lavorando, per vedere se le sonorità verbali capaci di aiutare la comprensione di chi guardasse il disegno erano state trovate²⁶.

Quello che Artaud chiama il "geroglifico del soffio", immagini da "incidere" sul corpo che l'attore trova grazie alla tecnica del respiro, adesso si manifesta concretamente sul foglio. Scrive Artaud nell'aprile del 1947:

E da un certo giorno di ottobre 1939 non ho più scritto senza disegnare. Ora quel che disegno non sono più temi d'Arte trasposti dall'immaginazione sulla carta, non sono figure affettive, sono gesti, un verbo una grammatica una aritmetica, una Kabala intera e che caca all'altra, caca sull'altra, nessun disegno fatto su carta è un disegno, la reintegrazione di una sensibilità sperduta, è una macchina che ha soffio, fu innanzi tutto una macchina che nello stesso tempo ha soffio. [...] Non uno che non sia soffio gettato con tutta la forza dei miei polmoni, di tutto il crivello della mia respirazione, non uno che non risponda a un'attività fisiologica reale, che non ne sia non la traduzione figurativa ma qualcosa come il crivello efficace, sulla carta *materializzata*²⁷.

²⁵ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 36.

²⁶ A. Artaud, lettera al dott. Ferdière del febbraio 1946, in *Nouveaux Écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, 1977, p. 113, citato in M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 72.

²⁷ A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, cit., pp. 34-37.

Artaud cerca di recuperare gli elementi significativi che compongono i diversi mezzi espressivi. Egli sostiene che nella cultura occidentale la parola e il segno abbiano perso ogni loro forza: “i singoli termini, tutti i termini, si sono congelati, insaccati nel loro significato, in una terminologia schematica e ristretta”²⁸. Attraverso questa tecnica teatrale, che coinvolge oltre al corpo e alla voce anche scrittura e segno, Artaud ricerca l’unità corpo-mente, azione-pensiero, gesto-emozione, materia-spirito, che la malattia e la cultura occidentale gli hanno sottratto:

Le attività della scrittura e del disegno si aggiungono agli esercizi legati al respiro, rappresentandone insieme lo sviluppo e l’applicazione, basate come sono, entrambe, su di una forte mobilitazione gestuale e vocale e, d’altro canto, tendendo primariamente al conseguimento del loro stesso scopo: quello che sempre la Thévenin ha chiamato il “necessario rifacimento dell’io e del corpo”²⁹.

Risulta molto interessante seguire gli sviluppi successivi del rapporto scrittura-segno nei *Cahiers* (1945-48): qui i segni, che all’inizio rimangono ai margini della scrittura, nel tempo s’integrano sempre più con il testo, fino a diventare un corpo unico³⁰ (es. fig. 15). Non a caso, l’ultimo progetto editoriale di Artaud era quello di pubblicare una raccolta di disegni selezionati dai quaderni e accompagnati dal testo *50 dessins pour assassiner la magie*³¹. Il disegno sembra nascere contemporaneamente alla scrittura, scaturito dalla stessa tensione ed energia. A volte il tratto passa, senza fratture, da disegnare una forma a scrivere una parola. Artaud non si serve del disegno come commento alla scrittura, o viceversa, ma sembra aver raggiunto la capacità di usare segno e parola come fossero lo stesso linguaggio; o come potrebbe fare un perfetto bilingue, che nella redazione di una lettera passa da una lingua all’altra, senza accorgersi del cambiamento.

In *50 dessins pour assassiner la magie* Artaud spiega, nel gennaio del 1948, come l’impulso che lo porta a scrivere e disegnare sia continuamente in relazione con le azioni fisiche e vocali che pratica su se stesso. Quelle che nel Secondo Teatro della Crudeltà fanno parte della Tecnica del Soffio, “metodo rivisitato e corretto dell’atletismo affettivo”³²:

Questi disegni [...] sono puramente / e semplicemente la / riproduzione sulla / carta / d’un gesto / magico / che ho esercitato / nello spazio vero / con il soffio dei miei / polmoni / e le mie / mani, / con la testa / e i miei 2 piedi / col mio tronco e le mie / arterie ecc. / Quando scrivo, / scrivo in generale / una nota d’un / tratto / ma questo non / mi basta / e cerco di prolungare l’azione /

²⁸ A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 2000, p. 232.

²⁹ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 64.

³⁰ Questo connubio raggiunge il suo apice negli ultimi quaderni dal n. 390 al n. 406, del gennaio e febbraio 1948. Questi documenti sono conservati alla Bibliothèque Nationale de France.

³¹ A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, cit.

³² M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 192.

di quel che / ho scritto nella / atmosfera, allora / mi alzo / cerco / delle consonanze, / delle equivalenze / di suoni, / dei bilanciamenti del corpo / e delle membra / che facciano atto, / che inducano / gli spazi circostanti / a sollevarsi / e parlare / poi mi avvicino / alla pagina / scritta / e /³³

Nei disegni come nei quaderni, il rapporto tra segno e scrittura si sviluppa sul foglio a partire da un principio di proporzione spaziale, secondo un giustapporsi di caos-regola. Ad un primo sguardo tutti, o quasi, i disegni sembrano caotici miscugli di figure, segni e scrittura. Mentre uno studio più attento mostra come all'interno del foglio venga generalmente rispettato un certo equilibrio.

Artaud spesso accompagna i Grandi Disegni con testi esterni ad essi, i *Commentaires*. I disegni di cui abbiamo il commento sono: *Couti l'anatomie* (fig. 5), *La machine de l'être* o *Dessin à regarder de traviole* (fig. 6), *La maladie sexuelle de dieu* (fig. 7), *La mort et l'homme* (fig. 11), *L'homme et sa douleur* (fig. 12). In questi testi si possono distinguere due registri: quello "esplicativo", dove Artaud offre una lettura personale del disegno e dei suoi contenuti; e quello di "contrappunto" sonoro al disegno, in cui, invece, attraverso alcuni suoni, egli rafforza la musicalità e le azioni interne al disegno³⁴.

Corpo

Nell'opera grafica Artaud interviene su due corpi: il corpo *del* disegno e quello *nel* disegno, entrambi agiti per una volontà di ricostruzione legata alla "catastrofe esistenziale"³⁵. Infatti, fin dai suoi primi scritti, egli mostra un'immagine del corpo confusa con percezioni di scomposizione dello schema corporale, sensazioni di fragilità e d'irrealtà, sensazioni cenestesiche. Questa immagine deformata del proprio corpo condiziona i riferimenti con il mondo, con gli oggetti, con la realtà e con gli altri³⁶. La lotta alla malattia spinge Artaud a voler ricostruire il mondo proprio a partire da quel corpo, responsabile primo di questa "estraneità".

1. Il corpo del disegno

Artaud cerca di liberare il "corpo-foglio" da un sistema prefissato di leggi, e, nel farlo, introduce alcuni concetti nuovi, come quello di "osmosi", di *Subjectile*, o di "pittogramma". Nei *Sorts*, infatti, perforando il supporto e sperimentandone l'assenza, attua la più forte violazione alle regole della scrittura e del disegno, come lui stesso afferma nel 1947:

³³ A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, cit., p. 20.

³⁴ Parte di alcuni *Commentaires* saranno di seguito tradotti, proprio perché offrono molte informazioni preziose e aprono ad alcune riflessioni in merito ai disegni e non solo. Salvo diversa indicazione, le traduzioni dei *Commentaires* sono a cura mia e di Karine Goust.

³⁵ Si tratta del modo con cui Collomp definisce la malattia di Artaud. Cfr. A. J.-F. Collomp, *Antonin Artaud: de la maladie à l'oeuvre*, cit.

³⁶ Cfr. S. Resnik, *Persona e psicosi. Il linguaggio del corpo*, Torino, Einaudi, 1976, p. 23.

Lo scopo di tutte queste figure disegnate e colorate era un esorcismo di maledizione, una vituperazione corporale contro le obbligazioni della forma spaziale, della prospettiva, della misura, dell'equilibrio, della dimensione, e attraverso questa vituperazione rivendicatrice una condanna del mondo psichico incrostatosi come un poppante sul fisico che lo incubava e succubava pretendendo di averlo formato. [...] Voglio dire che ignorando altrettanto bene sia il disegno che la natura, mi ero deciso ad uscire dalle forme, dalle linee, dai tratti, dalle ombre, dai colori, aspetti che, così come si fa nella pittura moderna, non rappresentano niente, e non reclamano neanche più di essere riuniti seguendo le esigenze di una legge visiva o materiale qualunque, ma creano come al di sotto della carta uno spazio di contro-figura che sarà una protesta perpetua contro le leggi dell'oggetto creato³⁷.

Artaud definisce l'importanza artistica dei *Sorts*, affermando di aver agito sul supporto proprio per violare le regole a cui la materia artistica è normalmente sottoposta. Questo atteggiamento, assieme alla volontà di restituire al disegno l'azione magica, si può definire, assumendo il concetto di Renato Barilli, un atteggiamento "concreto":

L'atteggiamento "concreto" [...] non sta nell'intervenire "alla seconda" sulla natura, ma nel sostituirla, nel surrogarla. L'uomo acquista una cieca fiducia in se stesso e nei propri mezzi, e si ritiene pertanto in grado di plasmare direttamente i corpi, emulando la natura, anzi, migliorandola, procedendo a una creazione alternativa meglio corrispondente ai criteri culturali-tecnologici, ai modelli di razionalità di cui si vale negli altri ambiti di intervento³⁸.

Artaud, infatti, cerca di uscire da un'idea rappresentativa dell'arte per restituirle insieme potere, azione, temporalità e sacralità. Per questo egli non cerca di imitare con il disegno la realtà, piuttosto crea con esso nuovi oggetti della realtà. Oggetti regolati da funzioni e caratteristiche, conferite perché essi siano attivi e "vivi": in questo modo il foglio non è più usato come supporto ma come "corpo", che viene colpito e che può colpire.

Un confronto, equivalente a qualcosa di più di una semplice suggestione, può essere stabilito con Lucio Fontana, artista della stessa generazione di Artaud. Nel '48, egli inizia ad agire sulla tela e sui "supporti", *forsennandoli*, un anno dopo le dichiarazioni di Artaud e dieci dopo i primi *Sorts*. Fontana, spiega Barilli, sarà l'unico della generazione degli informali a superare l'età "moderna", proprio perché, grazie ai suoi "buchi" e i suoi "tagli", varca la soglia della superficie, avventurandosi così nello spazio reale³⁹. Possiamo dunque mettere in parallelo l'azione di Artaud sul supporto e la produzione di Fontana iniziata nel 1948, produzione in cui le opere restano in una "zona di passaggio tra bi e tridimensionalità"⁴⁰:

³⁷ P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 26.

³⁸ R. Barilli, *Scienza della cultura e fenomenologia degli stili*, Bologna, Il Mulino, 1982, p. 130.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

Si tratta delle note serie dei “buchi” e dei “tagli”, dove, da un lato, l’atto di trasgressione prende un massimo di concretezza, divenendo un “reale” sfondamento della superficie; ma da un altro lato, la superficie resiste a quell’affronto, lo assorbe in sé come una ferita⁴¹.

La descrizione che Barilli fa dell’azione di Fontana sulla tela, con le sue implicazioni, ha forti affinità con il “forsennamento del *Subjectile*” di Artaud descritto da Derrida. Quest’ultimo, infatti, cercando di definire il *Subjectile*, sottolinea l’aspetto simultaneo della sua funzione di soggetto e di oggetto: da un lato questo è percosso e violato, dall’altro resiste e trattiene in sé le cicatrici dello scontro.

Il forsennamento ha quindi una doppia azione, quella distruttiva e quella “terapeutica” di ricostruzione. Artaud attua una specie d’intervento chirurgico, che coinvolge contemporaneamente le figure e il *Subjectile*:

Le figure sulla pagina inerte non dicevano niente sotto la mia mano. Queste mi si offrivano come delle masse che non ispirerebbero il disegno, e che potevo sondare, tagliare, grattare, limare, cucire, scucire, mutilare, frantumare e sfregiare senza che in alcun modo per padre o per madre il *subjectile* si lamentasse⁴².

Derrida riprende uno ad uno quei verbi, sottolineandone e mettendone in evidenza la doppia azione⁴³. Per esempio, “grattare” da un lato può essere usato per irritare la superficie, dall’altro come una cancellatura purificatrice di qualcosa che deve sparire. “Tagliare” può essere un’azione per diminuire, castrare, fare a pezzi, oppure una potatura fatta allo scopo di rigenerare, rinviare, quindi per una salvazione fisica e simbolica. “Cucire” permette di segnare la pelle ma allo stesso tempo blocca l’uscita del sangue, tiene insieme i tessuti.

L’azione crudele è quindi necessaria a liberare il corpo del disegno (e quello nel disegno) dagli obblighi istituiti culturalmente e dagli automatismi che lo controllano. Anche il corpo dell’uomo deve liberarsi sia dal “mondo psichico incrostato come un poppante sul fisico”, sia dagli automatismi che regolano il suo funzionamento.

Le forme nel foglio e il *Subjectile*, oltre a subire quest’azione crudele di forsennamento, per assumere significato si devono liberare da una lettura puramente estetica e a questo scopo Artaud introduce la nozione di “malformazione”. Egli, cioè, decide di abbandonare volutamente i “principi del disegno”, fingendo di non averli mai appresi, per riscoprire l’uso “corretto” del mezzo attraverso la sola esperienza:

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Citato in P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 99.

⁴³ *Ivi*, p. 101.

Questo disegno come tutti gli altri miei disegni non è quello di un uomo che non sa disegnare, ma quello di un uomo che ha abbandonato i principi del disegno e che vuol disegnare alla sua età, la mia, come se non avesse mai appreso niente per principio, per legge o per arte, ma unicamente per esperienza di lavoro [...]»⁴⁴.

La “malformazione” è anche necessaria affinché lo spettatore possa acquisire un modo nuovo di vedere le cose, dato che la “visione attuale è deformata, repressa, opprressa, rovesciata e soffocata da certe malversazioni sul principio della nostra scatola cranica”⁴⁵. Liberandosi dal “puro disegno”, Artaud indaga come si possano formare nuovi tratti non dall’osservazione della natura e dalla sua emulazione, ma dall’ascolto del proprio soffio.

2. Il corpo “nel” disegno

L’opera grafica fornisce molte informazioni sull’idea artaudiana di ricostruzione del corpo umano. Il Disegno Scritto *Couti l’anatomie* (fig. 5), del settembre ’45⁴⁶, viene inserito a più riprese nelle liste dei disegni redatte da Artaud dal ’46⁴⁷ con i seguenti titoli: *Couti l’anatomie*; *La recherche de l’anatomie*; *Le coccyx, l’anatomie*. Egli spiega, nel *Commentaire*, come questo disegno rappresenti lo sforzo per rifare il corpo:

Mi ricordo da un’esistenza persa prima di nascere in questo mondo-qui aver pianto / fibra a fibra su cadaveri le cui ossa polvere a polvere si riassorbivano nel nulla.

Ho conosciuto la loro anatomia? No, ho conosciuto l’essere in brandelli delle loro anime / in ogni piccolo osso di polvere che guadagna le tenebre per primo e di ogni piccolo osso / di polvere ho avuto l’idea nella musica singhiozzante dell’anima di assemblare un nuovo corpo umano.

Questo disegno rappresenta lo sforzo che tento in questo momento per rifare il corpo con l’osso delle musiche dell’anima quelle che giacciono nella scatola di pandora, ossa soffiati fuori dalla loro scatola e di cui la custodia di terre scatole, muschio su muschio chiama l’anima sempre inchiodata nei fori dei due piedi.

– Scatola su scatola l’anima è salita dalla carne adiposa delle gambe, che il corpo della preoccupazione punticchia di rosso, come tracce di sangue dai singulti sputato.

– Così l’osso nella carne è vivente, non di una musica di atomi, ma di un ritmo spasmodico, / di cannone, di un cannone sempre armato in guerra e che sempre si sente pronto a tuonare dalla scorticatura del suo cuore.

Che cosa tuonerà? Il dente del coccyge appoggiato come un vecchio dente che radica la sua rabbia contro l’umanità.

⁴⁴ Citato in P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 33.

⁴⁵ A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, cit., p. 31.

⁴⁶ Paule Thévenin colloca il disegno nel settembre 1945, perché un commento di Artaud a questo disegno è stato ritrovato su un foglio strappato inserito nel *Cahier* n. 32 del 30 settembre-5 ottobre 1945. Cfr. P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., pp. 260-261.

⁴⁷ Ivi, p. 109-123. Paule Thévenin riporta tutte le liste redatte da Artaud nei quaderni di Rodez.

C'è un essere nel mio cuore, ce n'è uno in ogni spalla e il mio cuore di sua radice propria, verde con due teste montate e discendenti.
Couti in greco significa scatola; d'*arbac*, dell'albero della vita, che *arbac* per *arbac* come albero per albero, *ira cata scata* in cima a ogni scatola, *et couti d'arbac arbac cata les os de toute âme sema* (e scatola d'albero della vita *arbac cata* l'osso di tutte anime segno)⁴⁸.

È da una “musica singhiozzante dell'anima” che Artaud è spinto alla ricostruzione del corpo dell'uomo: “rifare il corpo con l'osso delle musiche dell'anima quelle che giacciono nella scatola di pandora”⁴⁹.

La ricostruzione sarà possibile solo a partire dal soffio delle primordiali sofferenze umane: la Vecchiaia, la Fatica, la Malattia, la Pazzia e la Passione. Il corpo disegnato non è un corpo qualsiasi ma quello di Artaud; vi si riconoscono infatti il cuore con una radice “verde e due teste montate e discendenti”, due “esseri” nelle spalle e uno nel cuore.

Nell'ultima parte del *Commentaire*, Artaud assegna un preciso significato ad alcune glossolalie, che sembrano la formula magica da enunciare perché il processo di ricostruzione abbia luogo. Molte parole sono le stesse interne al disegno in questione, dove si legge: *Couti d'arbac / arbac cata / les os sema*. Da un lato, in sintonia con la volontà di Artaud di eliminare la decodificazione linguistica, potremmo leggere le frasi per il loro ritmo e suono glosso-lalico. Ma dal momento che, nel commento, Artaud spiega il significato di *couti*, egli stesso induce ad un gioco di ricerca dei significati per sciogliere “l'enigma”. Quindi, *couti*, dice Artaud, in greco vuol dire “scatola”. Non parla, però, né di *cata* né di *sema*, che in greco hanno un preciso significato. *Cata* (κατά) vuol dire “giù”, “in basso”, “sotto”, “per”, “contro”. Questa parola rafforza la posizione discendente del corpo centrale e di altre forme. *Sema* (σημα) significa “segno”, “segnale”, “indizio”; e in linguistica è l'unità minima di senso in cui un lessema è scomponibile. Se Artaud si riferisse a quest'ultima disciplina, potremmo pensare che le “ossa sema” siano l'unità minima di senso del corpo, da cui partire per poterlo ricostruire. Questa ipotesi sarebbe peraltro in sintonia con il resto del commento.

Artaud sembra svelare il segreto del suo procedimento di ricostruzione che, nei mezzi espressivi, come nel corpo, si esplica attraverso un'azione crudele di smontaggio, alla ricerca degli elementi minimi significanti da cui partire per ricostruire, in questo caso, le ossa. Le scritte interne al disegno *Couti d'arbac / arbac cata / les os sema* si possono leggere come: la scatola dell'albero della vita (“*Couti d'arbac*”), albero al contrario, al rovescio (“*arbac cata*”), le ossa segno (“*les os sema*”). Ne deriva una prima “decodificazione”:

⁴⁸ Cfr. A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, catalogo dell'omonima mostra, Marsiglia, Musées de Marseille e Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 112. Da questo momento in poi, salvo diversa indicazione, la traduzione è a cura mia e di Karine Goust.

⁴⁹ Didier Anzieu, nel suo libro *L'Io-Pelle* (Roma, Borla, 1994, pp. 143-151), spiega proprio attraverso il mito del vaso di Pandora, in cui sono raccolte tutte le pene dell'umanità, alcune complicazioni respiratorie dei suoi pazienti, facendo delle considerazioni molto interessanti per un confronto con la poetica e la malattia di Artaud.

la scatola dell'albero della vita, la scatola-vaso di Pandora, le cui ossa, elemento primo, costruiscono un corpo al rovescio. La scatola dell'albero della vita potrebbe anche essere la vera struttura anatomica dell'uomo, da costruire "al rovescio" con l'unità minima, l'osso. Il rovesciamento avviene, contemporaneamente, nel suono (*Couti d'arbac* diventa *arbac cata*), nel significato delle parole e nel soggetto del disegno. Rovesciare il corpo (che ricorda la precipitazione delle forme del gennaio 1945) si lega all'idea, che sta alla base del Secondo Teatro della Crudeltà, di costruire un corpo nuovo, libero dai suoi automatismi, che camminerà a passi di danza, una danza – appunto – alla rovescia:

Dunque il 2° Teatro della Crudeltà propone la scena come il luogo in cui si "rifanno i corpi", luogo deputato di una genesi, o piuttosto di una (ciclica) rigenerazione fisica, che dovrebbe dare vita a un corpo "nuovo", "senz'organi", in grado di affrancare l'uomo da tutti i suoi automatismi, a cominciare da quelli sessuali, e di renderlo alla sua "vera libertà", simboleggiata dalla capacità di *danser à l'envers*, "danzare alla rovescia"⁵⁰.

Come in una danza alla rovescia, il disegno offre l'immagine fisica di un corpo rovesciato, capace di sfidare le leggi dello spazio sul foglio, che non poggia i piedi in basso e sceglie di ribaltarsi.

La tecnica del "rovesciamento" è presente anche in *Dessin à regarder de traviole* (fig. 6) o *La machine de l'être*, del gennaio '46, anch'esso basato sulla ricostruzione del corpo. Qui Artaud non si limita a capovolgere alcune figure ma cerca di ribaltarne il punto di osservazione, invitando lo spettatore a guardare il disegno di "traverso". Il gioco del rovesciamento riguarda anche il "fronte-retro" del foglio. Infatti, *Dessin à regarder de traviole* è riportato in tutti i libri come il "retro" di uno schizzo senza titolo. Il fatto di dover rovesciare il disegno può voler indicare che ciò che stiamo guardando è solo il "retro" del disegno più importante. Così facendo Artaud crea, ancora una volta, un rovesciamento dei punti di vista, dell'ottica e della gerarchia delle cose.

Dalle curiose testimonianze di alcuni amici di Artaud, si scopre come egli si divertisse a metterli in difficoltà proprio giocando sul ribaltamento della visione corretta dei suoi disegni⁵¹. Nel commento al disegno *Dessin à regarder de traviole*, egli esprime la volontà di eliminare quello che Derrida chiama *parergon*, ovvero la "messa in regime dell'esteriorità", allo scopo di far parlare "lo spreco del *Subjectile*, l'incapacità pietosa delle forme che si affollano attorno a un'idea dopo aver per un'eternità faticato per raggiungerla"⁵².

⁵⁰ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 46.

⁵¹ Cfr. C. Nerguy - J. Brenner, *Visites à Antonin Artaud par Claude Nerguy et Jacques Brenner*, "Cahiers de la Pléiade", n. 7, primavera 1949, p. 110. Nerguy racconta come Artaud lo avesse spinto a guardare i disegni al contrario ma che lui stesso, una volta ripreso il quaderno, lo aveva riposizionato nel medesimo verso. Artaud descrive in questa testimonianza alcuni disegni che sembrano quelli di *Artaud le mômo*. Quest'ultimo testo, corredato da otto disegni originali dell'autore, è stato pubblicato da Bordas, Paris, 1947, con tiratura di 355 esemplari numerati.

⁵² A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit., p. 124.

Artaud spiega, inoltre, di voler mostrare nel disegno l'affanno del “cercatore” intorno alla sua idea, così che la fatica stessa della creazione entri a far parte dell'opera. Al centro del disegno resta, comunque, la ricostruzione del corpo. La produzione di “esseri” avviene attraverso la masturbazione di una figura, che Artaud definisce “l'uomo arcano che tormenta in lui la materia per farne uscire degli esseri al posto di ogni idea”⁵³. Quest'idea è legata alla convinzione, sottolineata nel resto del commento, che non sia Dio a creare l'uomo ma “un uomo egli stesso interrato”. Artaud ritiene Dio un essere goffo e impotente, incapace di procreare per la presenza di due organi genitali distinti, uno padre e l'altro madre, come si vede molto bene in *Le maladresse sexuelle de dieu* (fig. 7). In questo disegno, infatti, l'incapacità sessuale (*maladresse sexuelle*) è mostrata dalla presenza simultanea nel corpo di Dio di entrambi gli organi genitali, su cui Artaud concentra l'attenzione, dato che sono gli unici punti del disegno in cui ha passato e ripassato la grafite, fino a far brillare le due forme e a piegare il foglio⁵⁴.

Collomp spiega l'atteggiamento artaudiano nei confronti della sessualità come una regressione dovuta alla lotta contro la “catastrofe esistenziale”, affermando che l'idea di purezza e di castità assoluta portano Artaud a rifiutare la riproduzione attraverso l'atto sessuale, affidandola, quindi, a volte alla masturbazione, altre volte alla sodomia⁵⁵.

Derrida, a proposito dell'“uomo arcano che tormenta in lui la materia”, scrive:

L'uomo arcano porta la mano sul suo sesso. Se egli “tormenta in lui la materia per farne uscire degli esseri”, ciò che così egli cela e mostra, luogo di tormento, altrimenti detto di lavoro, è, sotto la mano, una solo mano, la materia fallica e uterina, il proiettile e l'orifizio del parto: il *subjectile* generatore, il doppio organo di una genitrice fallica, padre e madre contemporaneamente. “Ora sono padre-madre, né padre né madre, né uomo né donna...”⁵⁶.

Così, al centro del disegno *Dessin à regarder de traviole*, abbiamo, da un lato, la produzione di “esseri” attraverso la masturbazione dell'uomo arcano; dall'altro la ricostruzione che avviene a partire dall'uomo interrato, probabilmente la figura sulla destra, che si ricompone spezzettata, come inscritta in una cassa-sarcofago. “Mentre questo lavoro ha luogo” – dice Artaud, descrivendo la situazione interna al disegno, quasi fosse una scena teatrale in cui più azioni si svolgono simultaneamente – i “preti di dio”, le due figure ai lati del disegno, “girano i loro culi / a questa attività, a questa escavazione

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ Altri disegni, in cui è evidente questo rifiuto, sono: *L'immaculée conception* (gennaio 1945) e *L'exécration du Père-Mère* (aprile 1946).

⁵⁵ La sodomia potrebbe essere il soggetto dell'ultimo disegno fatto da Artaud sui quaderni, dove una piccola figura sembra produrre, attraverso questa azione, la forma protagonista del foglio. Cfr. *Cahier*, marzo 1948, foglio 5r, Parigi, Bibliothèque Nationale de France.

⁵⁶ P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 92.

mutilatrice di cose che opera nel corpo disteso [...]”⁵⁷. I rappresentanti di dio voltano la schiena verso il centro del foglio, disinteressati al processo di creazione e impegnati solo a “carezzare le loro barbe”⁵⁸. In alto si vedono quelli che Artaud descrive come “tronchi di un corpo mutilato” con all’interno “due tronchi di soffio esploso [che] si condensano come mammelle” e al centro il “focolare in fiamme”.

Questo ingranaggio, composto di forme simmetriche e glossolalie, è come l’oggetto motore del disegno. Il corpo inscritto nella “scatola-sarcofago” è attraversato da alcune frasi: “Dopo il ka di ka / l’osso della polvere / macina di tibie / cenac / diktbur / varzur / kandash”⁵⁹. Questa immagine, come quella di *Couti l’anatomie*, dove compaiono le ossa dei cadaveri che si disfano e le ossa dell’anima che ricostruiscono il corpo, si adattano molto bene alla prima delle immagini chiave del Secondo Teatro Della Crudeltà, descritte da Marco De Marinis:

Il risultato di questa trasfigurazione-reinvenzione è appunto il 2° teatro della Crudeltà [...] un “teatro di sangue”, scena-crogiolo in cui si rifanno i corpi, per calpestio di ossa, membra e sillabe⁶⁰.

Anche nella “scena disegno”, Artaud ricostruisce i corpi passando da una scena-crogiolo di “calpestio di ossa, membra” e di “sillabe”, il cui linguaggio motore sembra essere, appunto, la glossolalia.

Sono numerosi gli “strumenti di dolore” che affollano i disegni e che Artaud elenca in *Suppôts et Supplications*:

Perché io, Antonin Artaud, durante nove anni convinto ufficialmente di delirio e follia, adesso faccio della magia. Ne ho fatta per tre anni a Rodez, ne ho fatta per tre anni a Ville-Évrard, prima di Rodez, e si trattava delle ispirazioni nasali e delle giravolte che i primari mi rimproveravano. Come magia prendo il mio respiro spesso, e per mezzo del naso, della bocca, delle mani e dei due piedi lo proietto contro tutto quello che mi può infastidire. E quante ce ne sono adesso nell’aria, di scatole, cassoni, totem, amuleti, pareti, superfici, bastoni, chiodi, corde, centinaia di chiodi, corazze, caschi, blindature, maschere, cardatrici, cardani, argani, randelli, forche e quadranti, proiettati dalla mia volontà⁶¹.

Questi strumenti di tortura prendono forma nei disegni, sia nei quaderni che nei ritratti e nei Grandi Disegni, come mezzi di difesa. Alcuni di essi ricordano le macchine che Artaud odiava e a cui era stato sottoposto per alcune cure; ci sono oggetti con poli negativi e positivi che alludono alla sismote-

⁵⁷ La parola *pendant* (in italiano “durante”) si ripete almeno quattro volte nel commento, rendendo così lo spazio del disegno uno spazio attivo e con una sua temporalità.

⁵⁸ A. Artaud, citato in A. de la Beaumelle – N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit., p. 124.

⁵⁹ Dal disegno *La machine de l'être* (“Après le ka du ka / l’os de la poussière / moudre des tibias / cenac / diktbur / varzur / kandash”).

⁶⁰ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 78.

⁶¹ Ivi, p. 55.

rapia, mentre i chiodi, che nei disegni attaccano spesso le figure, sono descritti dall'artista metaforicamente, come "dolore che lo assale".

Anche altre due immagini chiave del Secondo Teatro della Crudeltà sembrano ancora possibili descrizioni dei Grandi Disegni:

- un teatro-tavolo autoptico-patibolo in cui si rimette mano all'anatomia dell'uomo, che è mal costruito, per confezionargli un corpo nuovo, grattandogli via il microbo/dio (l'affatturatore originario) e con dio i suoi organi, effetti ed insieme strumenti dell'alienazione primaria.
- un teatro come luogo in cui l'uomo, finalmente "liberato da tutti i suoi automatismi e reso alla sua vera libertà", reimparerà a "danzare alla rovescia"⁶².

Il disegno diviene a sua volta tavolo operatorio, poiché la crudeltà agisce sulla carta e nelle forme creando, attraverso il "forsennamento" e la "malformazione", un luogo di ricostruzione. Nei grandi disegni, moltissimi sono i corpi in trasformazione, spezzettati, mutilati, deformati, rovesciati, in fase di "smontamento" o di ricostruzione⁶³.

Uno dei responsabili di questa necessità di rifacimento è Dio che, dopo l'abiura del '45, è considerato "il ladro, l'ingannatore, l'usurpatore [...]" e che per primo ha espropriato del suo vero essere Artaud. Quest'ultimo rifiuta ogni creazione che non provenga da se stesso e si rappresenta in prima persona come un Dio, con un corpo "rinforzato", come si vede nel disegno *l'Inca* (fig. 8) del marzo 1946⁶⁴. In questo coloratissimo disegno Artaud, secondo Paule Thévenin, si auto-ritrae in un corpo mezzo uomo e mezzo uccello, che evoca appunto le divinità Inca. Nel catalogo della mostra organizzata al museo Cantini nel 1995, a proposito di questo disegno, si legge:

In questo dispositivo di una *specie di matematica grandiosa*, Artaud esibisce le forze insurrezionali del suo corpo disfatto e che da questo fatto si trova fatto. Alla vigilia della sua partenza da Rodez, sembra mostrare nel disegno il ritorno di *Artaud le Mômô*⁶⁵.

Artaud si rappresenta quindi in un corpo *disfatto* e proprio per questo *divino*, libero da quella che Derrida chiama "differenziazione organica"⁶⁶, cioè l'articolazione e la congiunzione delle funzioni e delle membra che Dio ha conferito al corpo umano. Infatti gli organi, secondo Artaud, sono parassiti che fanno esistere un essere che "non dovrebbe esserci".

⁶² Ivi, p. 78.

⁶³ Si possono anche notare alcune deformazioni ricorrenti, come, per esempio, l'amputazione della gamba sinistra, che a volte diviene il pene della figura mutilata.

⁶⁴ Anche nel disegno *Totem* (che attribuisco al febbraio-marzo '46, mentre le fonti lo datano dicembre 1945 - febbraio 1946), il soggetto potrebbe essere Artaud stesso per il particolare del chiodo sulla colonna vertebrale. Artaud ne descrive il dolore dopo essersi rotto una vertebra, durante una seduta di sismoterapia. Anche negli autoritratti del dicembre '47, egli sembra rappresentarsi come una divinità.

⁶⁵ A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit., p. 138.

⁶⁶ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 235.

Nei disegni *La mort et l'homme* (fig. 11) e *L'homme et sa douleur* (fig. 12) dell'aprile '46, il corpo perde ogni funzione organica e diventa una struttura di pochi segmenti, pura e incontaminata da ogni tipo di apparato, riproduttivo, digestivo, etc. Collomp osserva, riguardo in particolare a *L'homme et sa douleur*, che l'essenzialità del disegno sembra alludere all'eliminazione degli organi, primo tra tutti il tubo digerente. Aggiunge anche che questo disegno ci informa sulle perturbazioni cenestesiche di cui soffre Artaud e sui disturbi dello schema fisico. Infatti, la segmentazione degli assi del corpo, la pesantezza data dai "pesi di carne" attaccati ai polpacci, la lotta contro l'inerzia, conduce l'analisi di Collomp sulla catastrofe somatica di Artaud, ricostruita dallo studioso a partire da testi quali *La danza del Peyotl* e *Description d'un état physique*⁶⁷. In *La mort et l'homme*, per esempio, l'unico apparato presente in questo "corpo senza organi" è quello respiratorio, rappresentato da due scatole, e che occupa nell'intera poetica di Artaud un ruolo centrale.

Dal '46, la produzione ritrattistica diviene molto ricca e in essa Artaud mette in atto, anche sul piano della rappresentazione del viso, lo stesso processo di ricostruzione: si tratta di restituire al volto umano i suoi tratti, di modo che esso sveli "il segreto di una vecchia storia umana che è trascorsa come morta nelle teste di Ingres o di Holbein"⁶⁸.

In particolare, l'aprile-maggio '47 rappresenta un periodo importante per la produzione ritrattistica, perché Artaud conferisce ai visi una crudeltà fatta di oggetti, armi, cicatrici, macchie, punti neri, colori forti, scrittura violenta, rendendoli in questo modo come resistenti, fortificati, meno deboli e indifesi di quelli realizzati prima di questa data. Mettere il viso in rapporto con la violenza e quindi con la morte lo rende vivo: "il viso umano porta infatti una specie di morte perpetua sul suo viso che sta al pittore appunto di salvare, restituendogli i suoi tratti"⁶⁹.

La crudeltà agisce sui ritratti in tre modi e tre fasi diversi. Una prima fase, in cui è in atto una crudeltà distruttiva, che non fortifica i ritratti ma li indebolisce, mostrando visi malati e sofferenti (ritratti del maggio 1946, realizzati prima dell'uscita di Artaud da Rodez, es. *Autoritratto di Rodez*, fig. 16); la fase dei ritratti verosimili, in cui la crudeltà è assente (periodo che precede l'aprile-maggio 1947, es. *Autoritratto*, fig. 17); ultima fase, in cui Artaud trova quella che definirei la "giusta dose di crudeltà", che rafforza e fortifica il viso (es. *Autoritratto "dicembre 1948"*, fig. 18). La crudeltà agisce anche contro lo spettatore, sia per la forza dei disegni che attraverso l'uso "crudele" della grafite, spesso ripassata a tal punto da luccicare, impedendo una visione frontale del disegno.

Negli ultimi anni, la ricerca sulla ricostruzione del corpo affolla i quaderni di Artaud (es. fig. 14) ed è anche oggetto degli ultimi Grandi Disegni, in particolare di *La projection du véritable corps* (fig. 13) e dell'ultimo disegno del gennaio '48, rimasto incompiuto.

⁶⁷ Cfr. A. J.-F. Collomp, *Antonin Artaud: de la maladie à l'œuvre*, cit.

⁶⁸ A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, cit., pp. 27-29.

⁶⁹ Ivi, p. 28.

La projection du véritable corps è il disegno più esplicito sul tema della ricostruzione, nel quale si concretizza sul piano visivo ciò che Artaud scrive in quegli anni a proposito del medesimo processo. Il disegno è uno dei pochi eseguiti da Artaud usando il foglio in orizzontale, formato che si adatta meglio a rappresentare la sequenzialità della scena. Secondo il mio punto di vista, il corpo vecchio e indifeso sulla sinistra corrisponde a quello di Artaud: grazie alla violenza inflittagli dai soldati, sprigiona una forza da cui si ricompone un corpo nuovo, il corpo “esploso” di destra⁷⁰. L'autoritratto di sinistra, dalle labbra serrate e le guance scavate, ricorda quello del dicembre '46, quindi disegnato come uno dei ritratti precedenti alla comparsa della crudeltà, debole e ancora in cerca di un volto vero capace di esprimere e restituire i segreti della vita. Il viso di destra, che non si può più considerare un autoritratto ma – come lo descrive Paule Thévenin – una specie di maschera africana coronata da piume o da fiamme, sembra avere una prossimità maggiore alla morte. Artaud dice in *Le Visage humain*: “Solo Van Gogh ha saputo estrarre da una testa umana un ritratto che sia il razzo esplosivo del battito di un cuore scoppiato”⁷¹. Questa descrizione è decisamente più conforme alla testa che nel disegno si trova sulla destra, e sembra somigliare al secondo ritratto di Minouche Pastier, quello di cui Artaud, nella lettera a Paule Thévenin, si dimostrò soddisfatto, fino ad accennare a un paragone con Van Gogh, dove il colore è usato con la stessa forza⁷².

Da disegni come *L'homme et sa douleur* e dalle testimonianze del poeta, sappiamo che Artaud reputava la sofferenza necessaria al fine di conoscere se stesso. Nel disegno in questione, infatti, la crudeltà, in forma di soldati che lanciano fiamme, agisce sul corpo di sinistra, che è il vero corpo di Artaud, quello rinchiuso per nove anni in manicomio e di cui egli non si sentiva più padrone. Anche in *Couti l'anatomie*, a partire dalle ossa, Artaud ricompone un corpo nuovo, di cui molte sue testimonianze di questo periodo parlano come di un corpo “esploso”:

Chi sono io? / Da dove vengo? / Sono Antonin Artaud / E che io lo dica /
Come so dirlo / Immediatamente / Vedrete il mio corpo attuale / Andare in

⁷⁰ Tale lettura è in contrasto con quella fatta da Marco De Marinis, il quale, invece, vede nel corpo di sinistra il corpo riconquistato, descrivendo così il disegno: “Questo disegno è uno dei pochissimi in cui il corpo umano, anzi il suo stesso corpo, non venga sottoposto da Artaud a deformazioni, dilaniamenti, mutilazioni. Si tratta, appunto, del *véritable corps*, finalmente riconquistato – anche se tale riconquista risulta vistosamente precaria, ancora insidiata, minacciata (pensiamo ai soldati in armi, al mostruoso, stregonesco antagonista)”. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 99. Quello che De Marinis chiama antagonista “stregonesco” è, nella mia analisi, il corpo ricostruito, il vero corpo, che si libera da quello incatenato di sinistra.

⁷¹ A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, cit., pp. 27-29.

⁷² Paule Thévenin racconta come Artaud le avesse riferito che il ritratto di sua sorella, Minouche Pastier, sembrasse “dans les blés d'un Van Gogh”, “tra le spighe di grano di un Van Gogh”. P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 40.

frantumi / e ricomporsi / sotto diecimila aspetti notorî / un corpo nuovo / e non potrete / dimenticarmi / mai più⁷³.

Nel libro di Umberto Artioli e Francesco Bartoli *Teatro e corpo glorioso*, nel capitolo dedicato a come Artaud intendesse il corpo, si legge:

Esistono dunque due tipi di materia: quella bassa fecale statica, sottoposta alla legge di gravità, che costituisce il corpo attuale; quella animata dal fuoco, e quindi fosforica, magnetica, elettrica, traversata dalla forza di vita in perpetua ebollizione, che è alla base del “corpo glorioso”⁷⁴.

Il corpo di destra in posizione obliqua, quindi dinamica, sembra essersi liberato, come “una trottola”, dal corpo implosivo, ammanettato, “statico, sottoposto alla legge di gravità” e bloccato. Si passa così da un corpo ed un viso fragili e implosivi a un corpo ed un viso esplosivi. Come l’espulsione fisiologica serve alla purificazione, così la liberazione del corpo dall’oppressione e la sua “apertura” serve alla ricostruzione, “necessità esplosiva: dilatare il corpo della mia notte interna”⁷⁵. L’apertura si rivolge anche al viso: “A volte ho raccolto a fianco delle teste umane, oggetti, alberi o animali perché non sono ancora sicuro dei limiti a cui il corpo dell’io umano può arrestarsi”⁷⁶. L’esplosione si lega al tema scatologico caro ad Artaud, che vede nell’escrezione una doppia natura, quella *negativa* di liberazione da sostanze impure, e quella *positiva* di sprigionamento di forze necessarie alla creazione. Anche Guy Rosolato parla dell’espulsione come fenomeno necessario per costruire quel corpo autosufficiente e asessuato, senza “differenziazione genitale”, a cui Artaud aspira⁷⁷.

Morte

La morte, come spiega Collomp, da un lato si lega alla malattia, richiamando i sintomi della dissociazione, come la paralisi, il vuoto, la sensazione di restare “come sulla soglia della vita”⁷⁸; dall’altro rappresenta un mezzo per la guarigione, come rinascita. Artaud crea alcune morti fittizie nell’arco della sua biografia⁷⁹. L’immortalità, la rinascita e la non nascita, servono ad Artaud per passare da un corpo debole, “mal agganciato [...] dissociato per la cata-

⁷³ A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, a cura di M. Dotti, Viterbo, Stampa Alternativa, 2000, p. 77.

⁷⁴ U. Artioli - F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 220.

⁷⁵ A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., p. 41.

⁷⁶ A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, cit., p. 29.

⁷⁷ G. Rosolato, *L’expulsion*, “Obliques”, n. 10-11, Editions Borderie, 1976, pp. 43-45.

⁷⁸ A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 25.

⁷⁹ Artaud inventa due tipi di morte fittizia: quella “apparente”, presente nella sua “biografia rimaneggiata” del 1943, che sarebbe avvenuta a Ville-Evrard nel 1939; e quella “prenatale”, di cui parla nel 1947, dichiarando di non essere mai nato e non riconoscendo né padre né madre. Cfr. B. Zrim Delloye, *Antonin Artaud les psychiatres et l’institution psychiatrique*, cit., in cui la ricercatrice riorganizza i “faits biographiques passablement remaniés”.

strofe⁸⁰, ad un corpo rinforzato. La rinascita del corpo è anche una purificazione, che ristabilisce la verginità: un corpo nuovo è un corpo puro.

Nei *Sorts*, la morte è al centro sia del “messaggio” che “dell’azione”⁸¹. Perché il sortilegio agisca, si deve compiere un’azione magica immediata e irreversibile⁸². Artaud scrive a questo proposito: “Tu vivrai morta tu non finirai più di trapassare e di discendere ti lancio una forza di morte”⁸³.

La magia ritorna spesso nell’opera di Artaud: in *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, morte e magia sono addirittura associate già nel titolo. I disegni di questa raccolta, così come i *Sorts*, rappresentano, secondo Derrida, delle “contro-congiurazioni”, degli “antidoti allo spettrale”:

Questi *Sorts* non dovrebbero essere degli atti di stregoneria ammaliante ma, al contrario, degli esorcismi, delle risposte ad un’azione malefica, delle congiurazioni destinate a liberare da un maleficio, delle contro-congiurazioni, degli antidoti allo spettrale, al processo mistico o iniziatico, il combattimento costante di un perverso polimorfo e satanico per delle nuove Luci. Artaud lo scrive almeno due volte, il *Sort* “rompe ogni maleficio”⁸⁴.

Nella premessa a *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, Carlo Pasi scrive: “Assassinando la magia di un sistema oppressivo si eviterà di essere assassinati da esso”⁸⁵.

La crudeltà, che ancora una volta è necessaria perché l’azione magica si compia, è interna al messaggio, al processo di costruzione del *Sort* e alla percezione dell’oggetto, che Paule Thévenin descrive così:

Immersi nel mondo dei sortilegi, non possiamo proprio sfuggire alle fiamme che, da tutte le parti, lambiscono lo spazio tranquillo e confortevole in cui ci piace stare, possiamo difficilmente guardare questi disegni senza essere attaccati dalla loro veemenza⁸⁶.

Osservando da vicino un sortilegio, la sensazione violenta e di disturbo che trasmette si scontra con l’estrema fragilità fisica dell’oggetto, opposizione che crea un effetto percettivo ed emotivo perturbante.

Artaud rappresenta esplicitamente la morte in *La Mort et l’homme* (fig. 11), dell’aprile ’46, che egli riduce al minimo indispensabile per forma, segno e colore. Mentre nei primi Grandi Disegni le figure si affollavano numerose,

⁸⁰ A. J.-F. Collomp, *Antonin Artaud: de la maladie à l’oeuvre*, cit., p. 82 (la traduzione è mia).

⁸¹ Come già accennato, lo scopo del sortilegio è, infatti, quello di indurre la morte o punizioni violente nei confronti del destinatario o, al contrario, se il *Sort* è di difesa, di proteggere quest’ultimo, recando danno a chi potrebbe nuocergli.

⁸² Nel *Sort* à Grillot de Givry, del 16 maggio 1939, Artaud scrive a proposito del sortilegio: “Son efficacité d’action est immédiate et éternelle”.

⁸³ *Sort* à Sonia Mossé, 14 maggio 1939 (la traduzione è a cura mia e di Karine Goust).

⁸⁴ J. Derrida, *Artaud le Moma*, Paris, Galilée, 2002, p. 73 (la traduzione è a cura mia e di Karine Goust).

⁸⁵ C. Pasi, *La mano del soffio*, in A. Artaud, *Cinquanta disegni per assassinare la magia*, cit., p. 11.

⁸⁶ P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 26.

per non permettere ai malefici di trovare uno spazio dove agire, adesso, al contrario, il pericolo è il sovraffollamento. Nel *Commentaire* a questo disegno, Artaud fa accenno a “proliferazioni tentatrici” di forme e d’idee. La composizione è equilibrata, la figura in alto (la morte), come spezzata in due parti nel segmento del busto, “vola” verso l’angolo in alto a destra, mentre quella in basso (l’uomo) è inclinata verso l’angolo di sinistra. Le due scatole sono più o meno centrali. Si ha una percezione dinamica del disegno, sembra di essere davanti a un orologio, il cui pendolo è rappresentato dalla figura in basso:

L’effetto globale di questa immagine di metronomo trova un equivalente sonoro nella versione intermedia del commento, il cui testo è ritmato, inframezzato da glossolalie, che si ripetono in “tic tac” d’orologio⁸⁷.

Nel primo *Commentaire* del 25 aprile ’46, Artaud spiega di aver cercato, con il disegno *La mort et l’homme*, la sobrietà assoluta di un’idea pura che è “un essere prima di essere un’idea”⁸⁸. L’essere, per Artaud, assume significato attraverso poche forme e linee, e anche per questo il disegno si presenta essenziale e spoglio:

Che cos’è l’uomo? / Un bastone che cammina con un po’ di carne, su di lui, / un righello tra i fori del naso e che, questa carne, la perderà con la morte. / Quando la morte gli avrà tolto le scatole di soffio dei suoi polmoni. / Questo disegno può anche chiamarsi il nemico del furto [vol] / La morte ruba [vole], / l’uomo cammina, / la morte lo ruba perché lui cammina e lei non ha voluto camminare⁸⁹.

L’uomo, quindi, è rappresentato sicuramente dalla figura in basso, con “un po’ di pelle” e un corpo diviso in due da uno spazio centrale, “un righello tra i fori del naso”. La morte, unica altra figura presente nel foglio, ruba, volando, “le scatole di soffio dei suoi polmoni”. Artaud usa il verbo “vole” per entrambi i significati che esso può assumere in francese: “volare” e “rubare”. La figura della morte, infatti, esegue le due azioni contemporaneamente: oltre ad innalzarsi verso l’alto del foglio, dando appunto l’impressione di volare, poggia le mani sulle due scatole-polmoni, come per afferrarle e portarle via. La morte è rappresentata qui come una “ladra”. Nella poetica di Artaud, il furto si lega anche a Dio, responsabile di aver sottratto all’uomo il proprio corpo sin dalla nascita. Questa è stata rubata, poiché “l’Altro” si è insinuato al suo posto, così che la “nascita puzza già da tempo di morte”. Scrive Derrida:

⁸⁷ A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit., p. 146.

⁸⁸ I commenti al disegno più esaustivi sono due: il primo del 25 aprile ’46 e il secondo d’inizio maggio dello stesso anno.

⁸⁹ Citato in A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit., p. 148.

Il tema della morte come furto sta al centro di *La mort et l'homme* [...]. E chi può mai essere il ladro se non quel grande Altro invisibile, persecutore furtivo che mi *doppia* ovunque, cioè che mi raddoppia e mi oltrepassa, arrivando sempre prima di me là dove io ho scelto di andare, come “quel corpo che mi perseguiva” (mi precedeva), chi può mai essere se non Dio?⁹⁰

La morte è qui identificata come colei che porta via i polmoni all'uomo. Emerge così l'importanza vitale che il soffio assume per Artaud, anche in questi anni. Il respiro, infatti, è necessario alla vita, è il mezzo attraverso il quale si può attuare la ricostruzione:

Se il respiro rappresenta – secondo Artaud – lo strumento fondamentale per l'attore come “atleta del cuore”, questo accade perché per sua natura esso presiede all'organicità dell'essere umano, garantisce l'unità corpo-mente, azione-pensiero, gesto-emozione, materia-spirito; di conseguenza, può diventare strumento principe per una ricostruzione dell'identità e della funzionalità psicofisiche laddove queste siano state duramente disarticolate⁹¹.

Quindi, eliminato il mezzo con cui l'uomo può ricostruirsi, si elimina al tempo stesso l'uomo. Anche Paule Thévénin ha sottolineato come la pratica del respiro avesse avuto una parte fondamentale per il ritorno di Artaud alla vita e alla poesia, e come, dal '45 in poi, essa si leghi alla scrittura e al disegno.

Il secondo commento al disegno *La mort et l'homme*, scritto all'inizio di maggio del '46, appare più lungo e articolato rispetto al precedente e approfondisce alcuni punti della poetica di Artaud:

Questo disegno è una sensazione che è passata in me
come si dice in certe leggende che la morte passa.

E che ho voluto afferrare al volo e disegnare assolutamente *nuda*.

Il movimento della morte ridotto alle sue ossa essenziali
e nient'altro.

Un uomo che cadeva nel vuoto e che cadendo ha rubato a un altro uomo
le scatole del soffio dei suoi polmoni.

Qualcosa come un tic tac d'orologeria ridotto al suo insetto semplice,
fuori l'ampio orologio che sarà caduto dove?

E questo insetto è la morte da cui l'uomo è caduto come un righello dritto,
come il righello vertebrale di una retta persa anche da *un* morto che passava.

Vena, una sola vena e non due,
e intorno alla vena la pagina bianca,

vena estirpata da una coscienza,
trama di un solo battito di ciglio...

Bisogna riguardare questo disegno ancora una volta dopo averlo già visto una
volta.

Credo che in tal caso rimanga non nello spazio ma nel tempo, in quel punto
dello spazio e del tempo

dove un soffio da dietro il cuore regge l'esistenza e la sospende.

⁹⁰ J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, cit., p. 233.

⁹¹ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 65.

Vorrei che guardandolo da più vicino vi si trovi questa specie di distaccamento della retina,
 questa sensazione come virtuale di distaccamento della retina che ho avuto staccando lo scheletro
 in alto, della pagina, come una collocazione per un occhio.
 Lo scheletro in alto senza la pagina con la sua collocazione nel mio occhio.
 Questo disegno non si rivolge all'intelligenza o all'emozione ma alla coscienza tutta pura e tutta nuda.
 Staccamento dell'impercettibile fibrilla di un corpo che dilacera un attimo la coscienza per scissione
 poi la lascia addormentarsi in pace. Un colpo affilato di bisturi ma che si spegne senza voler permettere
 alla concezione di spandersi o di cercare poiché non c'è nient'altro che questo colpo.
 E fuori di qui la pagina è nuda.
 E ho voluto che l'ossatura e l'equilibrio dei lineamenti si sostituisse per la rarità del suo timbro a tutte le proliferazioni tentatrici di un numero più grande di forme del pensiero.
 È così che mi c'è voluta più di un'ora di accomodazione oculare prima di trovare l'angolo
 secondo il quale far cadere il bastone dell'uomo sotto la morte.
 Avrei potuto drammatizzare con il colore tutti questi problemi ma ho voluto in più quest'infastidimento
 di colori insipidi.
 E la sinistra sdolcineria delle scatole del soffio della vita imbottite di seta rosa e azzurro pallido.
 Niente che sappia di canfora in effetti come le scatole di certe bare cinesi dove la morte
 passa nell'azzurro del cielo, e il sangue della pleura rosata che la seta delle pareti evoca⁹².

Ciò che Artaud vuole far nascere nello spettatore è una sensazione d'interruzione spazio-temporale, una sorta di sospensione tra vita e morte⁹³. Questa sensazione ricorda quella del "coma" causato dall'elettrochoc, che evoca l'impressione di essere ai margini della vita, come – appunto – morto⁹⁴. Egli stesso ne fa una descrizione accurata nella lettera, del 6 gennaio '45, al dottor Latrémolière:

L'elettrochoc, Sig. Latrémolière, mi getta nella disperazione, mi toglie la memoria, raggela il mio pensiero e il mio cuore, fa di me un assente che sa di essere assente, e si vede per delle settimane alla ricerca del suo essere, come un

⁹² Citato in A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit., p. 149 (ora in A. Artaud, *Œuvres*, a cura di E. Grossman, Paris, Gallimard, "Quarto", 2004, pp. 1045-1046).

⁹³ A livello visivo, questa rottura della coscienza è resa dal corpo spezzato della figura in alto. Nel disegnarla, Artaud afferma di aver percepito su se stesso come una sensazione di "distaccamento della retina".

⁹⁴ Cfr. F. de Méredieu, *Sur l'elettrochoc: le cas Antonin Artaud*, cit., pp. 133-135.

morto al fianco del vivo che non è più lui, che esige la sua venuta e nel quale egli non può più entrare⁹⁵.

Anche l'aspetto morfologico del disegno richiama l'elettrochoc. Infatti, le mani della "morte" poggiano su due "scatole poli" e da questo contatto sembra liberarsi una scarica elettrica, che si propaga come un fulmine nel corpo della morte. Alcune dita di questa figura, nel punto di contatto con le scatole, parrebbero mosse da una vibrazione, quasi fossero zigrinate. Anche il tema della "morte che ruba le scatole del soffio" si lega alla sismoterapia, dato che uno degli effetti forti della crisi da elettrochoc, come spiega Florence de Mèredieu, corrisponde proprio a una sensazione di soffocamento e apnea⁹⁶.

L'impressione indotta nello spettatore, la figura stessa della morte, il tema della vita sottratta con il furto del soffio, fanno di questo disegno una sorta di documento visivo corrispondente a ciò che Artaud poteva provare durante le sedute di sismoterapia⁹⁷. Resta però da sottolineare che gli effetti negativi dell'elettrochoc, sdoppiamento e sospensione da un lato e mancanza di respiro dall'altro, sono legati a due condizioni vissute da Artaud durante tutta la vita, indipendentemente da questa terapia, dovute probabilmente alla malattia e a traumi biografici. Egli, infatti, identificava quei dolori che lo affliggevano fin da giovane, e che da sempre avevano interferito in modo evidente sui suoi processi creativi, con *forze del male*: simili a onde elettriche, lo attraversavano, bloccando il flusso dei suoi pensieri e delle sue immagini⁹⁸. A quel tempo, Artaud non aveva ancora subito trattamenti di sismoterapia, ma da piccolissimo, a quattro anni e mezzo, era stato sottoposto a una cura per meningite, eseguita con uno strumento elettrico⁹⁹.

Un altro disegno di questo periodo, *L'exécration du Père-Mère* (fig. 10), prodotto nell'aprile del '46, mostra come la sfera della sessualità, per Artaud, sia legata indissolubilmente alla morte. Questo disegno non è accompagnato da un vero e proprio commento, ma dà il nome ad un saggio inserito al centro del testo: *Artaud le Mômo*. Si tratta di una raccolta di cinque poemetti, scritti tra luglio e settembre del '46, e pubblicata poi nel '47 con otto disegni¹⁰⁰.

⁹⁵ I. Savarino, *Antonin Artaud: nel vortice dell'elettrochoc*, Tivoli, Sensibili alle Foglie, 1998, p. 70.

⁹⁶ Cfr. F. de Mèredieu, *Sur l'elettrochoc: le cas Antonin Artaud*, cit., p. 134. "Le principe de l'apnée ou de l'asphyxie, dont nous avons vu qu'il constitue un des effets importants de la crise, est souvent décrit dans les Cahiers de Rodez".

⁹⁷ Artaud afferma nel commento: "questo disegno è una sensazione che è passata in me".

⁹⁸ Artaud è sempre stato consapevole di possedere una poetica da esprimere, che però rimane come bloccata da quelle che descrive come onde di arresto del pensiero. Egli paragona il suo dramma al supplizio di Tantalò. Collomp spiega come questa sensazione rispecchi realmente quello che nel meccanismo psichico viene chiamato Tantalizzazione, "processo d'arresto di un'onda del pensiero". A. J.-F. Collomp, *Antonin Artaud: de la maladie à l'œuvre*, cit., pp. 10-12.

⁹⁹ Artaud è stato curato con la sismoterapia probabilmente per la prima volta a Rodez.

¹⁰⁰ A. Artaud, *Artaud le Mômo*, Paris, Bordas, 1947. La raccolta comprende anche *Le retour d'Artaud le Mômo, Centre-Mère et Patron-Minet, Insulte à l'Inconditionné, L'Exécration du père-mère, Aliénation et magie noire*.

Scrivo Giorgia Bongiorno, a commento di *L'exécration du Père-Mère*:

Nel suo stile radicale e crudele *l'Exécration* denuncia il crimine dell'atto sessuale e della procreazione perpetrato dal *père-mère* riducendolo a deiezione e istanza di morte¹⁰¹.

Anche nel già citato catalogo redatto in occasione della mostra dei disegni di Artaud organizzata al museo Cantini di Marsiglia, nel giugno 1995, si legge:

Lui denuncia il crimine dell'atto sessuale e della procreazione, e la crudeltà della nascita vissuta come una deiezione di rifiuti (defecazione di escrementi) e già istanza di morte: la morte è qui ghignante al centro dell'interno-cosce¹⁰².

Sessualità e morte si ritrovano congiunti, nell'idea di Artaud, alla nascita, attraverso l'atto sessuale del padre e la madre.

Nel disegno si vedono due gambe, ancora una volta in posizione rovesciata, con i piedi in alto, come in *Couti l'anatomie*. Dall'incontro delle cosce, fuoriescono alcune forme, come di "defecazione di escrementi"¹⁰³. Tra le gambe, leggermente spostato sulla destra, vediamo un corpo, la cui figura è stata ripassata più volte. Sembra quasi un ingranaggio rigido, immobile e simmetrico, con un piccolo fallo eretto ad altezza delle gambe. A sinistra di questa figura, si muove un'altra forma fallica, in orizzontale, verso il margine del foglio. Al suo interno si fronteggiano due cannoni che, per la forma, sembrano potersi congiungere. Quello di sinistra, a punta, avanzando, potrebbe penetrare quello di fronte. Rimane comunque piuttosto singolare che anche l'immagine della forma ricevente appaia come una protuberanza.

Sopra queste due forme, un altro corpo sembra lanciato in aria, come un missile, più dinamico rispetto alle altre figure. Si presenta senza braccia e con il busto inscritto in un cilindro, mentre il suo profilo è particolarmente inciso. Questo corpo, più colorato rispetto agli altri elementi del disegno, è realizzato con pastello verde, giallo e rosso. All'incontro delle gambe, un po' più in basso, si può scorgere una forma simile a un cratere, sorta di zona uterina del disegno, circondata da peli e con al centro un viso scheletrico che ricorda le maschere africane, aggredito da tre "proiettili".

Osservando bene il disegno, si nota che le gambe erano state in principio disegnate diversamente. Infatti, restano visibili alcuni segni a matita cancellati, che a sinistra tracciavano una gamba molto più corta e deforme, mentre a destra, in alto, la coscia era in parte staccata. Si trova quindi, anche se mitigato, il tema ricorrente dell'amputazione della gamba. Come nei disegni *L'immaculée conception*, *La maladresse sexuelle de dieu* e *Dessin à regarder de travers*, Artaud respinge l'atto generativo attraverso il padre e la madre, ri-

¹⁰¹ G. Bongiorno (a cura di), *Artaud le Môme, Ci-gît e altre poesie*, Torino, Einaudi, 2003, p. 233.

¹⁰² A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit. p. 150.

¹⁰³ *Ibidem*.

fiuto legato in particolare a quello della nascita. Secondo Artaud, è necessario trasformare il concetto di nascita e di morte per rompere con il determinismo del tempo e preparare la propria ricostruzione. A tal proposito Carlo Pasi afferma: “Si intravede allora come il rifiuto esasperato della sfera sessuale nell’ultimo Artaud sia da collegarsi soprattutto al rifiuto di una nascita coartata, maledetta”¹⁰⁴.

In *L’exécration du Père-Mère*, l’immagine è nel suo complesso ancora una volta volontariamente “malfatta” e ricorda la descrizione proposta da Carlo Pasi dell’idea di “coito” in Artaud, tratta in particolare da *Centre-Mère et Patron-Minet*: “una danza purulenta e insanguinata”¹⁰⁵.

“Esecrazione”, prima parola nel titolo del disegno, significa al tempo stesso rifiuto per orrore e “dissacrazione”. Artaud, in questo disegno, rifiuta il luogo deputato alla nascita e l’unione sessuale tra uomo e donna, e al tempo stesso oppone resistenza a qualsiasi forma di religiosità, di partecipazione a valori riconosciuti¹⁰⁶ e leggi universali, per attuare una “resistenza al lasciar correre”¹⁰⁷. In *L’homme et sa douleur*, questa resistenza è rivolta in particolare alle cure inflitte ad Artaud, il quale, in modo sarcastico, avrebbe donato questo disegno a Latrémolière, ringraziandolo per gli elettrochoc subiti.

È possibile intravedere, nel rifiuto della coppia “genitoriale”, un corrispondente rifiuto delle leggi predeterminate, anche riguardo al *Subjectile*. La prima volta che Artaud usa questo termine, nel ’32, è per affermare che questo lo ha tradito, tagliando di conseguenza la pagina in cui compariva. Forse Artaud voleva intendere che il *Subjectile* era tornato a essere un “supporto”, soggetto a leggi prefissate del disegno e della scrittura. L’ultima volta che usa questo termine, nel ’47, Artaud dice di poter agire con violenza contro le “figure”, senza che in alcun modo “per madre o per padre il *subjectile* si lamentasse”¹⁰⁸. In questa fase, dunque, il *Subjectile* è divenuto un oggetto agente, libero da ogni legge della scrittura o del disegno, senza più un padre e una madre. È come se Artaud liberasse sé e il *subjectile* dalla nascita per coppia genitoriale e dalla morte, per una creazione che provenga solo da se stesso.

Le Théâtre de la cruauté (fig. 9), del marzo ’46, è un altro grande disegno in cui ricompare in modo determinante il tema della morte:

Le 4 bare, a forma di tappi di caraffa con le 4 teste degli esseri che amo di più al mondo, ma dove sono questi nella vita attuale? Ditemi dove in che paese è Flora la bella romana. Effettivamente credo che queste fossero quattro Etrusche¹⁰⁹.

¹⁰⁴ C. Pasi, *Artaud attore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 191.

¹⁰⁵ Ivi, p. 192.

¹⁰⁶ Come si vede in particolare nel disegno *L’immaculée conception* (gennaio 1945), al cui interno Artaud scrive: “L’immaculée conception / fut l’assassinat du principe / de l’HOMME / qui est un canon monté sur roues”.

¹⁰⁷ A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit. p. 143.

¹⁰⁸ P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, cit., p. 99.

¹⁰⁹ A. Artaud, citato in A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit. p. 140.

Le donne, rappresentate dentro queste “bare-tappi”, sono quattro delle sei “figlie del cuore a nascere”. Si tratta, appunto, di sei figure femminili che egli introduce nella sua “biografia rimaneggiata”, alcune morte, altre ancora vive. Nei visi più in alto riconosciamo le nonne di Artaud, grazie al confronto con alcune foto o altri disegni, come *Le 2 Neneka*¹¹⁰. A una di loro, Catherine Chil ,   anche dedicato il disegno, come si vede dall’inserimento del nome nell’angolo in alto a sinistra del foglio¹¹¹. Nella figura a testa in gi , sembra di riconoscere, per la dolcezza dei tratti (riscontrabili pi  tardi negli ultimi grandi disegni, del gennaio ’48), il viso di Yvonne Allendy, grande amica di Artaud, morta nel ’35. Mentre le quattro figlie del cuore s’inseriscono al centro come totem sigillati, un quinto elemento, una specie di albero-ramo, sale dall’angolo in basso a destra del foglio¹¹².

Artaud, in questo disegno, crea uno spazio ricco di elementi evocativi, in cui si manifestano contemporaneamente simboli della vita e della morte, temi che ritornano a conclusione dell’emissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, del ’48:

Dove si trovano? / A livello o nelle profondit  / di certe tombe / in luoghi storicamente / se non geograficamente insospettati. / **Ko embach / tu ur ja bella / kou embach** / L , i viventi si danno appuntamento / con i morti / e certi dipinti di danze macabre / non hanno altra origine. / Sono questi sollevamenti / in cui l’incontro di due mondi inauditi si dipinge / senza tregua / che hanno fatto la pittura del Medio Evo, / come d’altronde tutta la pittura, / tutta la storia / e direi / tutta la geografia. / La terra si dipinge e si descrive / sotto l’azione di una danza terribile / alla quale non si sono ancora fatti dare / epidemicamente tutti i suoi frutti¹¹³.

Nei disegni dell’ultimo Artaud, la morte, legata al tema della ricostruzione, diviene sempre pi  centrale e la “scena-crogiolo”, individuata nella fase precedente, sembra avere luogo per rifacimento di visi, pi  che per accumulo e ricostruzione di corpi¹¹⁴, i quali restano presenti nel disegno, ma quasi mimetizzati all’interno delle altre forme che scaturiscono dal foglio.

¹¹⁰ *Le 2 Neneka (Le 2 Nonne)*   il grande disegno che Artaud realizz  nel gennaio ’46. Dal confronto delle due figure, sebbene molto stilizzate, con alcune foto delle nonne e con il disegno *Le Th atre de la cruaut *,   possibile riconoscerne i tratti. L’ipotesi   avanzata anche nel catalogo della mostra al Musée Cantini, che comunque non assegna al disegno alcun titolo. Il titolo *Le 2 Neneka*   presente nelle liste dei disegni redatte da Artaud nei propri quaderni.

¹¹¹ Artaud dedicava spesso i Grandi Disegni a una delle sue figlie del cuore.

¹¹² Questo potrebbe rappresentare “L’Albero della Vita”, che per il *Mahabharata* resuscita e ricostruisce i morti: “L’Albero della Vita   il prototipo di tutte le piante miracolose, che risuscitano i morti, guariscono le malattie o danno la giovinezza, ecc. Cos  sul monte Osadi si trovano quattro erbe meravigliose: ‘una, erba di gran pregio, risuscita i morti; un’altra fa uscire le frecce dalle ferite; la terza cicatrizza le piaghe...’. L’erba *mrtasamjivani*, che risuscita i morti,   indubbiamente la pi  preziosa. Ma esiste anche una ‘grande erba’, *samdhani* che ha la virt  di ricongiungere le parti di un cadavere smembrato”. Cfr. M. Eliade, *Trattato di Storia delle Religioni*, Torino, Boringhieri, 1976, pp. 302-303.

¹¹³ A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, cit., pp. 69-71.

¹¹⁴ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 100.

La rappresentazione reiterata del volto si lega a ciò che Stefano Ferrari indica come una delle funzioni principali del ritratto, quella di scongiurare la morte:

Una delle funzioni principali e più universalmente riconosciute dell'autoritratto è quella che abbiamo già incontrato parlando delle sue tangenze con il ritratto. Entrambi condividono infatti il bisogno dell'uomo di lasciare un'immagine di sé che sopravviva nel tempo, che documenti i passaggi essenziali della sua esistenza e che riesca in qualche modo a superare la morte. Come afferma Pascal Bonafoux, l'autoritratto "non ha che uno scopo: scongiurare la morte"¹¹⁵.

A questo proposito, è significativo l'autoritratto di Artaud del dicembre '47, *Autoritratto "dicembre 1948"* (fig. 18). Secondo Paule Thévenin, che lo considera uno dei più misteriosi e magici fra i disegni di Artaud, esso nasconde segreti legati alla morte¹¹⁶. La stessa, infatti, nota come il disegno si componga principalmente di quattro figure, quattro come i punti cardinali, con al centro l'autoritratto di Artaud. Alla sinistra un altro viso, che, a detta dello stesso Artaud, rappresenta la testa da cui si sentiva oppresso. Paule Thévenin attribuisce a questo volto l'identità di Medusa prima di venire punita da Atena, ipotesi rafforzata osservando una specie di coltello all'altezza del collo e una serie di lunghi segni, che scendono da questo quasi alludessero alla sua decapitazione¹¹⁷. Al centro del disegno si trova un oggetto che, come rivelò Artaud a Paule Thévenin, rappresenta una caffettiera. Tuttavia, secondo la stessa Thévenin, l'oggetto in questione indicherebbe piuttosto la macchina necessaria alla messa in moto dell'uomo¹¹⁸. Effettivamente, se guardiamo il disegno non solo come ritratto, ma come autoritratto a mezzo busto, considerando i segni che dal collo tratteggiano le spalle, la caffettiera si trova all'altezza dei polmoni. Potrebbe quindi essere l'oggetto atto alla *produzione del soffio*¹¹⁹.

L'ultimo elemento importante dell'autoritratto è costituito dalle due mani, una delle quali è particolarmente definita. Paule Thévenin sottolinea l'opposizione tra il *viso* di Artaud, legato alla morte, come senza pelle, immobile, con la bocca chiusa sul suo ultimo segreto e *la mano*, elemento carnoso che rimanda a un'azione legata alla terra.

In questo viso è possibile scorgere la rappresentazione non di una persona morta, ma immortale, qualcuno che ha raggiunto una nuova condizione, entrando in una dimensione altra, come un dio o una guida. Più che vita e morte, mi sembra si percepisca il sottile passaggio tra vita e indefinito: la

¹¹⁵ S. Ferrari, *Lo specchio dell'io. Autoritratto e psicologia*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 33.

¹¹⁶ Cfr. P. Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, pp. 178-183.

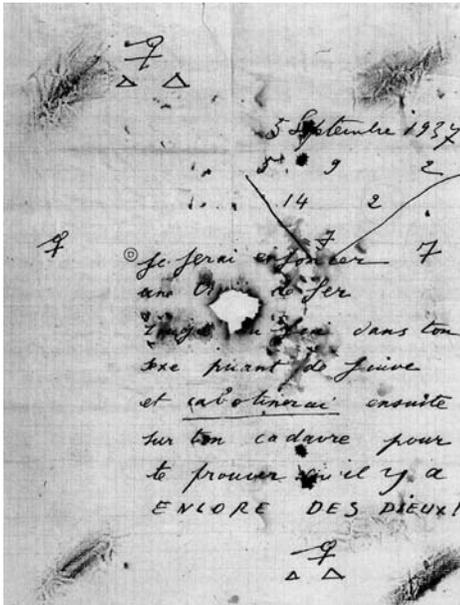
¹¹⁷ Anche se Medusa fu decapitata dopo la trasformazione voluta da Atena.

¹¹⁸ Cfr. A. de la Beaumelle - N. Cendo (a cura di), *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, cit., p. 224.

¹¹⁹ Come suggerisce Paule Thévenin, l'immagine dell'autoritratto a mezzo busto emerge con maggiore chiarezza osservando il disegno da una certa distanza.

morte non come chiusura, ma come enigma. Artaud si colloca in uno spazio atemporale, dove finalmente la *comunicazione avviene per segni*, come suggerisce, nel disegno, quella mano. Tale ipotesi è rafforzata da quella che ancora appare come la questione più misteriosa legata al disegno: la data scorretta che Artaud vi appose, “dicembre 1948”, successiva alla sua morte, avvenuta il 4 marzo del '48. In realtà, il disegno è del dicembre '47. Per la Thévenin questo lapsus, che lei stessa notò e fece presente ad Artaud nel momento in cui firmava il disegno, è difficile da spiegare. Egli era solito datare i disegni inserendo con precisione anche il giorno, e il fatto che questo manchi dimostra che egli volesse collocare l'autoritratto in un tempo sospeso, forse posteriore alla sua morte. In questo caso, si tratterebbe di un errore voluto, come se Artaud, percependo che non sarebbe vissuto ancora a lungo, avesse concepito questo disegno all'interno di una temporalità sospesa a metà tra vita e morte.

Anche con il disegno, come nella costruzione di morti fittizie, Artaud sfida il tempo, disegnando un ritratto che esiste contro le sue stesse regole. Egli, in quella data, non poté certamente comporre il proprio ritratto, perché già morto; dunque questo disegno avrebbe dovuto renderlo immortale, vivo e presente, a dispetto di una morte imminente. Come se Artaud avesse trovato l'aspetto che avrebbe voluto conservare dopo la morte, con un corpo fatto di solo soffio e il viso di una guida, di un dio.



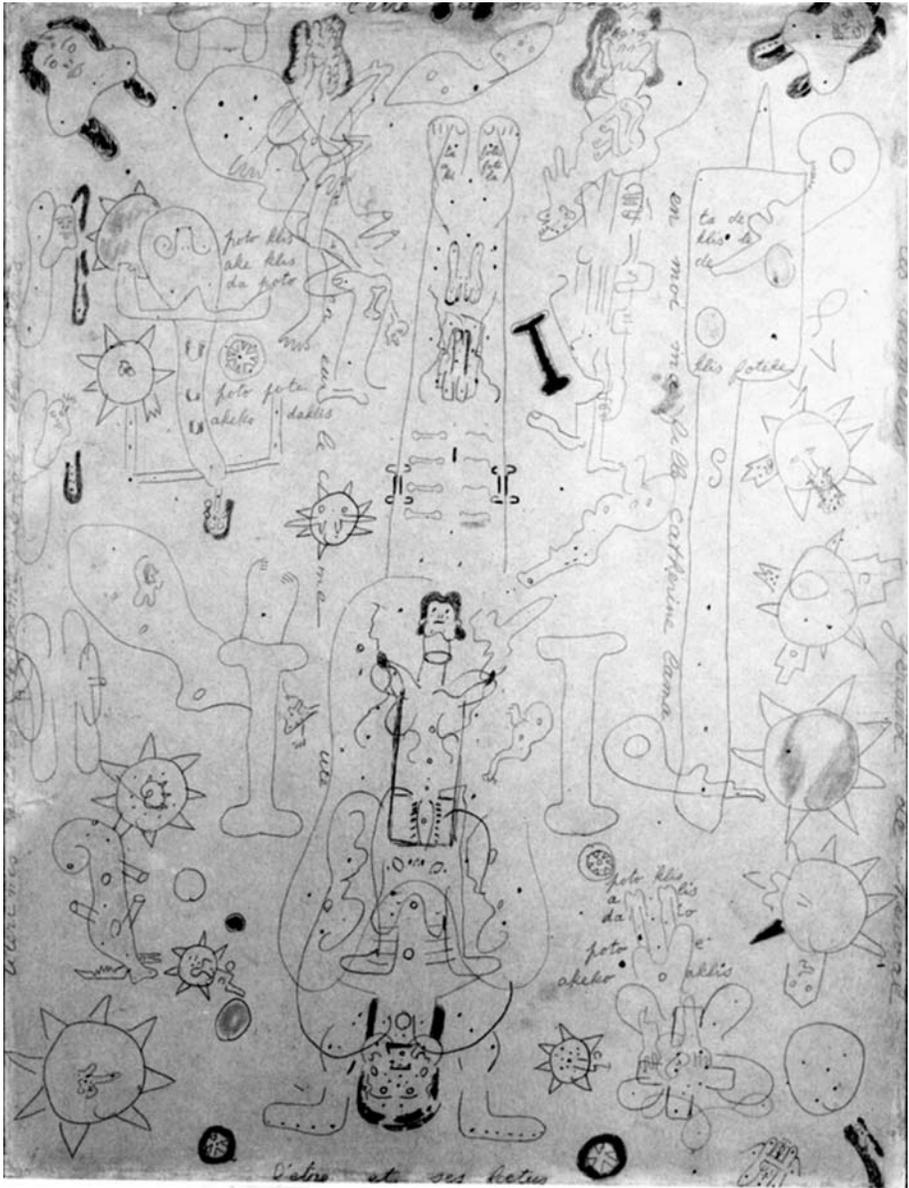
1. Sort à Lise Deharme, 5 settembre 1937, penna e inchiostro, 27x21 cm. Bibliothèque Littéraire Jacques Doucet, Paris.



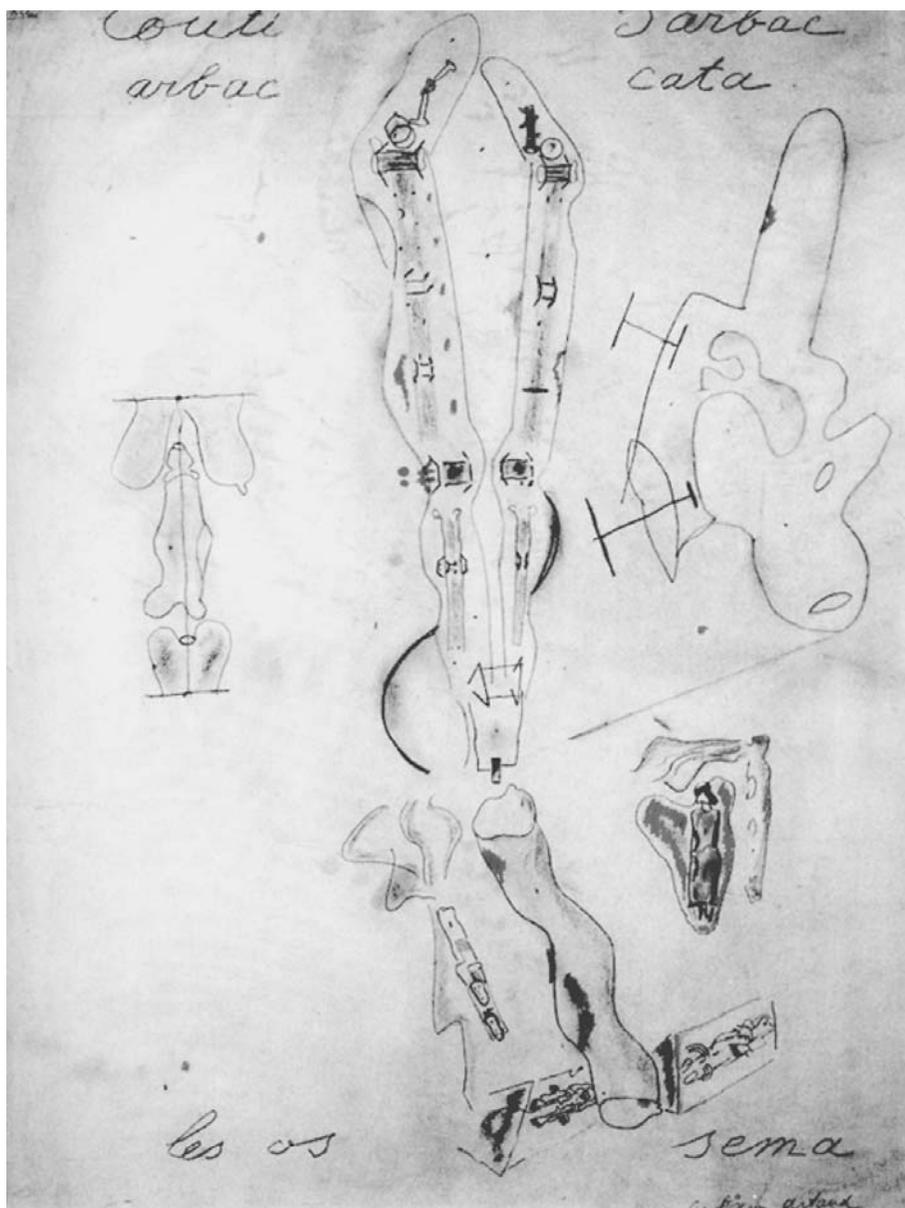
2. Sort à Sonia Mossé, 14 maggio 1939, penna a inchiostro viola e matite su carta, 21x13,5 cm. Sort (foglio 2) recto. Bibliothèque Nationale de France.



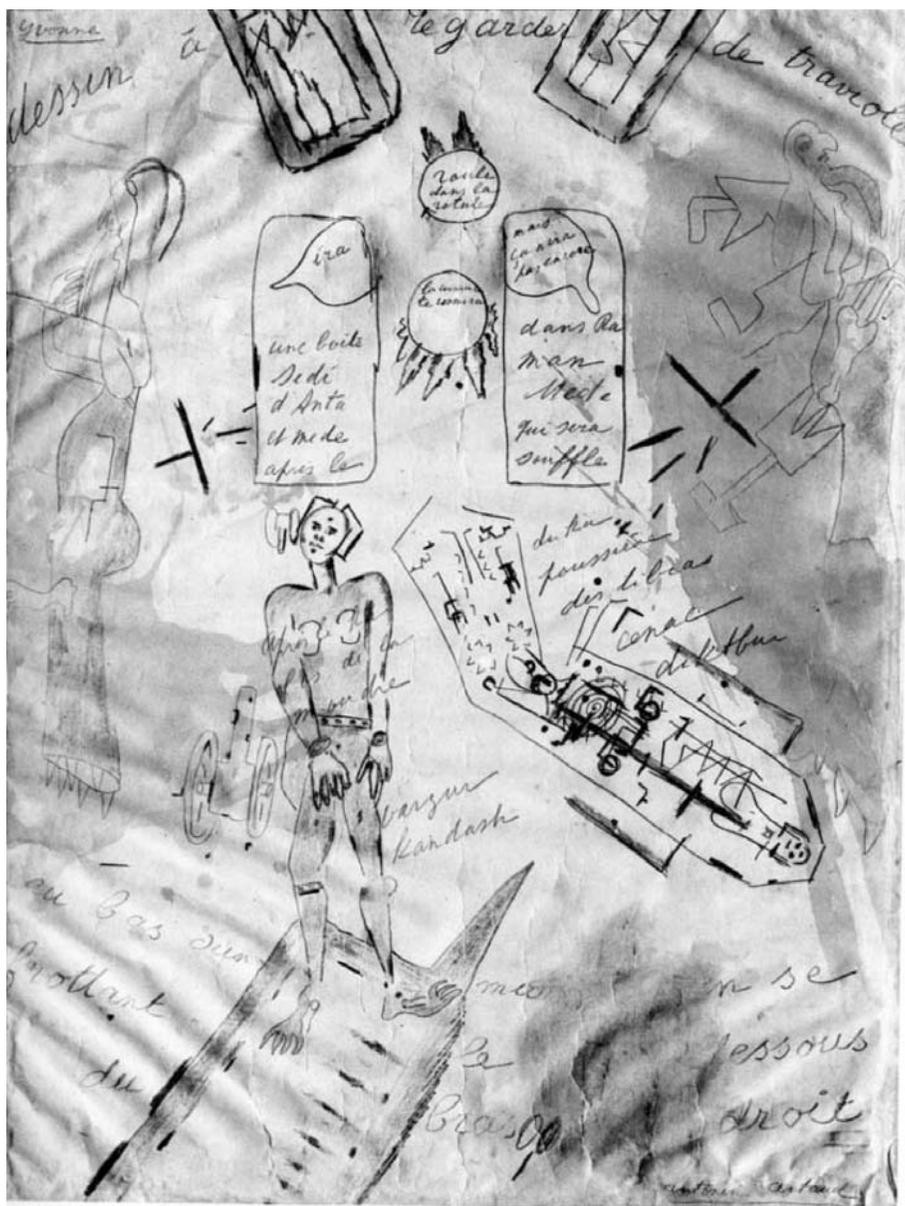
3. Sort à Roger Blin, Recto e verso, 22 maggio 1939, inchiostro, matita viola e acquerello su carta, 21x13,5 cm. Bibliothèque Nationale de France.



4. *L'ètre et ses fœtus* (*L'essere e i suoi feti*), gennaio 1945, matita e matite colorate su carta, 64x50 cm. Collezione privata.



5. *Couti l'anatomie* ("Couti" l'anatomia), settembre 1945, matita e matite colorate su carta, 65,5x50 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



6. La machine de l'être o Dessin à regarder de traviole (La macchina dell'essere o Disegno da guardare di traverso), gennaio 1946, matita e matite colorate su carta, 65x50 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



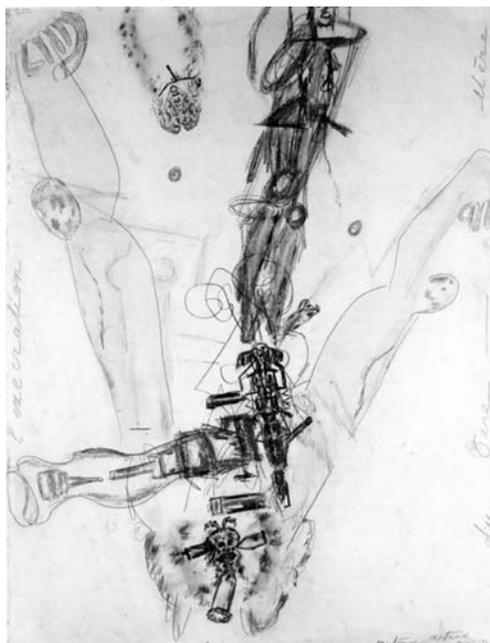
7. *La maladesse sexuelle de dieu* (*L'incapacità sessuale di dio*), febbraio 1946, matita e matite colorate su carta, 63x49 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



8. *L'Inca*, marzo 1946, matita e gessetti colorati (o pastelli a cera) su carta, 64x48 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



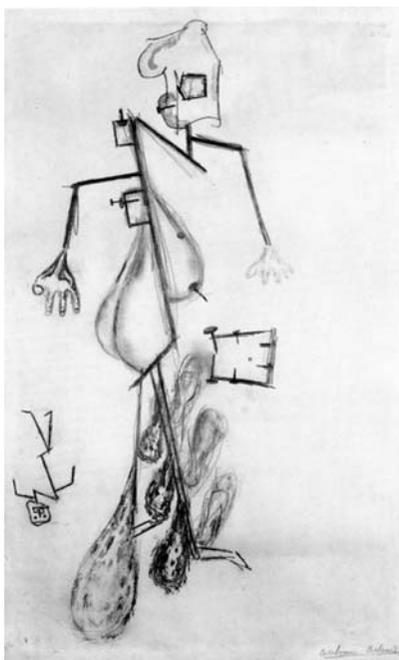
9. *Le Théâtre de la cruauté* (*Il Teatro della crudeltà*), marzo 1946, matita e gessetti colorati su carta, 62x46 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



10. *L'exécration du Père-Mère* (*L'esecrazione del Padre-Madre*), aprile 1946, matita e matite di colore su carta, 64,5x49,5 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



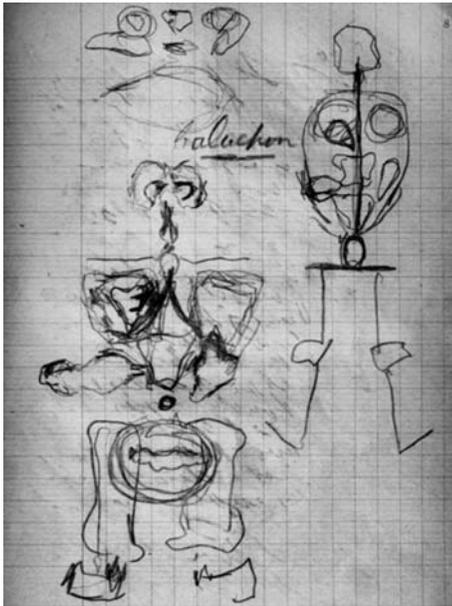
11. *La Mort et l'homme* (*La Morte e l'uomo*), aprile 1946, matita e matite colorate su carta, 65,5x50,5 cm. Musée national d'art moderne, Centre Gorges Pompidou, Paris.



12. *L'homme et sa douleur* (*L'uomo e il suo dolore*), aprile 1946, matita e matite colorate su carta, 65x38,5 cm. Musée Cantini, Marsiglia.



13. *La Projection du véritable corps*, novembre 1946 - gennaio 1948, matita e gessetti colorati su carta, 54x75 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.



14. 15. *Cahier n° 351*, agosto 1947, f°8r, matita su carta. Bibliothèque Nationale de France, Paris e *Cahier n° 316*, giugno-agosto 1947, f°12r, matita su carta. Bibliothèque Nationale de France, Paris.



16. *Autoportrait (Autoritratto di Rodez)*, 11 maggio 1946, matita su carta, 63x49 cm. Collezione privata, Parigi.



17. *Autoportrait (Autoritratto)*, 17 dicembre 1946, matita su carta, 62x46 cm. Collezione F. Loeb, Francia.



18. Autoritratto "dicembre 1948", dicembre 1947, matita su carta, 65x50 cm. Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

Lucia Amara

ARTAUD E CARROLL
*Thema con variazioni**

Il Diluitore

C'è una figura che precede questa ricerca come un'essenza ammiccante, come l'*immagine latente*¹ delle fotografie di Carroll. È l'immagine del *Diluitore* (*Diluter* in lingua inglese), che si lega con il primo approccio alla traduzione di Lewis Carroll e che influenzerà, a volte in modo del tutto autonomo dalla volontà, l'incontro (o il "non incontro", dirà Gilles Deleuze²) tra Artaud e l'autore di *Alice*. O comunque la storia delle successive traduzioni e i ritorni numerosi alla questione-Carroll.

Artaud giunge a Rodez nel febbraio del '43; non scrive da almeno sei anni. Lo psichiatra dottor Gaston Ferdière, direttore della clinica dove è internato, gli propone di tradurre un poemetto di Carroll: *Theme with variations*. Artaud svolgerà il suo compito, come una vera e propria prescrizione medica. Non ha deciso quell'incontro e forse in questo giace il valore terapeutico di quella proposta. Ma non ha importanza. Il punto è che quel poemetto, ha già nel modo in cui Carroll lo scrive, alcuni riferimenti di difficile decifrazione. A questo testo poetico, tradotto con il titolo *Variations à propos d'un thème*, Artaud aggiunge una sorta di preambolo in prosa. L'apparato critico del volume IX delle *Œuvres Complètes* di Gallimard, che lo pubblica per la prima volta nel 1971, spiega come il commentario precedente la traduzione della poesia sia una breve riflessione nella quale Artaud esprime la sua opinione su Carroll, piuttosto che sui versi che ha tradotto³. E quando lo stesso testo riappare nel 1977, nel volume *Nouveaux Écrits de Rodez*, Pierre Chaleix che ne cura l'introduzione, considera quel commentario la sintesi di un'opera la cui fonte non è riuscito a localizzare nella produzione in versi di Lewis Carroll.

Si tratta di giudizi affrettati. La specificità, e nello stesso tempo la quasi incomprendibilità, di ciò che Artaud afferma in quel commentario fanno pensare che, al contrario, esista uno scritto a cui egli si riferisce. E in effetti anche l'originale possiede un breve preambolo in prosa, facilmente consultabile

* Si ringraziano Serge Malausséna, nipote di Artaud, per aver dato il permesso di consultare i manoscritti, utili a questa ricerca, presso il Fondo Malausséna della Bibliothèque Nationale de France e Guillaume Fau, responsabile del fondo, per i consigli e la consulenza elargiti.

¹ Cfr. R. Mallardi, *Lewis Carroll scrittore-fotografo. Le voci profonde e "l'inconscio ottico"*, Napoli, Liguori, 2001, pp. 31 sgg. La stessa autrice ha curato la traduzione e l'edizione delle *short stories* fotografiche in *Letteratura e fotografia: quattro racconti e una poesia di Lewis Carroll*, Pescara, Tracce, 2002.

² G. Deleuze, *Logica del senso*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 88.

³ Cfr. nota 1, p. 246, in O.C. IX.

nell'edizione più famosa delle opere di Carroll, quella curata da Alexander Woollcott⁴, edizione che con molta probabilità Artaud utilizzò a Rodez (del preambolo non esiste alcuna edizione italiana: se ne proporrà la traduzione più avanti).

A cosa è dovuto un atteggiamento così approssimativo nei confronti dell'opera di Artaud? In questo caso sembra che l'enigmaticità di quel testo venga sottovalutata con atteggiamento aprioristico influenzato sicuramente dalla malattia mentale di Artaud. Vedremo più avanti che spesso i testi artaudiani possono celare tranelli: non sempre la difficoltà di lettura è data dal suo stato psichico: ciò non significa che la produzione di Rodez sia di facile interpretazione, anzi. E non lo è soprattutto a causa di queste stratificazioni di errori che vi si sono accumulati a poco più di cinquant'anni dalla morte del suo autore. È per questo che abbiamo cercato, nel corso di questo studio, di mantenere più possibile un'attenzione filologica, provando a segnalare le incongruenze e i giudizi affrettati e grossolani, soprattutto laddove ciò poteva rendere più facile la ricostruzione degli eventi legati alla traduzione dello scrittore inglese.

Ritornando al preambolo di *Theme with variations* di Lewis Carroll, Artaud non lo traduce, ma a sua volta ne scrive un altro, inaugurando da subito e in maniera ben precisa, il suo *modus tradendi*. Ma ciò che è più eccezionale (c'è lo zampino dello psichiatra?), è che in quel preambolo Carroll parla esattamente dell'utilizzo del *tema* in Poesia e in Musica.

Come mai la Poesia non è mai stata sottoposta a quel processo di Diluizione che si è dimostrato così vantaggioso per la sua arte sorella, la Musica? Il Diluitore ci dà in primo luogo alcune note da qualche aria molto conosciuta, poi una dozzina di battute sue personali, poi qualche nota ancora della melodia e così via, alternativamente. In questo modo risparmia all'ascoltatore, se non il rischio totale di non riconoscere affatto la melodia, per lo meno il trasporto eccessivo di una melodia più concentrata. Questo processo viene definito dai compositori *accompagnamento musicale*, e chiunque sia stato *accompagnato* in un cumulo di malta riconoscerà la veridicità di questa felice espressione. Poiché in verità, esattamente nello stesso modo in cui il vero epicureo si attarda amorevolmente su di un boccone sopraffino di cacciagione, mentre ogni sua fibra pare mormorare "Excelsior!" – e però lo ingolla, prima di tornare ai bei bocconi gustosi e prelibati di porridge di avena e frutti di mare; e allo stesso modo in cui il perfetto Conoscitore del Chiaretto non si consente che un assaggio delicato, per poi tracannare una pinta o più di birra mediocre, così anche...

[Why is it that Poetry has never yet been subjected to that process of Dilution which has proved so advantageous to her sister-art Music? The Diluter gives us first a few notes of some well-know Air, then a dozen bars of his own, then a few more notes of the Air, and so on alternately: thus saving the listener, if not from the too-exciting transports which it might produce in a more con-

⁴ *The Complete Works of Lewis Carroll, with an introduction by Alexander Woollcott*, London, The Nonesuch Press, 1939, p. 788 (la traduzione è di Franca Dellarosa).

centrated form. The process is termed “setting” by Composer, and any one, that has ever experienced the emotion of being unexpectedly set down in a heap of mortar, will recognise the truthfulness of this happy phrase. For truly, just as the genuine Epiche lingers lovingly over a morsel of supreme Venison – whose every fibre seems to murmur “Excelsior!” – yet swallows, ere returning to the toothsome dainty, great mouthfuls of oatmeal-porridge and winkles: and just as the perfect Connoisseur in Claret permits himself but one delicate sip, and then tosses off a pint or more of boarding-school beer: so also ___]⁵

Carroll si interroga sulla questione del furto o della citazione: perché la Poesia non ha assunto quel metodo di *diluizione*, che invece la Musica ha fatto proprio? Questo metodo consiste nell’alternare melodie conosciute a momenti di creazione personale. Ciò evita all’ascoltatore-fruitore quel carico emotivo o il *trasporto eccessivo* di una forma troppo concentrata. Cosa intende con questo Carroll? Per quel che mi è dato di sapere, i versi di *Alice* sono spesso parodie di opere più o meno celebri in età vittoriana. E lo stesso *Thema con variazioni* è probabilmente sviluppato da un verso tratto dalla raccolta di racconti orientali in versi e in prosa di Thomas Moore del 1817, dal titolo *Lalla Rooth*⁶. Carroll sta giustificando il suo metodo? Il tono piuttosto misterioso e burlesco del preambolo potrebbe far pensare anche e esattamente il contrario. Egli sembra, infatti, prendersi gioco della moda letteraria del furto o della ri-scrittura. Forse Carroll dice le due cose assieme, in un movimento continuo di affermazione-negazione: la figura retorica di riferimento è l’ironia, figura del pensiero nella quale non si assume interamente il proprio discorso, e ci si sottrae facendo eco a uno *altrui*. Come si può dunque pensare che il preambolo scritto da Artaud sia una vaga e generica riflessione attorno a Carroll? Le questioni proposte dallo scrittore inglese, nell’introduzione alla poesia *Theme with variations*, costituiscono miccia per Antonin Artaud, che non può far altro che replicare, assumendo a sua volta lo stesso meccanismo di affermazione-negazione utilizzato da Carroll, e scrivendo il *suo* preambolo:

Questa non è una traduzione ma un adattamento-variazione su di un tema di una poesia da cui il mio pensiero si è allontanato solo per raggiungere in spirito l’autore come si è visto da se stesso non nel seno di questa poesia ma nel seno della poesia.

Lewis Carroll ha visto il suo io come in uno specchio ma in realtà non ha creduto a questo io, e ha voluto viaggiare nello specchio per distruggere lo spettro dell’io fuori di sé prima di distruggerlo nel suo stesso corpo, ma era *nello stesso tempo* in se stesso che espurgava il Doppio di quell’io.

C’è in questa poesia un aspetto che determina gli stati per cui passa la parola-materia prima di fiorire nel pensiero, e le operazioni di alchimia per così dire *salivare* che ogni poeta fa subire alla parola nel fondo della sua gola, musica

⁵ Nell’edizione a cura di E. Giuliano, questa poesia porta il titolo italiano *Tema con variazioni*. Cfr. *The Completes Illustrated Works of Lewis Carroll*, New York, Avenel Books, 1982, p. 283.

⁶ Cfr. L. Carroll, *Œuvres*, a cura di Jean Gattegno, Paris, Gallimard, 1990, p. 1640.

frase, variazione del tempo interno, prima di *rigurgitarle* in materia per il lettore.

Lo dimostra questo paragone strano tra l'Epicureo di fronte a un pezzo scelto di cacciagione, che per aguzzare meglio il suo appetito trattiene un boccone su sei prima di gustarlo, e il poeta che sogna un'aria melodica suprema e che per accrescere la degustazione interna si precipita sugli extra.

Questa poesia è la poesia di un insensato che un giorno è entrato nell'essere e ha finito con l'abbandonarlo, ed è lo sforzo di tutti gli insensati nell'essere di aggrapparsi a una realtà essa stessa sfuggente e condannata a cui si aggrappano solo in funzione della loro personale perversità.

Degustiamo minuziosamente il pensiero e il linguaggio ma nel frattempo la nostra anima ci sfugge ed essa era quella stessa realtà dinanzi a cui credevamo di esserci messi a tavola. E il nostro io celeste, l'Angelo dai capelli rossi di Lewis Carroll lottava sulla terra con il suo spettro insidiosamente tramutato in demonio.

Poiché Lewis Carroll è in realtà uno spirito di collera, di rivendicazione e furore. Una specie di sobillatore-nato della percezione e del linguaggio. E se a ciò non si può credere del tutto è perché nessuno ha mai avuto l'idea di guardare con lui dietro lo specchio interno in cui il suo primo spirito contratto e sofferto non può impedirsi di passare

L'Epicureo che Lewis Carroll accusa di quel peccato di perversità verso di sé è lui stesso; e la sommossa che tutta la sua opera invoca è una sommossa contro l'io e le condizioni ordinarie dell'io. Cioè la nozione temporale del nostro io⁷.

Ceci n'est pas une traduction: da un lato la distanza "magrittiana" che il traduttore instaura con il testo tradotto e, nello stesso tempo, la dichiarazione che non si tratta di una traduzione, ma di un adattamento-revisione. Artaud, a partire dal binomio tema-variazione, sviluppa un discorso attorno all'io e al non-io: Carroll è riuscito a entrare nell'essere, ma non ci ha creduto e ne è subito uscito. Questo equivale a un peccato di perversità, come quello dell'Epicureo, che per gustare meglio il boccone prelibato della cacciagione, deve assaggiarne per lo meno sei; o del poeta che, conscio di aver trovato un'aria melodica suprema, deve precipitarsi su altro. Carroll è per Artaud un sobillatore del linguaggio e la sua opera è una sommossa contro l'io: si può "degustare" il pensiero e il linguaggio, come si compiace di fare Carroll, ma col rischio che l'anima ci sfugga: in seguito questo sarà uno dei capi d'accusa fondamentali contro lo scrittore inglese. Lewis Carroll, "Angelo terrestre dai capelli rossi", non accettando il proprio io fino in fondo, non rischia nemmeno il suo opposto, il suo spettro mutato in demonio. La diatriba di Artaud è troppo appassionata per non intravedere la coscienza dei rischi della sua propria opera. Tanto che nell'ultima parte del preambolo il discorso è volto al plurale, in una sorta di appello che è pura poesia.

Le cose, Lewis Carroll, non sono infatti in tutto quel che sono. E noi possiamo sognare su questo tema ed eseguire molte variazioni, ma sempre l'idea

⁷ O.C. IX, pp. 129-131. La traduzione italiana si trova in *Humpty Dumpty di Lewis Carroll nella traduzione di Antonin Artaud*, Torino, Einaudi, 1993, pp. 93-95.

dell'io perverso ci ritorna come un rigurgito terribile, e quando troveremo infine quel non-io in cui ci vediamo come noi stessi, infine, e puri, cioè a dire Vergini, nel fondo dello specchio eterno?

L'aria sognata per tutta la vita da Lewis Carroll è quella del suo melodico io supremo, parola casta del Serafino interrato dietro i fantasmi orrendi delle cose e che un giorno ci sconvolgerà, ma quando? E attraverso quali musiche e quali arie, in un mondo che non ha più neppure l'asse di un'aria Eterna per dirsi, né d'una musica immateriale e Sovrannaturale per ripetersi?⁸

Artaud potrà sognare un *tema* e farne infinite *variazioni* ma esiste, in un mondo senza asse, lo spazio per *dirsi* e per *ripetersi*? Artaud e Carroll si incontrano stavolta, a dispetto di qualsiasi affascinante costruzione poetico-filosofica di Deleuze. L'incontro è commento e ricerca dell'analogia, ed è ciò che eternamente bisogna sfuggire; ma qui si tratta di accettare una verità e il suo esatto opposto; ammettere l'io e il non io, il boccone prelibato e qualsiasi altro cibo. Accogliere l'io totale nelle sue possibilità di tracollo infinito del dirsi e del ripetersi: rischio trasversale, spreco di se stessi.

Si inaugura così l'incontro tra Artaud e Carroll, un incontro che da subito scatena riflessioni importantissime, e lo vedremo più avanti soprattutto nel carteggio con Henri Parisot. Riflessioni fondamentali che Artaud sviluppa ogniqualvolta si trova davanti l'opera dell'autore inglese, che alla fine farà *sua*.

L'immagine "fondatrice", alla quale abbiamo accennato all'inizio, è quella del *Diluitore*, *Diluter*, colui che conosce il mito come linguaggio e si insinua in esso, a favore dell'Io, per disinnescare qualsiasi possibilità di proprietà collettiva. Il Diluitore è colui che *variando* dice e non dice: anzi *si* dice e *si* ripete.

Ceci n'est pas une traduction

Nel settembre 1943 Artaud lascia sulla scrivania del dottor Ferdière un biglietto firmato con nome e cognome:

Credo che sarebbe eccellente per me dedicarmi a un lavoro preciso e obiettivo. La prego di farmi avere il libro di Lewis Carroll: "the looking-glass". Farò questa traduzione per Delanglade e la farò con lo stesso spirito con il quale ho tradotto per lei il piccolo poema da "Phantasmagoria" *Tema con variazioni*, cercando il più possibile di essere fedeli al testo, ma sforzandomi di ritrovare in francese la vita originale del suo spirito.

Antonin Artaud⁹

⁸ O.C. IX, pp. 129-131 (trad. it. in *Humpty Dumpty di Lewis Carroll...*, cit., p. 94).

⁹ A. Artaud, *Nouveaux Écrits de Rodez*, Paris, Gallimard, 1977, p. 48 (la traduzione è di chi scrive).

Si tratta di un breve messaggio, che presuppone forse una richiesta o comunque qualcosa su cui il paziente e il medico avevano precedentemente discusso. Ma il contenuto è chiaro: Antonin Artaud si accinge a tradurre un testo di Lewis Carroll, *Trouth the Looking-glass*, cosa non nuova, visto che ci tiene a precisare al suo medico e amico che questo sarà fatto con lo stesso spirito con cui ha già tradotto, per lui, una poesia del poeta inglese, pubblicata in seguito con il titolo *Variation à propos d'un thème*¹⁰.

Il messaggio, nella raccolta Gallimard, è significativamente datato *tra il 17 e il 25 settembre*, importanti cesure nel soggiorno e nella produzione artaudiana a Rodez. Infatti, sono proprio le lettere del 17 e del 25 che permettono di datare inequivocabilmente questo messaggio e di collocarlo tra le due. Il termine *ante quem* del 25 viene posto perché risale a questo giorno una lettera particolarmente importante, su cui ci soffermeremo più avanti, in cui Artaud parla a Ferdière della traduzione, che ha già cominciato, del capitolo VI di *Trouth the Looking-glass* e ne commenta alcuni elementi. Quella del 17 settembre costituisce invece il termine *post quem*, perché per la prima volta Artaud torna a firmarsi con il suo nome, finora celato sotto quello di Antonin Nalpas. Si tratta di una lettera fondamentale per altri e diversi motivi: Artaud annuncia ufficialmente di aver trovato ciò che chiama la *maîtrise de moi*:

Caro dottore e amico,
come le ho detto l'altro ieri ho subito in questi giorni una scossa terribile e *salutare*; e ora che è passata, io sento di ritrovare la padronanza di me stesso: se la memoria è stata per un momento provata, essa mi ritorna meglio di prima poiché delle polveri e scorie che otturavano il mio io più profondo sono uscite dalla mia coscienza.

Mi chiamo Antonin Artaud, perché sono il figlio di Antoine Artaud e Euphrasie Artaud [...]¹¹.

E come a conclusione di una sorta di *curriculum* ragionato, Artaud elenca tutte le sue opere pubblicate. Solo due piccolissime cose gli mancano per

¹⁰ Nel messaggio a Ferdière, Artaud fa riferimento a un altro testo di Carroll, tradotto per il medico poco prima di quella data, dal titolo: "*Phantasmagoria*" *thema con variazioni* (in italiano nel testo). Secondo l'apparato critico dell'edizione Gallimard (O.C. IX, nota 1, p. 246), curato da Paule Thévenin, Artaud, commette un errore quando parla di *Phantasmagoria*, in realtà un lungo poema in sette canti. Egli, in quel messaggio, scrive: "le petit poème de Phantasmagorie", che significa "il piccolo poema tratto da *Phantasmagoria*", titolo di un poemetto in sette canti appunto, ma che dà il nome a tutta la raccolta di versi. Quindi nessun *lapsus*. *Variations à propos d'un thème*, non è altro che la traduzione di *Theme with variations* e quindi questa traduzione si colloca nell'estate 1943, prima di quella del sesto capitolo di *Attraverso lo specchio*. Ma in realtà la faccenda non è così semplice. Pierre Chaleix, nell'introduzione a *Nouveaux Écrits de Rodez* (cit., p. 14), fa notare che il manoscritto pubblicato in fac-simile nel 1962 sulla rivista "les Trois Mages", è caratterizzato da una scrittura accurata e sottile, scrittura che si ritrova identica nelle lettere datate febbraio 1944. Probabilmente Artaud in quell'anno riprese la traduzione, come attesta del resto un'altra lettera a Ferdière, nella quale afferma che si rimetterà a lavorare su *Phantasmagoria* (cfr. *Nouveaux Écrits de Rodez*, cit., p. 148).

¹¹ A. Artaud, *Nouveaux Écrits de Rodez*, cit., p. 59 (la traduzione è di chi scrive).

riacquistare totalmente se stesso, un'occupazione degna delle sue capacità e dell'altro cibo:

E una sola e piccola cosa mi manca per finire di entrare in possesso totale della libertà. E 1° un'occupazione, un'attribuzione, una funzione, qualcosa qui che mi dia la sensazione di essere utile, di servire a qualcosa, d'essere ancorato a qualcosa, lei troverà certamente un lavoro da darmi e che mi occuperà qualche ora al giorno – in rapporto alle mie capacità;

2° Ancora un po' più di nutrimento se non è chiedere troppo. Lei mi ha già fatto dare del puré e della confettura. E lei sa come il corpo umano conosce e sente quel che gli manca, questi due elementi mi fanno un bene inaudito e tappano i buchi, ma se lei potesse farmi dare ancora un po' di riso dolce o di semolino, riuscirà a togliermi quel bisogno urgente di ciò che mi manca e le mie forze finirebbero immediatamente col ritornare¹².

Il 25 settembre 1943, dunque, Antonin Artaud scrive dalla clinica di Rodez al dottor Ferdière:

Carissimo amico,

C'è una curiosa coincidenza che non posso impedirmi di segnalarle, la mattina del giorno in cui M. Delanglade mi ha portato da tradurre il capitolo di *Gros Courtaud*¹³ ho pensato di rimmettermi a scrivere, ciò che non facevo da sei anni.

Dunque M. Delanglade mi ha portato il libro di Lewis Carroll alle tre del pomeriggio, e la vigilia non m'aveva detto assolutamente nulla di che si trattava. Ora ecco alcune frasi che ho scritto la mattina del giorno in cui *Trought the looking-glass* mi è stato portato:

“Sono un ignorante...per tanto tempo mi sono creduto sicuro del significato delle parole. Ma ora che le ho un po' *sperimentate*, esso mi sfugge.

“Perché?”

“Le parole valevano quel che gli facevo dire, cioè quel che vi mettevo dentro

“Ma non ho mai potuto sapere esattamente fino a che punto avessi ragione.

“Quando pensavo a un albero, e pronunciavo la parola *albero*, so che non commettevo errore, perché la parola *albero* designa qualcosa di assolutamente oggettivo, una realtà materiale integrale e debitamente caratterizzata...

“Ma non so proprio dove va la mia mente e cosa vale quel che mi dà quando penso all'*Infinito*.

“Chi potrebbe mai credere che per il matematico la parola infinito abbia un senso. + l'Infinito, - L'Infinito, si dice continuamente in matematica, ma... ecc... ecc...”

Non sono andato più in là in tale tentativo di spiegazione verbale: Ma sono stato colpito quando lei stesso M. Ferdière, m'ha segnalato che il passaggio riguardante l'invenzione pura, dove dunque si pone ancora una volta il problema sempre aperto delle origini del linguaggio, era quello che le stava più a cuore.

¹² Ivi, pp. 61-63.

¹³ Nella versione definitiva del '47, *Gros Courtaud*, che traduce *Humpty Dumpty* di Carroll, sarà sostituito da *Dodu Mafflu*.

“Il problema è sapere, – dice Alice, – se lei ha il potere di far sì che le parole abbiano tanti significati differenti”.

“Il problema è sapere chi è il Padrone, – dice Gros Courtaud, – e nulla di più!”

Ho pensato ancora a qualche altra espressione per tradurre Humpty Dumpty, ma tutto il passaggio riguardante le parole-valigia sembra di un *attualità* stupefacente. E capisco che le sia venuto l’idea di rimettere in voga il libro di Lewis Carroll. È certo dello humour allo stato puro! Il rapporto tra la sua poesia intrinseca e il disordine, la cacofonia incredibile che sono al fondo degli eventi che viviamo... Spero di aver terminato il lavoro verso la metà della settimana prossima. Nell’attesa, creda carissimo amico, nei miei sentimenti più sinceri¹⁴.

La traduzione di Lewis Carroll segna il ritorno di Artaud alla scrittura, tanto che egli stesso, oltre a metterne in evidenza la *coincidence curieuse*, ammette di essere stato condotto a una riflessione più ampia sul significato delle parole. La nominazione delle cose è un tema ricorrente del pensiero artaudiano e, nello stesso tempo, uno dei punti imprescindibili dell’opera dello scrittore vittoriano: il Cappellaio matto aveva insegnato ad Alice la differenza tra dire (*say*) e voler dire (*mean*). In questo senso la scelta del dottor Ferdière non appare per nulla casuale. Nel passo sopra citato Artaud ricorda come il medico, richiamando la sua attenzione sull’invenzione verbale pura, gli abbia segnalato un passaggio ben preciso del testo inglese. Lo stesso Ferdière, nel 1948, scrisse per la rivista “Cahiers du Sud”, un articolo dal titolo *Les mots-valises*¹⁵. Il sesto capitolo di *Trouth the Looking-glass*, è noto, infatti, soprattutto perché l’autore inglese vi svolge la teoria delle “parole-baule” (in inglese *porte-manteau words*), termine da lui coniato e ormai largamente entrato nell’uso per definire i termini composti che alludono a più di un significato. È un’operazione che verrà ripresa da Joyce e dalle avanguardie europee. Carroll, nel sesto capitolo appunto, ne discute per bocca di Humpty Dumpty, un uovo parlante, il quale spiega ad Alice il significato della poesia *Jabberwocky*, quello strano *scritto* in cui si era imbattuta la ragazzina all’inizio della sua avventura nella casa dello specchio. È una poesia celeberrima e la particolare natura del suo linguaggio ha costituito una sfida per molti scrittori e studiosi che si sono cimentati nella sua traduzione anche indipendentemente dal libro di cui fa parte¹⁶.

L’approccio di Artaud alla traduzione, in questa fase, fu fondamentalmente orale. Fu infatti aiutato dal cappellano della clinica, Henri Julien, consoci-

¹⁴ A. Artaud, *Nouveaux Écrits de Rodez*, cit., pp. 64-65 (trad. it. in *Humpty Dumpty di Lewis Carroll...*, cit., pp. 96-98).

¹⁵ G. Ferdière, *Les mots-valises*, in “Cahiers du Sud”, n. 287, 1948, citato in *Humpty Dumpty di Lewis Carroll...*, cit., p. 80.

¹⁶ Per le traduzioni dello *Jabberwocky* cfr. nota 34, p. 294, in L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie-Attraverso lo specchio*, nella traduzione di Milli Graffi, Milano, Garzanti, 1989. Per confrontare le più celebri traduzioni francesi dello *Jabberwocky*, da quella “classica” di Henri Parisot a quella “anti-grammaticale” di Artaud, si rimanda a B. Cerquiglini, *Onze mots-valises dans huit traductions*, Paris, L’utile, 1997. Si tratta di una pubblicazione redatta come lavoro di fine d’anno dagli studenti del Dipartimento “Métiers du Livre” di Paris-X Nanterre.

tore della lingua inglese, il quale gli traduceva il testo a voce; Artaud rimaneva questa prima versione per farne poi la sua¹⁷.

Quella di Carroll non è l'unica traduzione che Artaud fece su richiesta di Ferdière il quale gli sottopose anche altri autori come Edgar Poe, Southwell e Keats. La traduzione di quest'ultimo è andata perduta, le restanti, compresa quella di Carroll, sono tutte raccolte nel volume IX delle *Œuvres Complètes*, sotto il titolo di *Cinq adaptations de textes anglais*¹⁸. Secondo i piani di Ferdière la pratica di traduzione faceva parte di quell'Arte-terapia di cui lui stesso si riteneva un pioniere:

Il risultato che ho ottenuto [...] era in gran parte dovuto all'Arte-terapia. Io sono stato, è risaputo, uno dei pionieri di quella e ne ho fissato le regole in un gran numero di riunioni e convegni. La mano di Artaud ha dovuto riapprendere a scrivere, grazie alla corrispondenza sempre più numerosa che egli intratteneva con i suoi amici, grazie soprattutto alle traduzioni che gli chiedevo amichevolmente: si trattava di un favore da fare a me [...]¹⁹.

Tuttavia, mentre le altre traduzioni esauriscono il loro ruolo in quello di prescrizione medica (o in un programma di "Arte-terapia", come la chiama Ferdière), non avendo seguito nella produzione artaudiana, la traduzione di Carroll, o più in generale la questione-Carroll, si ripresenterà anche lontano dalla clinica di Rodez sotto varie forme. In questo senso diventa un'ossessione: un tema con variazioni infinite²⁰.

Nel '47, per la rivista "L'Arbalète", Artaud pubblica una revisione a quella prima traduzione, *L'Arve et L'Aume*, che lui stesso in una lettera del 23 marzo all'editore Marc Barbezat suggerisce di sottotitolare *Tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*. Non è difficile immaginare che ci si trovi davanti a un'operazione del tutto opposta a quella prima traduzione in favore di un approccio (è già evidente dal titolo) apertamente antagonistico nei confronti dell'autore di *Alice*. Il *post scriptum* è chiaro: "si potrà paragonare

¹⁷ Il cappellano ricorda: "È solo dopo qualche tempo che, su consiglio del dottor Ferdière, Artaud entrò veramente in contatto con me, in quanto anglista. Mi sembra che allora avesse una conoscenza limitata dell'inglese e non riusciva a tradurre senza aiuto. Durante le sue visite mi ascoltava leggere un testo e tradurlo. Riprendeva poi la traduzione, suggerendo una parola, una forma. Nella sua lettura della traduzione così ottenuta si sentiva un'anima di fuoco, un grande attore. [...] Ferdière gli propose allora di tradurre una parte di *Alice dietro lo specchio* di Lewis Carroll e fu il nostro compito per qualche tempo (una trovata di Artaud, fu la sua traduzione di *Humpty Dumpty* con *Dodu Mafflu*"). H. Julien, *J'étais donc l'aumônier*, in "La Tour de feu", n. 125, marzo 1975, pp. 41-48.

¹⁸ Attualmente, sotto il titolo *Adaptations de Lewis Carroll*, le traduzioni sono contenute nel volume unico delle opere complete di Artaud curato da Évelyne Grossman: A. Artaud, *Œuvres*, Paris, Gallimard, "Quarto", 2004, pp. 913-927.

¹⁹ G. Ferdière, *J'ai soigné Antonin Artaud*, in "La Tour de feu" cit., pp. 30-31.

²⁰ Si rimanda al saggio di J.-M. Rey, *La naissance de la poésie*, Paris, Éd. Métalié, 1991, nel quale lo studioso attraversa le traduzioni fatte a Rodez, come nucleo di una nuova genealogia poetica, in rottura con gli scritti antecedenti alla guerra e in linea con le ricerche poetiche di Poe, Mallarmé, Baudelaire e Lautréamont, autori che Artaud cita frequentemente.

questa poesia con quella di Lewis Carroll nel testo inglese e ci si renderà conto che mi appartiene in proprio e non è affatto la versione francese di un testo inglese²¹.

Tra la prima traduzione e la revisione definitiva, nel '45 Artaud torna sulla questione-Carroll in due lettere molto significative spedite a Henri Parisot. Nonostante lo scrittore vittoriano sia stato evidentemente fondamentale per lui nel processo contro il linguaggio, proprio nelle lettere a Parisot si comincia a intravedere quella linea che lo porterà direttamente all'ultima traduzione *contro Lewis Carroll*. Superata la fase di totale immedesimazione nel poeta inglese, per Artaud l'intervento che Carroll opera sul linguaggio rischia di sfociare nel *divertissement*, in un compiacimento solo di superficie, tronfio di cibo e incapace di affondare nel profondo della carne e del corpo.

Figura del Doppio, nel senso di colui che, venuto dopo, conosce l'arte del venire-prima, Lewis Carroll ha spossato Artaud del pensiero, rimaneggiandone a tal punto la sostanza da diluirne lo slancio rivendicatore, sicché ciò che era nato dall'arsura del vuoto s'è rovesciato in facilità zuccherosa, in pienezza stucchevole e nauseabonda²².

Nel 1989, L'Arbalète ha pubblicato il testo in bozze corretto dallo stesso Artaud²³, grazie al quale è possibile seguire quella che egli definisce e corregge in "impresa" (e non tentativo, come si è preferito mantenere nelle precedenti edizioni francesi). Questa edizione, offrendo la possibilità "materiale" di comparare le due versioni simultaneamente, mette in evidenza il gesto quasi di sovrapposizione, di "glossa", che Artaud impone sulla prima traduzione letterale.

Lo sguardo continuo sulle traduzioni di Carroll e sulle lettere-testi ad esse legati, lasciano intravedere quella ricerca, che Artaud persegui tenacemente negli ultimi anni della sua vita, di un livello fonico del linguaggio: quella *alchimia salivare* che secondo il *Preambolo* alla traduzione di *Theme with variations*, la poesia deve subire nella gola del poeta, prima di essere *rigurgitata* in materia per chi legge. La capacità di Artaud di enfatizzare la materia fonica della scrittura e di dotare quest'ultima di potenzialità sonore, non fa altro che riprovare il suo eterno legame con il teatro, legame indissolubile, linfa vitale nel processo di dissoluzione della scrittura come mero fatto letterario. Artaud, con la sua ultima produzione, sembra dimostrare che si può assumere il teatro come luogo originario del linguaggio e della rottura, e dell'esistenza intera, senza essere "in scena"²⁴. L'allusione al teatro che in Artaud è totalizzante ed è anche mancanza, crea una sorta di *surplus*, un ecces-

²¹ O.C. IX, p. 147 (trad. it. in *Humpty Dumpty di Lewis Carroll*, cit., pp. 104-105).

²² U. Artioli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978, p. 211.

²³ A. Artaud, *L'Arve et L'Aume suivis de 24 lettres à Marc Barbezat*, Paris, L'Arbalète, 1989.

²⁴ Cfr. M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999.

so espressivo che, anche di fronte a una contingenza, come quella del tradurre Carroll per seguire un programma terapeutico di ritorno alla scrittura, diventa occasione di manifestazione di sé e di quella mancanza. Chi, come lui, conosce le armi della distruzione del linguaggio, e se queste armi sono state affilate sulla scena, diventa traduttore di un testo, nel senso di colui che lo veicola all'esterno con la *sua propria* voce.

Una letteratura senza anima

Il 28 agosto del '45 Henri Parisot, uno dei più autorevoli traduttori di Carroll, mal informato, aveva domandato ad Artaud di affidargli, per la sua rivista "les Quatre Vents", la traduzione di *Jabberwocky*, la poesia che Alice trova al di là dello specchio nel primo capitolo di *Trouth the Looking-glass*. La richiesta viene rinnovata in un'altra lettera, datata 15 settembre '45.

Artaud, in effetti, non aveva tradotto che il sesto capitolo del libro di Carroll²⁵, nel quale si trova soltanto la prima quartina della poesia *Jabberwocky*, strofa che Alice sottopone all'uovo-sapiente Humpty Dumpty chiedendogliene spiegazione. È qui che Carroll esplicita la teoria delle *porte-manteau words*, parole baule o *impacchettate* in più significati, formate, cioè, dalla contrazione di due parole. Anche l'intero capitolo è congegnato in modo da presentare una struttura "a soffietto": l'improbabile discussione tra i due personaggi, Alice e l'uovo, è costruita attraverso le regole di un gioco di conversazione formale tipicamente anglosassone, ma allo stesso tempo, con esplicita tecnica metalinguistica, si fa continuo riferimento alla conversazione stessa e alle sue regole. Così, per bocca di Humpty Dumpty, e proprio attraverso la spiegazione che questi fa delle parole della strana poesia, Carroll fa di questo capitolo un manifesto della sua ricerca sulla logica del linguaggio.

Il poemetto *Jabberwocky*, il primo componimento poetico di *Trouth the Looking-glass* e il più famoso in assoluto di entrambi i libri su Alice, compare nel mondo dello Specchio come un testo antico che aspetta di essere decodificato. La prima strofa, totalmente composta da parole inventate, rette da una struttura sintattica e grammaticale estremamente semplice e chiara, è una composizione giovanile scritta da Carroll all'età di ventitré anni, sotto il titolo di *Stanza of Anglo-Saxon Poetry*. In pseudo-caratteri runici, la strofa era accompagnata da una didascalia, che costituisce la prima serie di spiegazioni delle *porte-manteau words*; la seconda serie di parole verrà data da Humpty Dumpty nel sesto capitolo, quello appunto tradotto da Artaud.

²⁵ In questo senso a nota 1 p. 166 dell'edizione italiana (A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 2001) si riferisce una notizia erronea e cioè che Artaud, contrariamente a quanto scrive, tradurrà *Jabberwocky* col titolo *L'Arve et L'Aume*. Quest'ultima non è però la traduzione dello *Jabberwocky*, ma del VI capitolo di *Trouth the Looking-glass*, in cui è citata soltanto una quartina del poemetto, che per intero si trova soltanto nel I capitolo del libro di Carroll. Quindi Artaud dice il vero quando comunica a Parisot di non aver tradotto che un frammento dello *Jabberwocky*.

Nonostante Artaud dunque, come spiega da subito a Parisot, non avesse tradotto che l'apertura del poemetto, nella lettera di risposta all'amico editore, il tema Carroll diventa ancora una volta spunto per riflessioni personali sulla scrittura e sull'opera. E nello stesso tempo si delinea un'altra sfaccettatura di quel rapporto tra Artaud e Carroll, di cui stiamo cercando di seguire le tappe salienti. Rispetto al breve preambolo apposto alla traduzione del poemetto *Theme with variations*, Artaud sviluppa in questo caso altre tematiche in rapporto all'autore di *Alice*. Si parla di due lettere a Parisot, ma in realtà una, quella del 20 settembre, è la bozza²⁶ dell'altra, quella del 22. La prima è, infatti, pubblicata nel volume IX delle *Œuvres Complètes*, sotto il titolo di *Lettres complémentaires à Henri Parisot*. Si tratta di una serie di prime versioni di lettere effettivamente inviate (come la nostra) o che, mai giunte al destinatario, sono rimaste nella clinica di Rodez e in seguito vendute a librai.

Rispettando un ordine cronologico che però non coincide evidentemente con ciò che Artaud considerò pubblicabile tanto da farne appunto una seconda versione, partiremo dall'analisi della lettera-bozza del 20 settembre²⁷. Questa lettera è più breve dell'altra e subito, in apertura, Artaud confida a Parisot di aver sì tradotto un frammento dello *Jabberwocky*, ma di averci trovato un'inguaribile assenza di anima:

Mio caro amico,

Mi ricordo soltanto di aver fatto nel 1943, durante l'estate, una traduzione di un frammento di quel *Jabberwocky* e che del resto non mi piace. Ho sempre trovato che questo scritto mancasse d'anima mentre è pieno di un'infinità di astuzie psichiche.

Lewis Carroll simula una regressione infantile, che in realtà non è vissuta nel corpo, nel *suo* corpo.

È con l'astuzia che l'autore ha voluto provocare il fatto, il fatto sessuale anale della voglia del parlare infantile, e non l'infantile anale che un giorno si è messo a parlare ingenuamente nella sua poesia. Non comanderò ai miei desideri e alle mie voglie, ma non ammetto neppure che mi guidino, voglio *essere* questi desideri e queste voglie.

Il desiderio anale, spiega Artaud più avanti, è disperazione, dolore e vuoto dell'essere. È uno dei passi più alti della lettera:

Ecco la legge che io mi sono sempre imposto ma non la trovo in *Jabberwocky*, perché il desiderio anale è un terribile appetito, una desolazione di non essere, la desolazione di non potere prendere o essere preso, penetrare e farsi penetrare, non con cattiva ma con buona volontà, perché il discrimine di questa infernale appetenza è l'amore, l'amore per l'elettività. – E io accuso

²⁶ La presenza di bozze è sintomo di come Artaud considerasse la corrispondenza genere letterario a tutti gli effetti, mai dato al caso.

²⁷ La traduzione italiana si trova in appendice alla versione trilingue: *Humpty Dumpty di Lewis Carroll...*, cit., pp. 98-100.

l'autore di Jabberwocky d'aver voluto possedere un vuoto che non voleva esser posseduto.

Artaud riporta stralci di versi di François Villon, come esempio alto di poesia che non nasce lontano dal dolore, dallo strazio e dal singhiozzo del cuore, come quella di Carroll:

Dites-moi où, dans quel pays
Est Flora la belle Romaine,
La royne Blanche comme un lys
Qui chantait à la voix de sirène

Così come della bella Flora rimane solo la voce di sirena, l'urlo-bestemmia dei poeti che Artaud ama, quel dolore uterino rimane vivo sempre nella coscienza del verso:

Quando Baudelaire non impreca più, non ingiuria più, non bestemmia più, come in quelle poesie di impropri, di spaventosi sarchiamenti interni, in cui l'anima mangia il suo tetano in espiazione di che *sublimi* culti e dei peccati che l'hanno sollevata dalla tomba, quando non erutta più il suo odio, o la memoria di non so che ancestrale riprovazione, quando la sua anima se ne va sotto i tamerindi o sui seni della sua amante, è il resto di questo dolore uterino, strazio delle sue agonie, che fluttua ancora nella coscienza di un verso. E tutto questo si vede. Una poesia che non proviene dal dolore mi annoia...

La lettera-bozza da inviare all'amico Parisot, non prosegue oltre che di qualche frase e si conclude lasciando intravedere in modo sintetico le tematiche che maggiormente stanno a cuore ad Artaud il quale, *attraverso lo specchio* della poetica carrolliana, accenna alla possibilità di un discorso sulla poesia in rapporto all'anima, alla sofferenza e al vuoto. Villon o Baudelaire sono poeti, o "doppi", su cui Artaud sperimenta un'analisi che ha come punto di riferimento la sua stessa esperienza poetica: per questo non è facile scindere i due piani, quello critico e quello poetico (*poietico* sarebbe il termine più appropriato). Sono tematiche che Artaud svilupperà in maniera approfondita e con argomentazioni nella missiva definitiva, quella del 22 settembre dello stesso anno.

La sensazione di noia è il motivo iniziale della lettera e quello per cui Artaud non ha mai troppo amato lo *Jabberwocky*. Come nella bozza, egli liquida il discorso sulla traduzione in poche parole e la questione gli dà spunto per redigere una lettera, tra le più belle, anche da un punto di vista stilistico, che potrebbe senza alcun dubbio essere considerata un breve saggio di poetica. Vale la pena citare per intero il testo, o perlomeno la prima parte, dal momento che crediamo possa fundamentalmente dividersi in due momenti:

Caro amico,
non ho fatto la traduzione di "Jabberwocky". Ho cercato di tradurne un frammento, ma mi sono annoiato. Non mi è mai piaciuta questa poesia che mi è sempre parsa d'un infantilismo affettato; mi piacciono le poesie che sca-

turiscono impetuosamente e non i linguaggi ricercati. Quando scrivo o leggo voglio sentir l'anima drizzarsi, come in "La Carogne", "La Martyre" o il "Voyage à Cythère" di Baudelaire. Non mi piacciono le poesie o i linguaggi di superficie e che traspirano felici ozi e riuscite dell'intelletto, anche se questo si appoggiasse all'ano, ma senza metterci l'anima o il cuore. L'ano è terrore sempre, e non ammetto si perda un escremento senza lacerarsi anche per la perdita dell'anima, e non v'è anima in "Jabberwocky". Tutto quello che non è tetano dell'anima e non viene da un tetano dell'anima come le poesie di Baudelaire e di Edgar Poe non è vero e non può essere accolto nella poesia. "Jabberwocky" è l'opera di un castrato, d'una specie di meticcio ibrido che ha triturato della coscienza per far venir fuori della scrittura, quando Baudelaire ha fatto venir fuori ascaridi d'afasia e di paraplegia e Edgar Poe mucose acide come acido prussico, acido d'alcoolia, e questo fino all'avvelenamento e alla pazzia. [...] Si può inventare la propria lingua e far parlare la lingua pura con senso extragrammaticale, ma bisogna che questo sia valido in sé, cioè provenga da orrore, – orrore questa vecchia serva di fatica, questo sesso di gogna sotterrato che fa venir fuori i versi dalla propria malattia: l'essere, e non sopporta che lo si dimentichi. "Jabberwocky" è l'opera d'un profittatore che ha voluto pascersi intellettualmente, lui, già ben pasciuto d'un pasto ben abbondante, pascersi del dolore altrui. E questo non si è mai visto nella poesia e nessuno l'ha mai detto. Ma io lo dico perché l'ho sentito. Quando si scava la cacca e del suo linguaggio bisogna che la poesia puzzi, e "Jabberwocky" è una poesia il cui autore si è ben guardato dal mantenersi nell'essere uterino della sofferenza dove ogni grande poeta si è temprato e dove, mettendosi al mondo, puzza. In "Jabberwocky" vi sono passi di fecalità, ma si tratta della fecalità di uno snob inglese, che sfiora l'osceno come il ferro caldo i riccioli²⁸.

La lettera entra da subito nel merito di un giudizio estetico sull'atto poetico: la poesia che non nasce dall'anima, che non "lacera" nel tragitto dall'emissione all'espulsione della voce, non è per Antonin Artaud poesia. E quella di Carroll non lo è, perché è di un infantilismo affettato espresso da un linguaggio "superficiale". La poesia si costruisce attorno alla perdita, alla privazione e al dolore di questa privazione. La mancanza di nutrimento, tema ricorrente e quasi ossessionante degli scritti di Rodez, diventa in questo caso uno dei "motori poetici", perché è vuoto e appetito. Chi, come Carroll, è pigo di cibo e di pasti ben preparati, non può penetrare l'"orrore" di *essere*. Soltanto con la coscienza di questo "orrore" si può forzare una lingua e conferirle un senso "extra-grammaticale"; Carroll, che ha cercato questo senso puro della lingua, se ne è pasciuto, mantenendosi su un piano meramente intellettuale, pur dimostrando una grande *coscienza e scienza* sia della perdita che del linguaggio:

"Jabberwocky" è la poesia di un vile che non ha voluto patire la propria opera prima di scriverla, e questo si vede. È l'opera di un uomo che mangiava bene, e questo nel suo scritto si sente. Mi piacciono le poesie degli affamati, dei paria, degli avvelenati: François Villon, Charles Baudelaire, Edgar Poe, Gérard de Nerval e le poesie dei suppliziati del linguaggio che si perdono nei loro scritti, e non di coloro che fanno mostra di essere perduti per meglio dispie-

²⁸ O.C. IX, p. 169-170 (trad. it. in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara*, cit., pp. 166-167).

gare la loro coscienza e la loro scienza sia della perdita che della scrittura. I perduti non lo sanno, belano e bramiscono di dolore e di orrore. Abbandonare il linguaggio e le sue leggi per torcerli e denudare la carne sessuale della glottide da cui vengono fuori le asprezze seminali dell'anima e lamenti dell'inconscio va molto bene, ma a patto che il sesso si senta come un orgasmo d'insorto, sperduto, nudo, uterino, anche meschino, ingenuo, stupito d'essere riprovato e che non paia, quest'opera come la riuscita d'una mancanza dove lo stile puzzi ad ogni angolo delle proprie discordanze per i tonfi di uno spirito pasciuto, perché l'uomo si è ben pasciuto, anche quando la sua mancanza, come in "Jabberwocky", è provocata come un nutrimento allettante in più. Mi piacciono le poesie che puzzano della mancanza e non dei pasti ben preparati²⁹.

Nella prima parte della lettera la parola "anima" ricorre più volte. Il legame posto tra questa e la poesia, come caratterizzante la *verità* dell'atto poetico e la sua legittimità, è una tematica che ci riporta a una delle opere di esordio di Artaud, *Correspondence avec Jacques Rivière*. Il carteggio, che si svolse nei primi anni venti, è la testimonianza più diretta dell'origine dell'attività di Artaud, il momento in cui questi si interroga sull'ispirazione, sulla *recevabilité* (ammissibilità) dei suoi primi poemi e sulla legittimità della loro esistenza letteraria. E ciò in rapporto soprattutto a una malattia che affliggeva Artaud e che affliggeva quei versi: la mancanza di pensiero, quella condizione in cui la parola, grammaticalmente intesa, è staccata-scissa dal pensiero. In effetti anche negli anni di Rodez, e delle lettere a Henri Parisot, Artaud si stava reinterrogando sulla scrittura e sulla letteratura, in rapporto soprattutto a se stesso e alla propria esperienza.

Il Libro perduto

Nella prima parte della lettera del 22 settembre del '45, spedita a Henri Parisot, Artaud ha dimostrato, con argomentazioni che non si discostano dalla sua idea originaria di poesia e di letteratura, le motivazioni della distanza che lo separa dalla poesia di Carroll, e dallo *Jabberwocky*. Tuttavia, prosegue Artaud nella lettera a Parisot, ci sono motivi più profondi e ben più gravi a spingerlo a non amare troppo questa poesia dal titolo *Jabberwocky*. E qui la lettera sembra assumere un tono e un contenuto complessi e piuttosto oscuri:

E contro lo "Jabberwocky" ho qualcosa di più. Da parecchi anni avevo avuto un'idea della consunzione interna della lingua, per esumazione di non so quali torbide e crapulose necessità. E, nel 1934, ho scritto tutto un libro in quel senso, in una lingua che non era il francese, ma che tutti potevano leggere, a qualsiasi nazionalità appartenessero. Purtroppo quel libro è andato perduto. È stato stampato in pochissimi esemplari, ma abominevoli influenze di persone degli uffici statali, della chiesa e della polizia, si sono intromesse per

²⁹ O.C. IX, pp. 170-171 (trad. it. in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara*, cit., pp. 167-168).

farlo scomparire, e ne è rimasta una sola copia che non ho, ma che è nelle mani di una mia figlia: Caterine Chilé³⁰.

La nuova argomentazione contro lo *Jabberwocky* è messa in rapporto all'idea, che Artaud ha custodito per parecchi anni, della *consunzione interna della lingua* (*consommation interne de la langue*). Se ciò di cui parla è messo in relazione allo *Jabberwocky*, viene da pensare che Artaud si riferisca al periodo della prima traduzione di Carroll. Ma non è così. Egli fornisce una data: 1934, epoca in cui aveva scritto un intero libro in questo senso (in direzione di questa idea di *consommation*, appunto), ma aggiunge: *per esumazione di non so quali torbide e crapulose necessità*. Il termine esumazione fa pensare a un'azione che recupera un qualcosa di seppellito nel passato. Artaud si riferisce ai suoi esordi? Nonostante sia quasi impossibile ricostruire le vicende della sua vita facendo riferimento alle coordinate spazio-temporali fornite nei suoi scritti³¹, non si può non considerare che l'accumulo di false notizie di cui si serve Artaud in forma di notizie vere (tutte in qualche modo hanno una loro verità), abbia un suo significato.

Due gli elementi importanti dell'opera scritta nel '34: uno è che l'idioma di quel libro non era il francese, ma una sorta di lingua universale che tutti potevano comprendere, a qualsiasi nazionalità appartenessero; secondo è che quel libro, già stampato in pochissimi esemplari, è stato perduto o meglio, è stato fatto scomparire da persone influenti della chiesa e della polizia (il solito motivo persecutorio dell'*affatturamento generale*?). Ultimo indizio: di questo libro trafugato esiste una copia, ma è in mano a Caterine Chilé, sua figlia, infermiera laureanda in medicina nella clinica di Saint-Jacques e che adesso fa di tutto per raggiungerlo a Rodez. Di una cosa si può essere certi, e cioè che la donna di cui egli parla non è mai esistita, o almeno non in quanto figlia. Caterine Chilé, infatti, è il nome della nonna paterna di Artaud, morta nel 1894, due anni prima della sua nascita.

Prima di riprendere il discorso sul *libro perduto*, Artaud apre una sorta di parentesi:

Le chiedo di pubblicare questa lettera che André Breton venticinque anni fa avrebbe pubblicato con gioia sulla "Revolution Surréaliste". Oggi non farà neanche più scandalo, ma vi sono abbastanza affatturamenti fluttuanti nell'aria attraverso tutte le coscienze per poter insinuare che le idee espresse sono deboli e che occorre un critico di ben altra tempra per occuparsi di "Jabberwocky". Ma sono sicuro che un lettore delle mie opere postume (figuriamoci!) tra qualche anno capirà – perché occorre una certa distanza di tempo o bombe per giudicare della situazione come si conviene³².

³⁰ O.C. IX, p. 171 (trad. it. in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara*, cit., pp. 168-169).

³¹ Cfr. J. Pollock, *Marseille et la langue marseillaise dans la dernière écriture d'Antonin Artaud*, in *Antonin Artaud écrivain du Sud*, Marseille, Édisud, 2002, pp. 35-42, nel quale lo studioso tenta di delineare una topografia artaudiana attraverso i riferimenti ai luoghi, per poi servirsene per studiare l'incidenza, nella sua opera, della città natale e della lingua marsigliese.

³² O.C. IX, pp. 171-172 (trad. it. in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara*, cit., p. 169).

Artaud dà un valore postumo a ciò che sta scrivendo³³: sarà l'azione del tempo (o quella traumatica di una guerra) a dare la giusta collocazione al suo giudizio sull'opera, giudizio al presente debole perché formulato da un critico non di diritto come lui. Così facendo, Artaud sposta in avanti il tempo della sua scrittura, affidandola a un lettore postumo e nell'ultima parte della lettera, riconduce il suo discorso allo *Jabberwocky*, con un colpo di scena che rende assolutamente vani i dubbi che la lettera avesse preso, nella seconda parte, una direzione oscura:

Avendo scritto un libro come Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia O Fotre Indi, non posso sopportare che l'attuale società di cui Lei come me non smette di soffrire non mi lasci nient'altro che la libertà di tradurne un altro fatto a sua imitazione. Perché lo Jabberwocky è solo un plagio sdolcinato e senza accento di un'opera scritta da me e che hanno fatto scomparire in modo tale che io stesso conosco appena ciò che conteneva³⁴.

Non è solo ricco di spunti ciò che Artaud scrive a Henri Parisot, ma anche di significanti (in tutti i sensi) suggestioni sonore: *Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia O Fotre Indi*, è il titolo del libro perduto. Ed è Paule Thévenin, nel saggio *Entendre/Voir/Lire*, che ha cercato di ricondurre questo titolo ai suoi significati nascosti. O *impacchettati*, se dovessimo usare una terminologia carrolliana: in fin dei conti, il linguaggio esoterico a cui si può accostare la lingua di questo titolo non è per troppo distante dal concetto carrolliano di *porte-manteau words*. La decifrazione che la Thévenin prova, si costruisce su di un dato a suo giudizio inconfutabile:

Se egli [Artaud] prende la precauzione di indicarne il titolo, dopo aver detto che il libro era scritto in una lingua *che tutto il mondo può leggere, a qualunque nazionalità si appartenga*, egli ci dice con questo che, benché noi siamo francesi, e la nostra lingua sia il francese, noi possiamo leggere e comprendere questo titolo, che è tutto ciò che resta del libro, e ci invita a farlo³⁵.

Paule Thévenin parte dalla parola *Photia* che ricollega a *Phocéé*, secondo nome della città di Marsiglia perché fondata dai Focesi d'Asia Minore; e Marsiglia è la città dove Artaud è nato. *Letura* evoca la parola lettura dal latino *lectum* o *lectura*. L'opera di cui Artaud parla, è un'opera da leggere e non da scrivere. *Eprahi* è senza dubbio la contrazione nel nome della madre Euphrasie, che in greco vuol dire gioia. *Phalli* può avere origine dal verbo latino *fallere* che vuol dire sbagliarsi: dunque accanto a *Eprahi* può voler dire che la gioia elargita dalla madre è un inganno. *Falli* designa anche il fallo, dunque l'elemento maschile dopo quello femminile. *Effendi*, che con tecnica ana-

³³ Su questa questione, e su come essa sia presente anche nell'opera di Joyce, si rimanda al saggio di É. Grossman, *Artaud-Joyce. Le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996.

³⁴ O.C. IX, pp. 172 (trad. it. A. Artaud, in *Al paese dei Tarahumara*, cit., pp. 169-170).

³⁵ P. Thévenin, *Entendre/Voir/Lire*, in *Antonin Artaud, Ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, pp. 212-213.

grammatica può essere estratto da tre parole in questo modo: *E(prahi)F(alli)Fendi*, è una parola turca che significa maestro (Artaud, da ragazzo, passava le sue vacanze a Smirne, città d'origine della madre). *Effendi* contiene *Falli*, il fallo del padre, dunque. Ma contiene anche *Eprahi*, cioè il signore-padre che possiede e domina la madre. Tra il padre e la madre, c'è la parola *tetar*, che può aver origine per metatesi da *tétra* che in greco vuol dire quattro (è un numero che ricorre nella vita di Artaud che è nato il 4 settembre); ma *Tetar* potrebbe designare *tetard* e cioè bambino, stretto tra il padre e la madre. *Fendi* può venire dal latino *findere* che vuol dire aprire, separare: il bambino apre il ventre materno, lo strappa per venire alla luce. È un gioco di associazioni, estremamente affascinante. È solo un caso che su questo titolo si possa sperimentare una sorta di lettura *anagrammatica*?

Abbiamo visto sopra il motivo per cui Artaud giudica terribile la richiesta della traduzione dello *Jabberwocky*: il poemetto, infatti, non è che la copia edulcorata e “senza accento” di quel libro fatto scomparire, il libro di cui Artaud non ricorda il contenuto ma solo il titolo. In primo luogo egli sembra mettere in rilievo il valore essenzialmente orale di quest'opera perduta, confermato dall'indubbio connotato fonico-sonoro conferito al titolo. E in seconda istanza, Artaud ne rivendica l'esistenza attraverso lo *Jabberwocky* di Lewis Carroll: quello scritto, dove il dolore dell'anima è simulato da un linguaggio che dimostra una conoscenza quasi scientifica di quel dolore ma senza mai averlo assunto, è una falsa copia del libro trafugato.

La categoria del *furtivo* è, per Jacques Derrida, l'unità primitiva, quell'atto che sta alla base del discorso occidentale, quella sottrazione originaria senza la quale nessuna parola troverebbe fiato. Artaud ha voluto, con la sua esistenza, impedire che la *sua* parola, lontano dal *suo* corpo, gli fosse soffiata (*soufflée*). Egli sapeva che ogni parola caduta dal corpo, offrendosi per essere intesa o ricevuta, offrendosi in spettacolo, diventa subito parola rubata. Per parola soffiata, Derrida, intende anche *ispirata da un'altra voce*, che legge un testo più vecchio, un archi-testo. Artaud ha voluto far saltare una scena in cui il suggeritore fosse possibile e il corpo fosse agli ordini di un testo estraneo a esso. “Dal momento che io parlo, le parole che io ho trovato, dal momento che sono parole, non mi appartengono più, sono originariamente *ripetute* (Artaud vuole un teatro dove la ripetizione sia impossibile)”³⁶. L'ispirazione è il soffio della vita, che non si lascia imporre alcun dettato perché precede ogni testo. Quello che Derrida definisce trafugamento non è per Artaud un'astrazione. La categoria del *furtivo* non vale solo per la voce o la scrittura disincarnate; tutto ciò di cui si è derubati ogni volta che una parte cade lontano dal corpo, è l'opera (escremento e scoria assieme), valore annullato perché non trattenuto. E il soggetto delle opere, trafugatore per antonomasia, è Dio, ingannatore, falsario, usurpatore, contrario-doppio dell'artista creatore. L'opera, la traccia deve essere rifiutata: e ciò non vuol dire rigettare, ma “trattenere”.

³⁶ J. Derrida, *Artaud: la parole soufflée*, in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 2002, p. 229.

È difficile non ricondurre il discorso di Derrida a ciò che Artaud scrive a Parisot a proposito del *libro perduto*. Carroll è colui che trafuga la parola di Artaud, ri-petendola senza anima e senza *accento* e la sua letteratura è il simbolo dell'opera non trattenuta, espulsa. Il *libro perduto* del '34 (mai scritto, mai letto, mai esistito) sembra riecheggiare l'utopia dell'opera mai staccata dal corpo. Artaud, facendosi autore di un'opera inesistente, si afferma in quanto soggetto (esistente e leggibile). La sua protesta contro la lettera morta che si *assenta lontano dal respiro e dalla carne*, nel teatro, dovrà corrispondere al silenzio delle parole-definizione e al risveglio del gesto che dorme in ogni parola classica: la sonorità, l'intonazione, l'intensità. È il suggello che Artaud dà alla lettera a Parisot e a quel *libro trafugato e perduto*:

Ecco un saggio del linguaggio a cui il linguaggio di quel libro antico doveva somigliare. Ma non lo si può leggere che scandito, su un ritmo che il lettore deve trovare per capire e per pensare:

**ratara ratara ratara
atara tatara rana**

**otara otara katara
otara catara kana**

**ortura ortura konara
kokona kokona koma**

**kurbura kurbura kurbura
turbata turbata keyna**

**pest anti pestantum putara
pest anti pestantum putra**

ma che è valido solo se scaturito d'un solo tratto; cercato sillaba per sillaba non vale più niente ed è solo cenere, perché scritto possa vivere occorre un altro elemento che si trova in quel libro che è andato perduto. I prossimi avvenimenti rimetteranno tutto questo in chiaro³⁷.

Nuovamente Artaud mette in pericolo l'esistenza letteraria della propria scrittura: *perché scritto possa vivere* occorre un altro elemento che si trova in quel *libro perduto*: non è solo una questione di ritmo o di oralità, ma non si tratta nemmeno di letteratura scritta. Artaud si riferisce, forse, a quell'*accento* che denunciava come assente nell'opera di Carroll?

È una delle prime volte in cui egli fa uso di sillabe inventate, dette glosso-lalie, che in questo caso sono introdotte in modo diretto, proprio per il fatto che Artaud le riconduce esplicitamente al linguaggio del libro perduto, ma che normalmente, nella produzione da Rodez in poi, rompono il corpo del testo e vi si inseriscono senza apparente legame con esso. Il discorso su Car-

³⁷ O.C. IX, p. 172 (trad. it., cit., p. 171).

roll si lega, dunque, inevitabilmente, alla genesi di questa nuova parola poetica, la glossolalia, fondamentale nella traduzione-variazione che di Alice farà Artaud nel '47 e di tutta la sua ultima produzione.

L'Arve et L'Aume³⁸

Affrontare l'ultimo lavoro che legò Antonin Artaud a Lewis Carroll non è impresa semplice, perché inevitabilmente bisogna scontrarsi con altre questioni, che non riguardano soltanto l'interpretazione di un testo. Innanzitutto sarebbe da prendere in considerazione che quando Artaud, nel '47, rivede e modifica la traduzione del VI capitolo di *Attraverso lo specchio*, non è più nella clinica di Rodez, da cui è stato dimesso definitivamente nel maggio '46 per stabilirsi nella casa di cura diretta dal dottor Delmas a Ivry, finalmente non lontano da Parigi. Molti testi sono rimasti in mano al dottor Ferdière, a cui Artaud si rivolgerà più volte per recuperarli, quando gli arrivano proposte di pubblicazione. Da parte sua, il medico di Rodez, custodisce molti manoscritti originali che, insieme ad altri documenti, costituiscono quel *dossier-Artaud*, reso pubblico soltanto a metà degli anni Settanta.

La difficoltà o l'impossibilità, in certi casi, di accedere ai diversi materiali in modo simultaneo, il loro comparire in momenti diversi e legati per lo più a interessi contingenti, ha fatto sì che, inevitabilmente, le notizie su molte opere di Artaud di questo periodo, fossero spesso incongruenti e inesatte. È chiaro che noi riferiamo soltanto dello stato dei testi utili ai fini di questa ricerca, collocati nell'arco di tempo che va dall'autunno del '43 al '47. In particolare modo, la traduzione del capitolo di *Trouth the Looking-glass*, perlomeno finché Artaud è in vita, la si può seguire attraverso due momenti fondamentali.

Una prima versione fu redatta nell'autunno del '43 a Rodez per il dottor Ferdière, che probabilmente aveva in mente una pubblicazione con illustrazioni del suo amico pittore Delanglade. Fu infatti quest'ultimo a portare ad Artaud il testo inglese la cui lettura scatena l'entusiasmo che abbiamo visto in quella lettera a Ferdière datata 25 settembre (*infra* p. 125). In seguito nel '47, a Ivry, su proposta di Marc Barbezat, direttore della rivista "L'Arbalète", Artaud rimette mano a quella traduzione, apportando al testo importanti modifiche. Il testo definitivo viene pubblicato sul numero 12 della rivista nella primavera dello stesso anno. Si tratta della prima pubblicazione della traduzione del capitolo di *Trouth the Looking-glass*, anche perché quella fatta per Ferdière vedrà la luce solo più tardi, e vedremo in quali circostanze.

³⁸ Per uno studio di questa traduzione si rinvia a: B. Abraham, *Antonin Artaud, Lewis Carroll: lecture, réécriture*, in AA.VV., *Texte, lecture et interprétation*, Université de Besançon, Paris, Belles Lettres, 1991, pp. 193-223; S. Marret, *Les écritures néologiques de Lewis Carroll et d'Antonin Artaud*, in *Lewis Carroll. De l'autre côté de la logique*, Rennes, P.U.R., 1995, pp. 195-214; A. Tomiche, *Traduction, transformation: Antonin Artaud face à Lewis Carroll*, in C. Foucier - D. Mortier (a cura di), *Frontières et passages*, Rouen, P.U.R., 1999, pp. 31-38.

È necessario partire dal momento in cui, all'inizio del '47, Marc Barbezat chiede ad Artaud *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras* (scritto a Rodez tra la fine del '43 e l'inizio del '44) e la traduzione di Carroll. Artaud risponde repentinamente in una lettera del 12 gennaio³⁹ e lo stesso giorno scrive brevemente a Ferdière per sollecitarlo a spedirgli i testi che Marc Barbezat gli ha richiesti. Il tono di Artaud è sbrigativo e privo di qualsiasi gentilezza formale, molto distante oramai dalla complicità del carteggio degli anni di Rodez. Non è molto chiaro se fra i testi in mano a Ferdière ci fosse anche la traduzione di Carroll, e se essa fu spedita direttamente ad Artaud, visto che questi, nella missiva a Barbezat del 3 marzo, dice di avergli inviato da quattro giorni le bozze di "Dodu Mafflu" (è l'espressione con cui Artaud ha tradotto in francese il nome Humpty Dumpty, l'eroe protagonista del VI capitolo di *Attraverso lo specchio*). In tutti i casi, anche se qui ci troviamo di fronte a una delle tante incongruenze di questa ingarbugliata storia editoriale, è necessario lasciare in sospenso tutto ciò che risulta di difficile interpretazione e continuare a seguire la vicenda per lo meno attraverso quei dati che sembrano più certi.

Il 10 marzo Artaud manda un'altra lettera a Barbezat:

Non esiti a rispedirmi Dodu Mafflu, perché c'è bisogno di rivederlo. Aggiungo che da sempre ho detestato Lewis Carroll: (vedi Lettere di Rodez a proposito di Jabberwocky).

Quella fu per me un'impresa anti-grammaticale, non da Lewis Carroll, ma contro di lui.

Non dimentichi che ho dei problemi con il dottor Ferdière, che mi ha nascosto tutti questi manoscritti fino al giorno in cui lei è intervenuto, sostenendo che li aveva perduti. Così come un tempo mi ha accusato di non aver scritto il Lautréamont che Jean Ballard mi aveva richiesto per i Cahiers du sud, dietro il pretesto che non li aveva trovati nella segreteria della clinica, mentre invece li aveva in tasca. Ma l'aveva messo da parte perché attaccava i medici dei manicomi, l'internamento e la psichiatria.[...]

Il titolo sarà

L'ARVE ET

L'AUME⁴⁰.

In questa lettera oltre a decidere il titolo, *L'Arve et L'Aume*, da dare alla traduzione del sesto capitolo di *Trouth the Looking-glass*, Artaud definisce quell'esperienza di traduzione con una perifrasi molto efficace: *une entreprise anti-grammaticale, non d'après Lewis Carroll, mais contre lui*, espressione che egli suggerirà come sottotitolo de *L'Arve et L'Aume*, nella lettera del 23 marzo:

Ecco le bozze di Dodu Mafflu che le invio seduta stante. Deve mancare una pagina alla fine.

³⁹ A. Artaud, *L'Arve et L'Aume suivi de 24 lettres à Marc Barbezat*, Paris, L'Arbalète, 1989, p. 59.

⁴⁰ Ivi, pp. 61-63 (la traduzione è di chi scrive).

Deve essere la penultima. Ristabilirà il testo lei stesso. Le parole in bianco devono essere lasciate in bianco. Occorre un'avvertenza. Può pubblicare come introduzione la lettera in cui le ho scritto e le suggerisco il sottotitolo:
Impresa anti-grammaticale su Lewis Carroll e contro di lui.
Bisognerà aggiungere il post-scriptum seguente: [...]»⁴¹.

A questo punto si colloca il *post-scriptum* su cui ci soffermeremo più avanti e che chiosa il percorso finora seguito attraverso quella che abbiamo chiamato la questione-Carroll, *post-scriptum* che, insieme alla traduzione corretta di Humpty Dumpty, verrà pubblicato da L'Arbalète. Quest'ultima edizione è l'unica a disposizione quando, nel 1971, la Gallimard pubblica per la prima volta il testo di Carroll, nel volume delle *Œuvres Complètes*, insieme ad altre traduzioni di testi inglesi, sotto il titolo di *Cinq adaptations de textes anglais*. Solo nel 1975, il manoscritto della traduzione viene messo a disposizione dal dottor Ferdière, mancante della prima pagina. Nell'edizione Gallimard (*Œuvres Complètes*) di due anni dopo, infatti, il testo viene rivisto tenendo conto di quel manoscritto e ciò permette di eliminare alcuni errori originari prodotti quando era stata fornita la copia in versione dattiloscritta a Barbezat. Questo però non basta a ricostruire per intero l'operazione. Ciò sembrerebbe assicurato nel 1989, quando l'Arbalète pubblica il testo originale in bozze corretto dallo stesso Artaud (vedi Tavole I-II-III)⁴², grazie al quale è possibile ristabilire il modo con cui, in seconda battuta, egli rivide la traduzione originaria fatta a Rodez e come in effetti sottopose il testo di Carroll a una vera e propria rielaborazione.

Dunque alla lettera del 23 marzo, quella dove compare il *post-scriptum*, Artaud ha allegato la versione definitiva della traduzione, specificando che le parole lasciate in bianco devono rimanere in bianco e che manca l'ultima pagina. Nel fac-simile del testo in bozze, sembra ci siano, effettivamente, alcuni spazi che, lasciati vuoti in una prima fase, sono stati riempiti in un secondo momento. Potrebbe esserci stata una terza revisione alla traduzione, tuttavia di questo, nella corrispondenza con Barbezat, non abbiamo notizia.

Nella lettera del 25 maggio, due mesi dopo, Artaud afferma di aver ricevuto la copia della rivista in cui è stato pubblicato *L'Arve et L'Aume* ed è entusiasta:

Caro Marc Barbezat

Ho ricevuto il numero 12 dell'Arbalète.

È una presentazione ammirevole.

Io credo che il commercio librario non abbia mai visto nulla di simile e la tipografia nemmeno. Ma quel che mi piace di più è che non vi sono errori e

⁴¹ Ivi, p. 65 (trad. it. in *Humpty Dumpty di Lewis Carroll...*, cit., p. 104).

⁴² La pubblicazione del fac-simile delle bozze da parte de L'Arbalète, corredato delle correzioni fatte di mano dallo stesso Artaud, risulta un'operazione editoriale, se non incomprensibile, sicuramente poco precisa. E non solo dal punto di vista filologico. Oltre al fatto che mancano intere pagine del testo, in particolar modo tutta l'ultima parte della poesia sui pesci, il testo non è accompagnato né da una premessa né da note.

che le correzioni delle bozze sono perfettamente e molto intelligentemente riportate⁴³.

Alice glossata

La prima e più rilevante variazione che, nel '47, Artaud appone alla traduzione del VI capitolo di *Trouth the Looking-glass*, riguarda, come abbiamo già ricordato, il titolo: *L'Arve et l'Aume*. Il titolo originale inglese *Humpty Dumpty* fu tradotto, da Artaud, in un primo momento con *Gros Courtaud* e in seguito con *Dodu Mafflu*. Quest'ultimo nome rimane invariato, anche nell'ultima versione, a designare l'uovo con cui Alice discute di problemi di logica e di linguaggio; e dunque *L'Arve et l'Aume* non traduce *Humpty Dumpty*, ma piuttosto designa l'intera operazione, a cui Artaud, come abbiamo visto, aggiunge anche un sottotitolo esplicito e significativo: *Entreprise antigrammaticale à propos de Lewis Carroll et contre lui*; sottotitolo che va a sostituire quello appena più discreto di *Tentative antigrammaticale contre Lewis Carroll par Antonin Artaud* (Tav. I). Quest'ultimo nelle bozze è cancellato, a favore dell'altro, proposto nella lettera del 23 marzo. In effetti, sia la rivista "L'Arbalète" che l'edizione Gallimard conservano il primo sottotitolo: forse il termine *tentative* è più leggero ma, nello stesso tempo, non rispecchia una modalità di tradurre l'originale inglese che si pone in un'attitudine di variazione piuttosto che di traduzione, che il termine *entreprise* specifica meglio. In tutti i casi persiste, invece, quel titolo *L'Arve et l'Aume*, proposto nel carteggio con Barbezat e sovrapposto trasversalmente e in stampatello al testo in bozze (Tav. I).

È Carlo Pasi a tentarne l'interpretazione, con metodo che potremmo definire anagrammatico, assolutamente in linea con ciò, che in realtà, Artaud *ripete e varia* da Lewis Carroll:

L'arve et l'aume: nella pluralità di sensi che questo titolo straordinario riesce a irradiare, quello decisamente germinale che si propaga in una serie di armonici per tutto il testo è collegato a una sorta di effrazione nel ventre stesso della lingua madre. *L'arve* trova infatti nella sua origine latina *arvum*, terra arata, ma anche in un'accezione particolare, *arva muliebra*, i genitali femminili, quel significato di una materia matrice solcata dagli impulsi sadico-conoscitivi dell'*Homo, homme* che s'immette con tale atto trasgressivo nella sfera della creazione. Comincia così ad animarsi la dinamica oppositiva che lega i due termini spostandoli in diverse aree semantiche che ne accresceranno le tensioni reciproche. Allora *L'arve* con l'apostrofo interno per alludere in

⁴³ A. Artaud, *L'Arve et l'Aume...*, cit., p. 73 (la traduzione è di chi scrive). In questa lettera Artaud giudica la traduzione stampata dall'Arbalète fedelissima alle bozze restituite a Barbezat. E da questo punto di vista il problema non si pone, visto che Gallimard ha riprodotto fedelmente il testo pubblicato da L'Arbalète. Ciò che non risulta chiaro è se il fac-simile pubblicato nel 1989, abbia, sotto le cancellature, la prima traduzione di Artaud, quella fatta a Rodez nel '43, o sia una prima revisione mostrata a Barbezat. Questo dato, tuttavia, non è dimostrabile in alcun modo.

forma parodistica all'originale inglese *Larve* = larva, embrione, spettro, fantasma, maschera. Evidenza così da un lato, in quanto *embrione*, "forma transitoria degli animali soggetti a metamorfosi", il suo nesso ironico con il personaggio di Humpty Dumpty, visto come uovo, come larva a cui si contrappone Alice Aume, versione femminile della razza-uomo; dall'altro, come spesso nel testo ogniqualevolta ci saranno interventi linguistici più decisi, evoca, sempre in tale ottica "metamorfica", l'esperienza stessa di Artaud, considerata nel suo aspetto di prova, di passaggio (tra-duzione) verso la rinascita. La *larva* diventa allora, nell'accezione di spettro, di fantasma, il riflesso della sua condizione di posseduto [...]. La sillaba vedica *Aum(OM)* che ritorna spesso negli ultimi testi di Artaud in un gioco di parole che sintetizza la creatività dell'uomo – "parce que je suis l'*Homme des Aums*", – sta a indicare nelle *Upanishads* l'essenza della parola che crea i mondi con un gesto sonoro. [...] Si recupera in tal modo la propria alterità all'interno della quale, nella nuova scena, si potrà apparire *homme*, colui che irrompendo nel corpo della madre (*arvum*) sarà in grado di estrarne la forza creatrice fino ad assurgere ad una dimensione cosmogonica (*Aum*)⁴⁴.

Non è difficile intravedere nel titolo l'uso della tecnica carrolliana delle *porte-manteau words*, parole impacchettate in più significati (*packed up into one word*); ma nello stesso tempo le risonanze sonore e concettuali sembra richiamino quel libro di cui Artaud denunciava la sparizione nelle lettere a Parisot.

La contrapposizione metamorfica tra femminile (*L'arve/arva*) e maschile (*L'aume/homme*), che Pasi individua come l'essenza significante del titolo *L'Arve et L'Aume*, origina anche il titolo di quel *libro perduto* (*Letura d'Eprahi Falli Tetar Fendi Photia o Fotre Indi*) a partire dal gioco tra *Effendi* e *Falli*, laddove quest'ultimo termine richiama la signoria sovrana e fallica del padre; mentre *Effendi* suggerisce l'idea di gioia associata a strappo e separazione dal ventre materno. Perché Artaud assocerebbe tutto ciò all'episodio di Humpty Dumpty e a Lewis Carroll? Nonostante l'apparente acredine nei confronti di Carroll, egli ne ha evidentemente assunto alcune modalità di decostruzione linguistica, perlomeno nella tecnica, visto che lui stesso ha taciato di superficialità il linguaggio dello scrittore inglese.

Per un'analisi della traduzione di Artaud, crediamo sia utile partire dalle variazioni visibili nel fac-simile delle bozze (vedi Tavole), proprio perché i fatti più rilevanti e di maggior interesse linguistico si operano in quel passaggio dalla prima traduzione alla revisione fatta per Marc Barbezat. Ci serviamo di una tabella⁴⁵ che mette in comparazione ciò che è stato cancellato della prima versione (quella del '43) e le modifiche apportate dallo stesso Artaud e

⁴⁴ C. Pasi, *Antonin Artaud: impresa anti-grammaticale su Lewis Carroll e contro di lui, in Humpty Dumpty di Lewis Carroll*, cit., pp. 78-79.

⁴⁵ All'interno della Tabella gli asterischi indicano lo spazio vuoto a cui Artaud aggiunge, in un secondo momento, e di propria mano, alcune parole o frasi. In certi casi le variazioni sono aggiunte al testo e quindi non corrispondono a una prima versione cancellata. La Tabella non contiene alcuni passi del testo proprio perché il fac-simile manca di molte pagine.

scritte a mano sul testo in bozza (quelle aggiunte nel '47).

Versione cancellata	Versione corretta
Grossissait	Narmissait
Devenant	S'en troublant
À mesure de plus en plus humaine	tira doc vers l'oc de l'oc humain
Indubitablement	Intropoltabrement
mur très haut	Edifisse
Ça pouvait bien n'être qu'un pantin rembourré après tout	Ce l'homme pouvait bien n'être qu'être un insufflé pontin rum bourré après taim: un
m'avez fait penser	me faisiez penser à un œuf
Gentiment	Griliment
Bébé	Baudet
“Et vous savez que certains œufs sont très jolis” ajouta t elle, dans l'espoir de retourner sa remarque en une sorte de compliment	“Mais il y a des œufs qui sont plus que jolis” ourla-t-elle, comme pour amadouer la tapette, au reste de ce su-Turlet si bien rilé et ritioné
un mur	son mur
Saint-Michel	La Janisselle et de la Jêlle
ne pouvait pas	N'auraient pas pu
années	Armées
*	Nom
À peu près	peu ou ptout
Insinuation	Sotte imputation
Faille	Gorge
une cravate d'une ceinture	Un tour du cou avec un tour de con
Cravate	grotte, enfant, une grotte et garrotte, un garrot pour le mors aux dents
C'est un présent du roi et de la reine Blanche	C'est un blanc d'homme à femme et de femme à manant
cria Dodu Mafflu	glapit Dodu Mafflu tout mu mu sur un autre diapason
Differentes	equidistantes, multiples et bourrigumplies de variantes infinies
Travail	Bourlingue
Le supplement	Les Bourlinguins
Balançant sa tête gravement (d'un côté à l'autre) de part en part “comme pour obtenir leur assentiment, vous comprenez”	S'ictrovertant de tête en tête, se transperçant d'un pôle aux autres, de côte en côte et part en part, hasard du verbe: vous entravez-vous, outre part?
	ces mots fautifs, ces mots fautards [aggiunto]
Ici un blanc et pas de mots	NEANT OMO NOTAR NEMO Intercaler le poème italique Jurigastri –Solargultri

	Gabar Uli Gompar Arak - Alak Eli En note separé du texte: Si tout cela ne plaît pas on peu choisir comme titre par exemple: momar uni ou gompar arak alak eli, qui veut dire: as-tu compris?
Choses	Chacmants
tire-bouchons	tire-touffants
	enterrés [aggiunto]
*	Gilroyer
*	Brimbulkdriquer
*	Rourghe
*	Falomitard
*	Ghoré Uk'hatis
*	Grabug-Eument

Quelli che si evidenziano nella tabella sono i mutamenti più rilevanti. La comparazione tra i due momenti, se la si riporta all'originale inglese, dimostra in modo lampante che la prima traduzione fatta a Rodez nel '43, con l'aiuto del cappellano della clinica, era una traduzione generalmente letterale. Nel momento in cui Artaud interviene su di essa nel '47, vi sovrappone una serie di modifiche, che fondamentalmente lasciano invariata quella prima struttura. Su di essa si innestano le variazioni, apposte al testo come vere e proprie glosse, perché *materialmente* sovrapposte; esse scandiscono il testo carrolliano e lasciano intravedere quelle "faglie" nelle quali il traduttore insinua la possibilità di una *sua* opera.

Crediamo che Artaud in questa fase non abbia utilizzato direttamente l'originale inglese, che ha ormai assunto (*tradotto*) totalmente. È evidente, inoltre, già a un primo sguardo, come non sia stato scelto un sistema unico di intervento sulla prima traduzione letterale, e in questo senso la tabella mette in evidenza modalità di natura differente, che, a seconda della tecnica di variazione e costruzione linguistico-retorica, potrebbero essere raggruppate in tre categorie: *porte-manteau words*⁴⁶, espansioni (o perifrasi) e glossolalie.

Per quanto riguarda la prima categoria, nella versione del '47, Artaud sembra appropriarsi di questa tecnica non solo nella spiegazione delle parole-baule presenti nella quartina dello *Jabberwocky*, ma anche nel corso del testo: il metodo "a soffietto" diventa una vera e propria tecnica di traduzione

⁴⁶ Per quanto riguarda il termine *porte-manteau words*, Humpty Dumpty (*alias* Carroll) ne fornisce una chiarissima definizione: "You see it's like porte-manteau - there are two meanings packed up into one word". Artaud non utilizza *mot-valise*, quel termine con cui il dottor Ferdière in un articolo aveva tradotto l'espressione carrolliana (*Les mots-valises*, in "Cahiers du Sud", n. 287, 1948) e traduce la definizione di *porte-manteau words* svolgendola nel modo seguente: "de mot à soufflets établi comme une valise à sacs doubles, ce qu'on appelle en anglais porte-manteau - parce qu'il y a deux sens très visibles empaquetés dans un seul mot".

e di variazione della prima versione più letterale. Ci riferiamo, per esempio, a neologismi quali *narmissait* (fusione-incrocio tra *enorme* e *grandissait*), che va a sostituire *grossissait* (da *grossir*, ingrassare). Con la medesima tecnica carrolliana di fusione di due parole, sembrano costruiti neologismi quali *intropoltabrement*, che sostituisce *indubitablement* e che sembra possedere al suo interno il termine *poltron* (codardo) e il suffisso *intro* (*interne* e *entre*). Le tre parole *bourrigumplies*, *bourlingue* e *les bourlinguines*, usate in contesti diversi ma in posizione molto ravvicinata, hanno la loro radice comune nel verbo francese *bourrer*, che significa imbottire, infarcire, rimpinzare. Mentre *bourrigumplies* si fonde con *remplir* (riempire), gli altri due termini, *bourlingue* e *les bourlinguines*, “impacchettano” al loro interno la parola *langue*. Tutte e tre le parole, dunque, riferite al personaggio Humpty Dumpty e al contesto in cui l’incontro con l’uovo si svolge, richiamano insieme l’idea di una iper-comunicazione verbale e di un rimpinzamento alimentare. Spesso la traduzione-variazione del ’47, attinge da una campo semantico legato al cibo. La mancanza di cibo-linguaggio-pensiero è una delle ossessioni di Artaud, basti leggere la corrispondenza negli anni di Rodez.

La seconda categoria di interventi, che abbiamo indicato come espansioni (o perifrasi), includono modalità di natura differente, ma che hanno tutte la medesima conseguenza nel corpo del testo, quella cioè di ampliare e variare concettualmente e “foneticamente” l’originale. Una di queste costruzioni “perifrasiche”, la si incontra subito all’inizio del capitolo; per esempio (Tav. I), quando Alice, ancora nella bottega della pecora, vede l’uovo acquistato divenire sempre più grande e sempre più umano: “However, the egg only got larger and lager, and more and more human” (“Tuttavia l’uovo diventava sempre più grande e sempre più grosso e assumeva un aspetto sempre più umano”).

Artaud: “Cependant, l’œuf narmaissait à vue d’œil, s’en troublant tira doc vers l’oc de l’oc humain”. La frase ha subito una profonda modificazione rispetto alla prima versione letterale: “devenant à mesure de plus en plus humaine”. L’espressione *doc vers l’oc de l’oc*, ha come *sema*, unità di significato, la ripetizione della radice *oc* che rinvia a *langue d’oc*, la lingua del sì nelle regioni della Loira e in Languedoc (dove si trova l’ospedale di Rodez). Attraverso un rafforzamento semantico, Artaud sposta nuovamente l’attenzione sul linguaggio che diventa l’attributo fondamentale su cui costruisce il suo Humpty Dumpty.

Tuttavia, a questo punto dell’indagine, è opportuno specificare che non ci si soffermerà qui su un’analisi linguistica o di tipo comparativistico della traduzione di Carroll⁴⁷. Il fine della presente ricerca, lo si è più volte ribadito, è quello piuttosto di tentare di seguire con sguardo continuo, in un arco di tempo che va dal ’43 al ’47, la storia dell’incontro tra Artaud e l’autore di *Ali-*

⁴⁷ Per una analisi più specificamente linguistica, incentrata sul confronto tra testo inglese e traduzione francese, rinvio a L. Pavone, *Artaud traduttore a Rodez*, Catania, Coop. Libreria, 2002. Nello stesso saggio sono riportati importanti riferimenti bibliografici per uno studio linguistico delle traduzioni di Artaud e della traduzione in generale.

ce. E lo sguardo continuo non concerne solo il modo di porsi di fronte a questi eventi, ma anche il legame che le traduzioni di *Trouth the Looking-glass* e il dispositivo linguistico che in essi è messo in atto, stabiliscono con la ricerca di una *lingua propria del teatro*, che già Artaud sperimentava negli anni Trenta, quando ancora la sua ricerca era vicina materialmente alla scena. Una *liaison* che si gioca proprio nella valenza fonica che l'esperimento carrolliano porta con sé come sua specificità. In questo *limen* della ricerca, considererò ciò come un dato già provato, nella convinzione che un'analisi linguistica più specifica e approfondita non farebbe che corroborare tale tesi.

Proprio nella direzione di una sperimentazione di un livello fonico della scrittura, o, meglio, della presenza della voce all'interno della scrittura, si colloca l'uso delle glossolalie, che abbiamo indicato come terza modalità di variazione del testo carrolliano, e su cui ci soffermeremo più a lungo, dal momento che Artaud, come abbiamo visto, ne fa uso per la prima volta in modo più corposo e cosciente (nel senso che le introduce in modo esplicito), proprio quando, nelle lettere a Parisot, stimolato dall'editore, tenta un discorso generale su Carroll. E come si ricorderà, era stato Artaud stesso a suggerirci che bisognava leggerli ad alta voce quei versi, per legittimarne l'esistenza.

Siamo quasi al centro del VI capitolo, in un momento cruciale del testo. Humpty Dumpty ha finito di esporre la sua teoria nominalistica del linguaggio: lui le parole le paga per dargli il significato che vuole, è lui il *Maitre* della comunicazione. Alice si rende conto di parlare con un vero e proprio esperto in materia e così, scivolando infantilmente in un altro discorso e per associazioni di idee, chiede all'uovo di spiegarle quel poemetto che ha incontrato subito all'inizio della sua avventura, nella stanza dello specchio, quei versi ribaltati tanto difficili da leggere e capire.

Quel poemetto, dice Alice, s'intitola *Jabberwocky*. Artaud nel testo in bozze lascia di nuovo uno spazio in bianco e poi, sempre di sua mano, aggiunge, senza nessun apparente legame con l'originale, quella che dovrebbe essere la traduzione del titolo: NEANT OMO NOTAR NEMO (Tav. II). Nel manoscritto, che Ferdière aveva messo a disposizione della Gallimard, Artaud aveva tradotto *Jabberwocky* con *Jurigastris*. E poi, in seguito, aveva fatto un'aggiunta al testo, su di un altro foglio, nel quale il titolo era svolto in sei versi composti da coppie di parole e da termini inventati. Ciò è confermato dalla lettera che Artaud spedisce a Ferdière alla fine di settembre del '43, allorché aveva appena cominciato la traduzione di Carroll:

Quanto a "Jabberwocky" credo sia necessario limitarsi decisamente a una sola parola per questo titolo e sopprimere il passaggio aggiunto. Se tutto ciò non si impone abbastanza e allora bisogna scrivere un'altra storia. Questa aggiunta esce un po' troppo dallo spirito di Lewis Carroll⁴⁸.

Evidentemente Artaud è cosciente del rischio di allontanarsi troppo

⁴⁸ A. Artaud, *Nouveaux Écrits de Rodez*, cit., p. 66.

dall'originale ma nella seconda revisione, decide di recuperare quella forma con cui il titolo, composto da una sola parola, si spezzettava in una serie di glossolalie. Forse non era una decisione facile da prendere, tanto che nelle bozze lo spazio del titolo è lasciato in bianco con la scritta accanto: *Ici un blanc et pas de mots*, cancellato in seguito (Tav. II), a favore di quel nuovo ulteriore titolo che sostituisce di netto la parola *Jabberwocky*: *NEANT OMO NOTAR NEMO*.

Se si cerca l'etimologia latina, non è difficile trovarvi svariate suggestioni semantiche che ancora una volta hanno un legame con la questione del linguaggio e della comunicazione, argomento preferito dei due interlocutori nel capitolo di Carroll. E così *OMO* sarebbe la trascrizione della parola *homo*, e *notar* richiamerebbe il verbo latino che vuol dire scrivere, annotare. *Nemo* in latino significa nessuno, ma nello stesso tempo letto al contrario (*omen*) significa presagio divino. Ciò spiegherebbe forse il termine *neant* (*neo*=tessere il destino). Le possibilità di decifrazione sono infinite, lo annota lo stesso Artaud in una postilla in basso nel testo in bozze (Tav. II), dove sembra prendersi gioco di chiunque voglia districare quell'enigma e trovarvi un senso: "En note séparé du texte: Si tout cela ne plaît pas on peu choisir comme titre par exemple: momar uni ou gompar arak alak eli, qui veut dire: as-tu-compris?" ("In nota separata dal testo: Se tutto questo non piace, si può scegliere come titolo per esempio..."). Nel testo definitivo questa nota si riferisce al poemetto in "versi glossolalici" che segue quella sorta di titolo latineggiante (Tav. III):

"Jurigastri - Solargultri
Gabar Uli - Barangoumti
Oltar Ufi - Sarangmumpti
Sofar Ami - Tantar Upti
Momar Uni - Septar Ésti
Gonpar Arak - Alak Eli"

Anche qui ci troviamo di fronte a tutta una serie di termini scritti da decifrare. Ma non si tratta più di parole a soffietto, sono le stesse glossolalie che Artaud ha usato nella lettera a Parisot su *Jabberwocky*. Si tratta dell'unico momento della traduzione in cui egli torna a far uso di questo linguaggio inventato dalla forte componente grafico-fonica e con implicazioni esoteriche. Artaud vuol forse instaurare un legame con ciò di cui ha discusso con Parisot nelle lettere del '45? Ciò permetterebbe di seguire il rapporto tra Artaud e Carroll senza soluzioni di continuità.

Artaud è assolutamente conscio del tipo di intervento che sta operando sul corpo del testo carrolliano, tanto è vero che dopo la serie glossolalica aggiunge un passo inesistente nell'originale, nel quale si sofferma proprio sulla questione del linguaggio inventato. Questa sorta di "auto-rimprovero" è messo in bocca a Dodu:

- Nel caso in cui decidiate di scegliere il vostro titolo – dice Dodu Mafflu. E poi in quanto a inventare delle parole, bisogna che esse si rapportino da qualche parte a qualcosa. Quella parola lì non si rapporta assolutamente a niente.
- Io credo al contrario che si rapporta a molte cose.
- Non per me e non oggi, un'altra volta forse.

Insieme al poemetto glossolalico e alla poesia ai pesci, di cui ci occuperemo più avanti, si tratta dell'unico vero passo aggiunto nella traduzione di Carroll e non è dunque impensabile che Artaud si sia concesso un intervento-riflessione in un punto, per così dire, strategico del testo. Dodu Mafflu (*alias* Humpty Dumpty) in questo senso funziona come suo *alter ego*, e ricorda che le parole inventate bisogna che abbiano un legame con qualcosa: quelle strofe citate da Alice, invece, non si riferiscono a nulla. Alice non è molto sicura e tenta di ribattere: crede che quelle parole abbiano un loro significato, ma Dodu è sempre più forte di lei e la liquida rimandando la questione a un altro momento. Ci sono cose più importanti di cui parlare adesso: *Le poème maintenant!*, apostrofa perentorio quell'uovo! Il poema dunque, adesso!

POST-SCRIPTUM

Dei pesci, del mare e dell'obbedienza

“A proposito, Kitty, se sei davvero stata con me dentro al sogno, c'è una cosa che ti *doveva* piacere tantissimo – mi hanno recitato un sacco di poesie, e tutte sui pesci!”

Così Alice sintetizza la sua avventura attraverso il mondo dello Specchio, raccontandola al suo micio. Chissà se il ricorrere dell'immagine dei pesci, gli animali per antonomasia più privi di linguaggio, sia un mero caso. E comunque sia, anche Humpty Dumpty recita una poesia sui pesci alla piccola Alice, la quale non può far altro che ringraziare e sedersi pronta ad ascoltare. Ormai l'incontro con quello strano uovo volge al termine.

Si è accennato sopra come la traduzione di questo poemetto sia il punto di maggiore rottura con il testo carrolliano. E non solo. Esso rappresenta il momento poeticamente più alto dell'*adattamento-revisione* di *Humpty Dumpty*: quello scarto grazie al quale Artaud, nel *post-scriptum*, può senza torto affermare che quella poesia è lui ad averla scritta in altri tempi e per mano di Lewis Carroll.

Come per altri momenti della traduzione, la prima parte della poesia rimane abbastanza invariata rispetto all'originale:

Je me suis penché sur la mer
 Pour communiquer mon message
 Aux poisson:
 – Voilà ce que je cherche et que je veux savoir.

Les petits poisson argentés
 Du fond des mers sont remontés

Répondre à ce que je voulais.

La réponse des poissons était:
– Nous ne pouvons pas vous le dire,
Monsieur, PARCE QUE...
Là la mer les a arrêtés⁴⁹

C'è una piccola sfumatura non priva di significato per la direzione che la traduzione del poemetto prenderà più avanti. Infatti quella frase che nell'originale è: "This is what I wish" viene traslata con una lieve aggiunta di senso: "Voilà ce que je cherche et que je veux savoir". Artaud sembra di già investire quei pesci di un sapere e di una conoscenza che però essi non vogliono trasmettere: "Nous ne pouvons pas vous le dire..." e aggiunge: "Là la mer les a arrêtés". La variazione ha un tocco sottile: Artaud si insinua all'interno del testo senza apparentemente intaccarne il senso originario. Quello che nell'originale è un secchio di acqua di mare, con procedimento "metonimico", si trasforma nel mare intero, *principio* a cui i pesci devono sottostare.

Alors j'ai écarté la mer
Pour les mieux fixer au visage
Et leur ai redit mon message:
– Vaut-il mieux être que d'obéir?

Les poissons ont fait la grimace:
– Où as-tu fait cuire ta face
Pour te poser cette question?

Je le leur redis une fois, je le leur dis une seconde
Mais j'eus beau crier à la ronde
Ils n'ont pas voulu entendre raison!

Je pris une bouilloire neuve
Excellente pour cette épreuve
Où la mer allait m'obéir.

Mon cœur fit hamp, mon cœur fit hump
Pendant que j'actionnais la pompe
A eau douce, pour les punir.

Un, qui mit la tête dehors
Me dit: – Les petits poissons sont tous morts⁵⁰.

⁴⁹ O.C. IX, pp. 143-144. Mi sono sporto sul mare / Per comunicare il mio messaggio / Ai pesci: / – Ecco ciò che cerco e che voglio sapere. – / I piccoli pesci argentati / Dal fondo del mare sono saliti / Per rispondere a ciò che io chiedevo / La risposta dei pesci era: / Noi non possiamo dirvelo, / Signore, PERCHÉ... / In quel momento il mare li fermò. (La traduzione d'ora in poi è di chi scrive, salvo diversa indicazione. Si fa presente che nella versione italiana, resa in modo letterale, si perde la rima che, invece, nell'originale francese scaturisce proprio da un sapiente gioco di parole).

L'io-narrante, che nel testo di Carroll sembra piuttosto avere la funzione di un artificio volto a rendere alquanto assurda quella storiella in forma di versi, per Artaud diventa il modo per entrare nel vivo del testo e appropriarsi di quella voce. "Io gli ho scritto di nuovo per dire/Che farebbero meglio a obbedire" diventa per Artaud un domanda personale, nel senso che egli, per bocca di quella sorta di voce fuori campo (che è la sua stessa voce), chiede raggiugli circa una questione su cui gli preme avere o darsi una risposta. Ma nello stesso tempo Artaud sta facendo una traduzione e quindi la sua domanda ai pesci potrebbe riferirsi anche a questo: "Vaut-il mieux être que obéir?" I pesci, ostinati, non vogliono rispondere. E qui viene apposta una variazione che sposta il racconto dei pesci su di un altro piano. Il verso di Carroll "The little fishes are in bed", viene trasformato in "Les petits poissons sont tous morts" che richiama un dialogo del periodo surrealista nel quale Artaud chiedeva a Breton: *C'est l'heure d'aller se coucher...*⁵¹

Bisogna dunque svegliarli quei pesci!

– C'est pour voir si tu les réveilles,
Lui criai-je en plein dans l'oreille
Va rejoindre le fond de la mer⁵².

A questo punto il poemetto di Carroll, finora intaccato leggermente dall'anomalo traduttore, volge verso la fine. Humpty Dumpty, preso da fervore declamatorio, urla gli ultimi versi. Ed è proprio dall'inizio di questa seconda e ultima parte della poesia che la traduzione di Artaud imbrocca una strada totalmente inaspettata.

Celui qui n'est sait pas,
L'obéissant ne souffre pas.

C'est à celui qui est à savoir
Pourquoi l'obéissance entière
Est ce qui n'a jamais souffert

Lorsque l'être est ce qui s'effrite
Comme la masse de la mer.

⁵⁰ O.C. IX, p. 144. Allora ho scostato il mare / per fissarli meglio nel volto / e ho loro ripetuto il mio messaggio / – È meglio essere o obbedire? / I pesci hanno fatto il verso / – Dove hai fatto cuocere la tua faccia / Per fare questa domanda? / Lo dissi una volta, lo ridissi un'altra volta / Ma io ebbi... di gridare attorno / Loro non hanno voluto intendere ragione! / Io presi un bollore nuovo / Eccellente per questa prova / In cui il mare mi obbedirà / Il mio cuore fa hump, il mio cuore fa hump / Mentre io azionavo la pompa / Ad acqua dolce, per punirli. / Uno di essi, che mise la testa fuori / Mi dice: – I piccoli pesci son tutti morti.

⁵¹ *Le dialogue en 1928*, in O.C. I*, pp. 373-374.

⁵² O.C. IX, p. 144. È per vedere se tu li risvegli, / Gli gridai nelle orecchie / Va a raggiungerli nel fondo del mare

Jamais plus tu ne seras quitte
Ils vont au but et tu t'agites,
Ton destin est le plus amer.

Les poisson de la mer sont morts
Parce qu'ils ont préféré à être

D'aller au but sans rien connaître
De ce que tu appelle obéir

Dieu seul est ce qui n'obéit pas,
Tous les autres êtres ne sont pas.
Encore, et ils souffrent.

Ils souffrent ni vivants ni morts.
Pourquoi?
– Mais enfin les obéissants vivent,
On ne peut pas dire qu'ils ne sont pas.

– Ils vivent et n'existent pas.
Pourquoi?

– Pourquoi? Il faut faire tomber la porte
Qui sépare l'être d'obéir!

L'être est celui qui s'imagine
être assez pour se dispenser
D'apprendre ce que veut la mer...

– Mais tout petit poisson le sait!⁵³

Artaud interviene ormai senza alcuno scrupolo e costruisce un dialogo in versi tra lui stesso e l'unico pesciolino superstito, colui che gli consegnerà l'*amara* verità e il *principio* del mare.

Perché quei pesci sono morti? Essi hanno scelto la via dell'essere piuttosto che quella dell'obbedire. L'obbediente è colui che non soffre perché *delega* il fardello dell'essere, lo delega a Dio, il solo che non obbedisce a nessuno. Dio, principio di tutto, equivale al mare. E Dio è anche colui che ruba il verbo all'uomo, per cui questi è obbligato eternamente a *ripetere*. Per i pesci ciò ha significato la rivolta contro il mare-Dio e la morte, ma essi adesso vanno ver-

⁵³ O.C. IX, p. 145. Colui che non sa, / L'obbediente, non soffre / È a costui che è dato di sapere / Perché l'obbedienza intera / È ciò che non ha mai sofferto / Perché l'essere è ciò che si sgretola / Come la massa del mare. / Mai più tu sarai libero / Essi vanno verso il fine e tu invece ti agiti / Il tuo destino è il più amaro. / I pesci del mare sono morti / Perché essi hanno preferito essere / Di andare verso il fine senza nulla conoscere / Di ciò che tu chiami obbedire / Dio solo è colui che non obbedisce, / Tutti gli altri esseri non sono. / Ancora, essi soffrono. / Essi soffrono né vivi né morti. / Perché? / Ma alla fine gli obbedienti vivono, / Non si può dire che essi non sono. / Perché? / Perché? Bisogna fare cadere la porta / Che separa l'essere dall'obbedire! / L'essere è colui che si immagina / essere abbastanza per dispensarsi / Di apprendere ciò che vuole il mare... / – Ma ogni piccolo pesce lo sa!

so il loro scopo: e Artaud? Fattosi sola-voce, egli replica: ma gli esseri vivono, perché bisogna dire che non sono? Vivere e esistere non sono la stessa cosa ed è per questo che bisognerebbe far crollare la porta che divide l'essere dall'obbedire. Tuttavia c'è un essere privilegiato che è esonerato dall'obbedienza: colui che si immagina di essere abbastanza da rifiutare di apprendere il *principio* del mare.

Forse adesso risulta più chiaro come mai Artaud abbia voluto dare alla sua traduzione un titolo così distante dall'originale inglese che, a questo punto della traduzione, è un referente sbiadito e lontano, ma nello stesso tempo, per quegli strani legami che la poesia instaura tra le *cose* (come può altrimenti la poesia di Artaud essere così onnisciente?), nuovamente, Carroll torna come sinonimo di colui che può permettersi di dire. Egli trafuga le opere e le parole altrui (è il principio del Diluitore): quindi bisogna pre-cederlo, dichiarandolo, come nelle lettere a Parisot, plagio e copia di se stesso.

Nella poesia ai pesci questo processo è portato alle sue estreme conseguenze. Però solo il *post-scriptum*, che Artaud chiede a Barbezat di pubblicare insieme a *L'Arve et L'Aume*, ci dà la reale impressione di come questa vicenda lungi dall'essere una storia incoerente e priva di interesse abbia un suo rilievo nel pensiero e nell'opera di Artaud, facendo anche luce su alcune sue importanti sfaccettature.

Ho avuto la sensazione, leggendo la poesia di Lewis Carrol sui pesci [*Jabberwocky*], l'essere, l'obbedienza, il principio del mare, e dio, rivelazione di una verità accecante, la sensazione che quella poesia sono io ad averla pensata e scritta in altri secoli e ritrovavo la mia propria opera nelle mani di Lewis Carroll. Perché non ci si incontra con un altro su punti come

essere e obbedire

o

vivere e esistere.

I miei quaderni scritti a Rodez durante tre anni di internamento, e mostrati a tutti, scritti in un'ignoranza completa di Lewis Carroll che non avevo mai letto, sono pieni di esclamazioni, d'interiezioni, d'abbai, di grida, sull'antinomia tra vivere e essere.

Agire e pensare

Materia e anima

Corpo e mente

D'altra parte si potrà paragonare questa poesia con quella di Lewis Carroll nel testo inglese e ci si renderà conto che mi appartiene in proprio e non è affatto la versione francese di un testo inglese⁵⁴.

⁵⁴ La traduzione italiana si trova in appendice a *Humpty Dumpty* di Lewis Carroll, cit., pp. 104-105.

Per quale motivo Artaud, che nelle lettere a Parisot diceva di non amare la poesia di Carroll perché superficiale e priva di anima, adesso addirittura ha la sensazione che quella poesia è lui ad averla scritta, accusando l'autore inglese di plagio? È ciò che a una lettura poco attenta chiunque potrebbe reclamare. In effetti, e l'abbiamo accennato prima, il *post-scriptum*⁵⁵ non fa che concludere una lunga storia di cui quel carteggio non rappresenta che il momento centrale. In quel caso l'opera di Carroll era negata, in *absentia* di anima, ma veniva poi da Artaud ricondotta a se stesso attraverso lo Jabberwocky, facendo di questo poemetto la copia *edulcorata e priva di accento* di un libro che Artaud aveva scritto nel '34, trafugato per volere della chiesa e della polizia. Quando nel '47 Artaud accetta di rivedere la traduzione del VI capitolo di *Trough the Looking-glass*, che per esercizio aveva fatto a Rodez, egli ha già superato quella posizione. Nel senso che vi aggiunge un ulteriore passaggio. Stavolta la rivolta contro il furto della parola a opera di Dio-principio supremo (il mare) è operata in altro modo: è lui stesso a insinuarsi nel Verbo dell'Altro (in questo caso Carroll). "Non ci si incontra con un altro su punti come / essere e obbedire / o / vivere e esistere": Artaud non può che concludere di aver ritrovato la sua *propria opera* nelle mani di Lewis Carroll.

⁵⁵ Per questa forma di scrittura cfr. O. Penot-Lacassagne, *Préface et post-scriptums chez Antonin Artaud*, in AA. VV., *La forma breve nella cultura del Novecento. Scritture ironiche* (a cura di M. Streiff Moretti, R. Pavese, O. Simcic), Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000, pp. 127-134.

elle ; nom cela. horriblement Roparant paré rôtir vli-
queux, vliqueux tarands Gbroyer brimbulkâriquer.
rourgbe raôut falomitard Gborç Uk'batis Grabug-Eu
ment. « Grabug-Eument voir abcdeefghijklmnopqrstuv

« Jurigastri — Solargultri
Gabar Uli — Barangoumti
Oltar Ufi — Sarangmumpti
Sofar Ami — Zantar Upti
Momar Uni — Septifar Esti
Gonpar Arak — Alak Eli. »

Si tout cela ne plaît pas on peut choisir comme
titre une seule de ces phrases, par exemple : MOMAR
UNI ou GONPAR ARAK ALAK ELI.

tarands? — qui veut dire : as tu compris?

autoum : autaud

Fabio Acca

ARTAUD: DAL VOLTO ALL'OPERA
Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia

“Sic transit”: un contatto ruvido

Quella tra Artaud e il teatro italiano è una storia che ha le proprie radici nella particolare condizione politica e culturale dell'Italia tra gli anni Trenta e Quaranta. Il campo di attrazione delle forze teatrali più vitali, il suo *habitat* di sperimentazione, è rivolto alla codificazione di una nuova figura, quella del regista, in una sorta di allineamento ideale con le esperienze sceniche e i costumi linguistici europei. Una situazione complessivamente individuata in sede storiografica come cronico “ritardo” di una autorialità forte rivolta allo spettacolo, capace di coordinare i principi che regolano la rappresentazione. L'interesse del regista italiano, nella sua fase di iniziale gestazione, è particolarmente sensibile a una concezione della cultura teatrale come corrispettivo letterario, piuttosto che verso la creazione teatrale nel suo complesso, in netto contrasto dunque con le soluzioni provenienti dalle avanguardie storiche¹.

Tra queste, il surrealismo, abbracciato temporaneamente da Artaud alla metà degli anni Venti, fu particolarmente osteggiato dall'oscurantismo culturale fascista, che lo considerava un movimento sovversivo, sia per la sua matrice fortemente irrazionalista, sia per la connotazione politica, specialmente dopo l'apertura bretoniana del 1925 verso il Partito Comunista Francese. La conoscenza del surrealismo era dunque limitata a pochi e controllati intellettuali, a cui era concesso avere rapporti regolari con Parigi. Oppure era tollerata nelle sue espressioni meno violente e più metafisiche (per esempio De Chirico o Savinio).

È in questa cornice che va inserito il primo ruvido contatto tra la biografia artistica di Artaud e l'ambiente teatrale italiano, animato subito da un aperto disprezzo, storicamente incapace di leggere il lavoro nella sua accezione di complessità registica, teorica e spettacolare, come testimonia emblematicamente l'accoglienza che la critica riserva nel 1935 all'esperimento de *I Cenci*:

A Parigi hanno inventato “il teatro della crudeltà”. Primo esempio di questa nuova forma... d'arte: *I Cenci* di Antonin Artaud. Nei manifesti che annunziavano la prima rappresentazione di questo che veniva definito “teatro d'avanguardia”, si poteva leggere: “Aux Folies Wagram, on hurlera, on sifflera, peut-être, mais c'est de trop subir les émotions du véritable tragique”. La sera il teatro era pieno. Ed ecco che cosa dice dello spettacolo uno dei critici più intelligenti, Lucien Dubech: “Artaud è inintelligibile, ma non è il solo ad

¹ Per un'analisi storica del teatro italiano di questo periodo, cfr., almeno, C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Firenze, Sansoni, 1984; G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994; P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

esserlo. Egli ci ha fatto vedere una bella russa che non sa il francese e una messa in scena come si poteva vedere da Copeau nel 1920. Il testo, che, grazie a Dio, non si capisce, è sottolineato da rumori spaventosi. Antonin Artaud è convinto che egli così rinnova l'arte drammatica. Non diamogli dispiaceri". "Sic Transit"².

La rivista su cui compare questo aspro giudizio — speculare alla maggior parte delle valutazioni che Artaud ricevette dai critici d'oltralpe — è "Il Dramma". Nonostante le inevitabili rigidità dovute alla circostanze storiche e al suo indice di popolarità, fu sicuramente in quel periodo tra le più aperte ed eterogenee nel panorama editoriale italiano dedicato al teatro, dotata di uno sguardo critico focalizzato sull'attività e produzione teatrale piuttosto che sulla progettazione direttamente ideologica. Ciò nonostante, il ritmo canzonatorio della recensione non fa altro che archiviare immediatamente il lavoro di Artaud nel cassetto delle bizzarrie d'avanguardia.

Il lungo silenzio che la cultura teatrale italiana riserva da questo momento all'opera di Artaud, anche a causa del suo internamento nel 1937, è sporadicamente interrotto da episodi isolati, da personaggi particolarmente sensibili alla ricerca provenienti dal mondo intellettuale e teatrale. Come Carlo Bo, che tenendo fede alla tradizione di Artaud come poeta surrealista, include nella sua *Antologia del Surrealismo* del 1944 una scelta ragionata di alcuni testi³, a cui fa eco nello stesso anno un altro suo libro, *Bilancio del surrealismo*, in cui è ben formalizzato lo iato percettivo che separa il poeta dal regista e teorico di teatro, ancora una volta marchiato dal segno indelebile del timbro surrealista:

Artaud si è occupato anche di teatro ed è stato l'unico a voler dedurre nell'ambito dello spettacolo la vita della magia: ma, si guardi, una magia di straordinaria e valida ambizione, cioè non soltanto come un modo di riduzione artistica ma come un atto di libertà e di perpetuo scandaglio. Secondo lui il teatro che non si fissa nel linguaggio e nelle forme, distrugge uno schema falso di ombre ma prepara la strada a delle altre ombre intorno a cui si aduna il vero spettacolo della vita. Propugna un senso della vita rinnovato dal teatro ma intanto per vita si deve intendere "cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes". Infine se per Artaud c'è ancor qualcosa di veramente diabolico e maledetto è proprio questo modo di indugiare artisticamente su delle forme invece "d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers".

² *Se non lo sapete...*, "Il Dramma", n. 213, 1 luglio 1935, p. 45. L'articolo di Lucien Dubech citato è "Les Cenci" aux Folies-Wagram, "Candide", 23 maggio 1935. Nel numero precedente della rivista italiana, sempre nella medesima rubrica, era apparso un brevissimo commento allo spettacolo, di un viraggio curiosamente opposto: "Alle Folies Wagram, vivo successo riporta una tragedia in quattro atti e dieci quadri: *I Cenci*, che A. Artand [sic] ha tratto da Shelley e che si riferisce all'uccisione di Francesco e alla condanna a morte di Beatrice Cenci". Cfr. "Il Dramma", n. 212, 15 giugno 1935, p. 48.

³ C. Bo, *Antologia del Surrealismo*, Milano, Edizioni di Uomo, 1944, pp. 139-147. Il testo contiene in lingua originale una selezione da *L'ombelico dei limbi: La vie est de brûler des questions, Avec moi dieu-le-chien...*, *Poète noir*, *Les poètes lèvent des mains*, *Il y a une angoisse...*, *Le jet de sang*.

Sviluppando un'interpretazione così vitale del problema teatro (è strano che da noi sia completamente ignorata in mezzo a tanto fervore e tanta leggera polemica) ci ha dato dei saggi esemplari sul teatro e la peste, la messa in scena e la metafisica, sul teatro orientale e quello occidentale, sul teatro e la crudeltà. Le sue idee avrebbero avuto una parziale soluzione pratica in *Animal Crackers*, un film dei Marx Brothers e nel teatro di Jean - Louis Barrault. *Questo è il teatro dei surrealisti che conta* mentre certi altri tentativi – molto più clamorosi, però – rientrano direttamente nel gesto eccessivo della polemica, sprovvisti di un valore sicuro⁴.

Carlo Bo dimostra di aver letto con ammirazione *Il Teatro e il suo doppio*, ristampato da Gallimard proprio nel 1944 a segnalare una rinascita dell'attenzione sul pensiero teatrale di Artaud. Dal suo punto di vista, Artaud è principalmente un poeta; poi “anche un uomo di teatro”, su cui aleggia lo spettro dello sprofondamento dell'essere, così dettagliatamente descritto nella *Corrispondenza con Jacques Rivière*⁵.

Il primo manifesto

Pochi anni più tardi, nel 1946, con il rientro a Parigi dopo l'incubo di Rodez, Antonin Artaud è protagonista in patria di un processo di mitizzazione, nell'eterna contrapposizione tra proselitismo e pubblica ostilità, e con alle spalle nove misteriosi anni trascorsi nell'oscurità degli ospedali psichiatrici. La capitale saluta Artaud come simbolo dell'artista condizionato fin nel proprio corpo dalla logica sociale, come il poeta che ha oltrepassato i limiti della ragione per avventurarsi tra le rapide di un destino crudele. Numerose riviste riprendono a pubblicare i suoi scritti, finché la sua notorietà ha un'impennata cruciale per la famosa serata del 13 gennaio 1947 al Théâtre Vieux-Colombier, dal titolo *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Têtê-à-Têtê par Antonin Artaud*. Il ritorno di Artaud al pubblico sguardo segna un momento decisivo nella trasmissione della sua immagine vivente che, tra reazioni scandalizzate e dichiarazioni di stima incondizionata, diventerà spesso il modello

⁴ C. Bo, *Bilancio del Surrealismo*, Padova, Cedam, 1944, pp. 78-79. Nelle pagine immediatamente precedenti, l'autore traccia un breve profilo di Artaud poeta, in cui cita chiaramente alcuni passi della *Corrispondenza con Jacques Rivière*. Il libro contiene anche la poesia *Les poètes lèvent des mains*, p. 77. I corsivi sono nostri.

⁵ Pressoché ciclicamente distese in tutto l'arco temporale della diffusione critica dell'opera di Artaud, le pubblicazioni italiane sul surrealismo hanno consolidato e privilegiato una tale prospettiva di lettura, se non altro fino al momento di una ridefinizione, a partire dagli anni Sessanta, del suo *punctum* teatrale; e sono state altresì importanti per una diffusione documentaria supportata da una precisa contestualizzazione storica. Ricordiamo M. Nadeau, *Storia del Surrealismo*, Roma, Macchia, 1948; F. Fortini, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1959; M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo*, Milano, Mondadori, 1972; H. Béhar, *Il teatro dada e surrealista*, Torino, Einaudi, 1976 (in particolare il capitolo *Il Teatro Alfred-Jarry: Antonin Artaud*); F. Fortini - L. Binni, *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 1977 (edizione riveduta e ampliata rispetto alla precedente del 1959); A. De Paz, *Dada, Surrealismo e dintorni*, Bologna, Cappelli, 1979 (in particolare il capitolo *La negatività abissale di Antonin Artaud*).

per un discorso critico ancora una volta tarato su valori fortemente impressionistici⁶.

Una risonanza captata anche dalla critica italiana che, dopo il travaglio succeduto alla fine della guerra, comincia a distribuire la propria attenzione, con rinnovato slancio politico e ideologico, anche su canali culturali fino a poco tempo prima oscurati. Ne è un chiaro esempio la nascita, sempre nel 1946, della rivista "Sipario", che si distingue come strumento di informazione e cultura teso al rinnovamento delle consuetudini teatrali.

Sull'onda dell'interesse suscitato dalla serata al Vieux-Colombier, è però "Il Dramma", sopravvissuta ai rimpasti postbellici, a pubblicare nel giugno del 1947, per prima in Italia e con un gesto dal sapore "revisionista" rispetto ai suoi trascorsi artaudiani, il *Manifesto del teatro della crudeltà*⁷. Il documento possiede una particolare importanza per il discorso avviato finora, perché fotografa con esattezza il tentativo della critica italiana di inquadrare su uno sfondo noto la propria necessità interpretativa dell'opera di un personaggio come Artaud, sostanzialmente "fuori opera".

La descrizione che accompagna il titolo recita: "Questo 'documento' è del 1932, ma il verismo teatrale di J. P. Sartre con la recente 'Morts sans sépulture', e soprattutto il ritorno dell'autore alla vita teatrale francese, l'hanno reso attuale", seguito da un brevissimo profilo biografico. L'accostamento all'opera di Sartre inaugura un doppio equivoco, che vedremo in seguito essere abbastanza ricorrente. Da una parte, nell'impossibilità storica di mettere in prospettiva la parola artaudiana con la complessità della sua opera, lo sconosciuto curatore – con tutta probabilità Vito Pandolfi⁸ – avanza sotterraneamente un'interpretazione grand-guignolesca del termine "crudeltà": infatti, la messa in scena di *Morts sans sépulture* basava la propria drammaturgia sull'ostentazione particolarmente realistica delle torture fisiche subite dai protagonisti; dall'altra, Sartre rappresenta il viatico esistenzialista, la prima stazione verso quel viaggio che porterà Artaud per oltre un decennio, tra gli

⁶ Rimando al libro di R. Bonacina, *Artaud, il pubblico e la critica*, Firenze, La Nuova Italia, 1984, pp.103-104 per le testimonianze sulla serata e, più in generale, per la fortuna di Artaud in Francia. Ma per una documentazione estesa su questo episodio e sugli anni dopo Rodez si veda soprattutto M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1999 (nuova edizione: Roma, Bulzoni, 2006).

⁷ A. Artaud, *Manifesto del Teatro della crudeltà*, "Il Dramma", n. 38, 1 giugno 1947, pp. 48-52.

⁸ L'ipotesi è supportata da diversi indizi. Pandolfi era in quegli anni, in Italia, uno dei pochissimi intellettuali appartenenti al mondo teatrale ad aver intrapreso un reale percorso di conoscenza e divulgazione dell'opera artaudiana, a cominciare dal periodo di militanza presso la redazione del "Politecnico". Tant'è che, nel comporre sulla rivista di Vittorini il profilo di una sua storia del teatro italiano, già nel 1946 compare il riferimento e la citazione del *Manifesto del teatro della crudeltà* (cfr. "Il Politecnico", luglio-agosto 1946, pp. 13-22). Inoltre, Pandolfi scriveva assiduamente per "Il Dramma", ed è nota l'importanza che la poetica pandolfiana riservava all'esistenzialismo filosofico e in particolare al percorso sartriano. Infatti, come vedremo, è proprio Sartre il termine medio che inizialmente connette Pandolfi ad Artaud, come dimostra la risposta del poeta francese al sindaco di Perugia (cfr. *infra* p. 162), seguita a un invito di quest'ultimo, formulato nello stesso periodo in cui venne pubblicato il manifesto artaudiano su "Il Dramma".

anni Cinquanta e gli anni Sessanta, ad essere considerato il padre di una certa drammaturgia, allora sentita particolarmente incline alle sovraesposizioni dell'essere (Genet, Ionesco, Beckett, Adamov, Pinter, etc.), definita in seguito da Martin Esslin, con notevole sincretismo critico, "Teatro dell'Assurdo"⁹.

Non mancano le curiosità anche nella redazione del profilo di Artaud, in cui prendono forma tutte le caratteristiche adatte a farne un personaggio, in alcuni passaggi virate a leggenda:

Antonin Artaud, marsigliese, appartenne al movimento surrealista fin dagli inizi, ed ancora oggi è molto legato al gruppo di Britton [sic]. Fu grande amico di Jacques Rivière, con cui ebbe da Marsiglia un interessantissimo scambio di corrispondenza, pubblicato anni or sono da Gallimard. Ha dato alle stampe varie raccolte di versi e prose surrealistiche. Nel 1927 fondò con Roger Vitrac un teatro surrealista che prendeva nome da Alfred Jarry, autore di *Ubu Roi* e padre del teatro europeo d'avanguardia. Il teatro ebbe brevissima durata e rappresentò unicamente il lavoro di Roger Vitrac *Les enfants au pouvoir* (che quest'anno è stato ripreso con molto successo). Nel 1932 pubblicò sulla "Nouvelle Revue Française" questo *Manifesto della crudeltà*. Qualche anno dopo fondò il "Teatro della Crudeltà" dove si tenne una sola rappresentazione di un suo dramma ispirato al delitto di Beatrice Cenci, che suscitò violentissimi contrasti per la sua singolarità. Nel 1939 fu edito da Gallimard nella collezione "Metamorphoses" il suo studio *Le Théâtre et son double* che, forse, è la maggior opera teorica sul teatro apparsa nell'ultimo decennio. Intanto la sua mente dava segni di squilibrio e fu rinchiuso in un manicomio dove venne maltrattato e trattenuto abusivamente, per grettezza dei medici e della polizia, fino a che, sei mesi or sono, dopo l'intervento della stampa e dei letterati francesi, non venne rimesso in libertà. Nel dicembre scorso Artaud tenne una conferenza di argomento teatrale al "Vieux Colombier". Il pubblico era foltissimo ed entusiasta. L'ottantenne André Gide, al termine della conferenza, si alzò dalla prima fila, salì sulla pedana e lo abbracciò, fra la commozione generale¹⁰.

È facile notare in questo scritto una serie di approssimazioni e sottolineature di colore, adatte a dipingere Artaud nella scia di una differenza tramutatasi tragicamente in follia. Infatti, se è vero che con Breton egli ebbe fino alla morte un rapporto di stima personale, non fu altrettanto nei confronti del movimento surrealista. Il Teatro Alfred Jarry venne fondato un anno dopo rispetto a quanto indicato, nell'autunno del 1926. Con questo progetto vennero rappresentati anche: *Ventre Brûlé ou la Mère Folle*, pochade musicale di Antonin Artaud, musica di Max Jacob; *Les Mystères de l'Amour*, tre quadri di Roger Vitrac; *Gigogne*, un quadro di Max Robur; *Le Partage du Midi*, un atto di Paul Claudel; *La Mère*, film di Pudovkin tratto da Gorki; *Le Songe*, di Strindberg. Il Manifesto di cui si parla è diventato orfano della parola "teatro", declinato direttamente, quasi freudianamente, con la crudeltà, e una volta ritrovato un progetto, pratico e teorico, questo si è tramutato in un luo-

⁹ M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, Roma, Abete, 1975.

¹⁰ Il testo citato compare come introduzione a A. Artaud, *Manifesto del Teatro della crudeltà*, cit., p. 48.

go di rappresentazione, ovvero in teatro inteso come edificio, contenitore. Ancora una volta l'autore fa slittare una datazione di un anno, infatti *Il Teatro e il suo doppio* venne stampato nel febbraio del 1938. Ma siamo già arrivati alla catastrofe della ragione, con annessa descrizione di particolari morbosi dell'internamento privi di riscontro. Nessun accenno ai precedenti viaggi in Messico e in Irlanda o all'attività cinematografica. C'è però il tempo per dichiarare ad effetto che *Il Teatro e il suo doppio* è forse "la maggior opera teorica sul teatro apparsa nell'ultimo decennio", e per datare in maniera errata la conferenza al Vieux-Colombier che, come è noto, avvenne nel gennaio del 1947. E questo a testimoniare la scarsa conoscenza che si aveva, al tempo in Italia, della sua opera e della sua biografia.

Lo specchio privato di Vito Pandolfi

Nonostante queste incertezze, è sicuramente Vito Pandolfi, nei medesimi anni Quaranta, a rappresentare in Italia il principale mediatore critico dell'opera artaudiana.

Pandolfi incontra Artaud leggendo casualmente *Il Teatro e il suo doppio*, probabilmente a metà degli anni Quaranta, proprio quando la cultura teatrale – francese ma poi anche italiana – cominciava a ridiscutere in senso positivo l'opera del poeta. Quest'ultimo assume progressivamente per Pandolfi la dimensione di un simulacro votivo, al quale orientarsi dopo aver guardato i suoi cari Mejerchol'd e Brecht, per poter pensare un teatro come – ancora moderata – differenza dalla cultura letteraria, nel solco di una progressiva mutazione del principio di autorialità: dall'autore drammatico al regista, nel segno di quella che verrà più tardi definita la "regia critica".

Si comprende allora cosa avesse spinto Pandolfi, nel 1947, a dare al sindaco di Perugia il suggerimento affinché invitasse proprio Antonin Artaud a partecipare al convegno "Romanzo e teatro dell'esistenza - Romanzo e teatro della realtà", che si sarebbe poi tenuto nel settembre dello stesso anno nel capoluogo umbro. Artaud declina l'offerta, motivando il suo gesto con una risposta che racchiude sinteticamente il rigore, l'asperità e la particolarissima visionarietà del suo linguaggio:

Signor sindaco,
mi chiede di partecipare a una manifestazione da Lei organizzata e di darLe, in ogni caso, la mia risposta.
Eccola, la risposta:
non vedo, del resto, che cosa abbia da spartire il teatro con il romanzo, che sia realista o no, anche se presumo di intuire il particolarissimo significato che Lei attribuisce, in questo contesto, al termine. Ciò significa continuare ad assimilare il teatro a un genere, letterario o no, ma pur sempre canonizzato, mentre sono vent'anni che io lotto per la dissoluzione assoluta del teatro da ogni genere d'arte...

E per il suo reinserimento nel trambusto dell'attività quotidiana, quella dei carri di bestiame, di una Transiberiana, della bomba atomica o di un equipaggio d'alto bordo.

Quanto al romanzo esistenzialista, non sapevo nemmeno che ne esistesse uno, e significa attribuire troppo valore e troppo peso a cazzate letterarie cominciate con bassi trucchetti da bettola e arrivate, di colpo, a ottenere un premio che ci stupisce abbiano ricevuto.

Le confesserò, Signor Sindaco, che tutto quello che riguarda Jean Paul Sartre, più che l'impressione di una porcheria, mi dà l'impressione di una passeggiata su una vipera particolarmente avvelenata.

Per giudicare l'opera di un uomo non mi basta averla in mano, la sua opera, voglio averne in mano anche la vita, e anche quando lo scrittore è morto, essa continua a trasudare nella sua opera. E l'opera di Jean Paul Sartre è, moralmente parlando, quella di un pezzente, di un'intelligenza fragile e manipolabile.

E senza scrupoli, e si vede da dove trae linfa la vita di tutta una parte del mondo dello spirito (e che cosa devo farci io coi mondi dello spirito e degli spiriti intorno alle produzioni e manifestazioni di una intelligenza come quella?).

La città di Perugia ha un sacrario celebre di cui Lei farebbe bene a mostrare l'articolazione dei segreti canonici a certi scrittori europei piuttosto che riprendere sempre gli stessi piagnistei poetici, laddove si tratta sempre del medesimo insulso puzzo erotico attorno allo stesso "capolavoro" malriuscito.

Per arrivare a questo sacrario bisogna scendere lungo irti cunicoli dove non si passa che ad uno ad uno, cunicoli che danno, a chi li attraversa, il brivido nero della "piccola morte"¹¹.

Pandolfi riconosce nel destino teatrale di Artaud una chiave di accesso al rinnovamento della scena, direttamente saldata ai principi che determinano gli accadimenti nel mondo. Un meccanismo che prevede la progressiva emancipazione dello spettacolo dalla propria storica subordinazione alle infinite mediazioni con il testo drammatico.

Il confronto con Artaud significa, per Pandolfi, entrare nello specifico spostamento di valori che egli stesso elaborava nella propria concezione di teatro: verso l'attore, verso lo spettatore, verso la regia intesa come interpretazione simbolica di un nuovo livello sociale che tenesse conto dell'incontro, spesso difficile, tra necessità individuali e progettazione politica.

È indispensabile, a tal proposito, leggere alcuni passaggi dell'intervento di Pandolfi al convegno di Perugia di cui sopra, immaginando per un attimo che Artaud avesse accettato l'invito e, lì presente, fosse stato il suo interlocu-

¹¹ La *Lettera al sindaco di Perugia* è stata in principio pubblicata parzialmente, epurata da Pandolfi dei giudizi su Sartre ("perché non mi sento moralmente autorizzato a renderli pubblici"), in V. Pandolfi, *Viaggio nell'Europa teatrale*, "Il Dramma", n. 47, 15 ottobre 1947, poi integralmente in lingua originale: cfr. A. Artaud, *Una lettera inedita*, "Paragone-Letteratura", n. 8, agosto 1950, pp. 50-51. Pandolfi la riproporrà di nuovo, sempre censurata, nel capitolo *Il De Profundis di Antonin Artaud*, in *Spettacolo del Secolo*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953, p. 368. La traduzione che ne diamo segue quasi fedelmente quella apparsa in A. Artaud, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di M. Dotti, Milano, Mimesis, 2003, pp. 107-108. Sempre la stessa lettera è stata parzialmente riprodotta, con una diversa traduzione, in C. Bene - G. Dotto, *Vita di Carmelo Bene*, Milano, Bompiani, 1998, pp. 161-162.

tore privilegiato. Il tema è evidentemente la ridefinizione complessiva della categoria “teatro”, e la centralità dello spettatore, in questa tessitura di elementi complessi, diviene la fonte ma anche lo sbocco necessario per ripensare il teatro come realtà viva:

Per noi che lavoriamo per il teatro, il termine teatro ha un’accezione ben più ampia di quella che la nostra cultura gli attribuisce. Generalmente si pensa che teatro equivalga a letteratura teatrale. Per noi invece teatro è l’intero spettacolo teatrale, nella letteratura drammatica e nell’arte teatrale: regia, recitazione, scenografia. Non solo, ma per noi del teatro è parte essenziale, anzi dominante, lo spettatore (e lo spettatore è a sua volta tuffato in un’architettura teatrale).

Inteso in questo senso lo spettacolo teatrale, anzi lo spettacolo in genere, non è più un fatto artistico, ma un fatto di società, di cronaca, e, se vogliamo, di storia. [...] Non si può concepire spettacolo senza spettatori. Il senso artistico e umano dello spettacolo viene a prendere vita solo in virtù delle reazioni che ha il pubblico dinanzi al dramma, reazioni che a loro volta daranno lo svolgimento e la risoluzione dei conflitti drammatici¹².

Da lì a pochi mesi, il 4 marzo del 1948, Artaud sarebbe morto, consegnando alla memoria collettiva l’immagine definitiva del proprio corpo: seduto, disteso ai piedi del letto. Una morte a cui corrisponde, in Pandolfi, la crescita di un sincero interesse per il pensiero del teorico francese, in un quadro di palingenesi critica ancora molto selezionato. Perciò, se da un lato l’ambiente teatrale italiano sembra rispondere a questa morte con la tipica ambiguità della “cultura del necrologio”, pericolosamente in bilico tra interesse reale e opportunismo editoriale, dall’altro la scomparsa sembra liberare l’identità fino a quel momento misteriosa di Artaud e rivitalizzare paradossalmente la curiosità intorno alla sua opera e al valore del personaggio.

Eppure in Italia, ancora nell’aprile del 1948, “dire che Antonin Artaud è morto non significa niente, per i lettori e quasi niente per i critici”¹³. Un’immagine che dunque rivela decise intermittenze, frammentazioni e strappi biografici, a cui poco dopo non sarebbe sfuggito nuovamente neanche Pandolfi nel ricordo che scrive del francese su “La Rassegna d’Italia”: ad esempio, oltre ai soliti slittamenti cronologici e piccole omissioni, risalta la sicurezza con cui egli aderisce all’ipotesi del suicidio, affermando che la morte di Artaud era avvenuta “per aver ingoiato una dose troppo forte di cloralio. [...] sempre perseguitato dal bisogno delle droghe [...] non potendo più sopportare il tormento del suo malessere, si dette la morte”¹⁴. Nella percezio-

¹² V. Pandolfi, *Teatro italiano contemporaneo 1945-1959*, Milano, Schwarz Editore, 1959, p. 158.

¹³ R. Rebori, *Impossibile teatro di Antonin Artaud*, “Sipario”, aprile 1948, p. 10.

¹⁴ V. Pandolfi, *Ricordo di Antonin Artaud*, “La rassegna d’Italia”, settembre 1948, p. 979, poi riprodotta dall’autore, con il titolo *Pazzia di Antonin Artaud*, all’interno del dossier dedicato ad alcuni scritti sul cinema del teorico francese in “Bianco e Nero”, n. 3, marzo 1949, pp. 60-61. Dopo la morte, si diffuse la voce che Artaud si fosse suicidato, tanto che i famigliari del poeta dovettero rinunciare a una cerimonia religiosa regolare. La famiglia accusò gli amici di Artaud di aver fatto circolare queste voci ad arte, e non è improbabile, visto che essi si oppo-

ne di Pandolfi questo non deve essere considerato un dettaglio secondario perché, fatto reagire con le invettive di Artaud contro Dio e la sua utopia di rigenerazione del corpo contenute in *Per farla finita col giudizio di dio* – testo che Pandolfi ben conosceva, dal momento che lo cita nel suo scritto – diventa la base su cui fondare una contrapposizione esistenzialista tra il diritto dell'individuo a manifestare la propria libertà e i limiti imposti dalla società con le proprie categorie.

Si scorge dunque, tra le righe di questo interesse per Artaud, una radicalizzazione del desiderio di Pandolfi di approfondire la visione del teatrale come continuità necessaria tra individuo e società. Quella ricentralizzazione del teatro rispetto all'evento collettivo, così seccamente pronunciata durante l'incontro di Perugia dell'anno precedente, sembra nuovamente riproporsi, in maniera quasi pedissequa, proprio quando il regista trova l'intensità necessaria per confrontarsi ancora con alcuni aspetti della figura di Artaud, suo nuovo specchio privato in cui proiettare le intuizioni per un tentativo di mutazione radicale della concezione scenica:

Antonin Artaud agisce su di un palcoscenico. I suoi poemi, scrive ad Henri Parisot, “non li si può leggere che scanditi, su di un ritmo che il lettore stesso deve trovare per comprendere e pensare... questo non conta se non intuito improvvisamente, cercato sillaba a sillaba: non vale più niente, scritto qui non dice niente, non è che cenere”. E ciò stesso ci inizia alla recitazione.

Quando Antonin Artaud poteva recitare i suoi poemi davanti all'uomo “spectans”, che cioè si fa spettatore e suscita l'attore, allora essi vivevano. Perché la loro effettiva esistenza si svolge là dove poesia e teatro sono abbandonati per una definitiva libertà da queste convenzioni culturali, per ciò che è soltanto atto vitale irripetibile e insostituibile¹⁵.

Pandolfi inoltre tende a costruire intorno alla figura di Artaud una energica motivazione ideologica e, come aveva già sottolineato nel suo *Ricordo* del 1948, continua a conferire all'atavico malessere dell'artista francese, e alle sue conseguenze teatrali, una secca coloritura antiborghese. Egli coglie nel teatro di Artaud una funzione “farmacologica”, il terreno ideale per la riconquista di una vittoria sul malessere sociale del tempo. Comunque, il carattere del male che opprime Artaud “ha un'origine sociale: cioè prodotto dalle condizioni di vita in cui pone la società” e la “crudeltà” è “rigore di atteggiamento e di lotta, nell'ambito della ferocia esercitata nelle norme reali della convi-

nevano ostinatamente al desiderio dei famigliari di “riordinare” la figura del poeta. Di questa *querelle*, nota in Francia come “l'affaire Artaud”, si possono trovare in Italia alcuni riscontri, all'inizio degli anni Sessanta: cfr. G. Marmorì, *L'“affare” Artaud*, “Il Mondo”, n. 8, 23 febbraio 1960, p. 7. In realtà Artaud morì a causa di un tumore al retto.

¹⁵ V. Pandolfi, *Artaud - Appunti*, “Paragone-Letteratura”, n. 8, agosto 1950, p. 53. Il testo segue la già citata lettera di Artaud al sindaco di Perugia, diventando la riflessione modello che verrà successivamente ripresa dall'autore, con poche varianti, per *Il De Profundis di Antonin Artaud*, cit., pp. 359-368; e poi anche in *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1961, pp. 192-199, e ancora in *Storia universale del teatro drammatico*, Torino, Editrice Torinese, 1961, pp. 333-337.

venza moderna, e per espellerla”¹⁶. Una visione, questa, arricchita con il primo timido tentativo, per l’Italia, di inquadrare Artaud in una cornice non solo teorica ma anche pratica, come testimonia il particolare rilievo che Pandolfi dà ai principi espressi nei saggi *Un’atletica affettiva* e *Il teatro di Séraphin*, contenuti in *Il Teatro e il suo doppio*¹⁷.

Perciò nell’epica personale di Pandolfi, animata da una perenne discontinuità produttiva, Artaud assume i tratti di una vera seduzione e irrompe violentemente nel suo sapere teatrale come elemento degenerativo. La sua opera è iscritta in un codice più passionale che tecnico, funzionalmente al desiderio di comporre un’immagine ideale in cui riconoscersi¹⁸. Da un punto di vista registico e spettacolare, l’incontro ebbe modo di tradursi, prima, in una sorta di rinascita espressionista con *Il Mutilato* di Töller (1949), in cui è anche facile scorgere la personale sovrapposizione artaudiana alle vicende biografiche dell’autore tedesco; poi, in una “visione” per il *Tieste* di Gassmann-Squarzina (1953), che nella sua intemperanza scenica proiettò nella coscienza critica di Pandolfi – sebbene in negativo – una strada artaudiana possibile¹⁹.

Fino agli anni Sessanta, la percezione di Pandolfi sembra rimanere immutata, quasi pietrificata nelle riflessioni maturate tra la fine degli anni Quaranta e gli anni Cinquanta, ridistribuite senza particolari evoluzioni nelle successive importanti pubblicazioni dedicate a colmare lacune di carattere storico e critico, nel tentativo di attualizzare la nozione di “spettacolo” allineando la cultura teatrale italiana alle decisive esperienze europee del Novecento.

¹⁶ Ivi. p. 52 e p. 53. È opportuno sottolineare come nel testo ricorrano ancora alcuni errori nei riferimenti biografici di Artaud, a rimarcare la discontinuità della leggenda rispetto alla realtà: “*Pour en finir avec le jugement de dieu* detto a due voci da Antonin Artaud e dall’amico Roger Blin [...] fu proibito e l’incisione andò certamente distrutta” (invece ne presero parte anche Maria Casarès e Paule Thévenin e la registrazione non fu affatto perduta e dagli anni Cinquanta venne distribuita in edizioni non ufficiali, come in Italia, nel 1970, allegata all’omonimo testo edito dalle Edizioni del Sole Nero di Roma-Amsterdam); rimane la convinzione che Artaud si fosse suicidato.

¹⁷ Infatti Pandolfi riterrà opportuno nel 1961 integrare questa sua riflessione con la pubblicazione estesa dello scritto di Artaud *Il teatro di Serafino*: cfr. V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, cit., pp. 200-204.

¹⁸ “Non dominando l’incontro con Artaud, perse anche l’occasione di arricchirsi registicamente mettendo in relazione il nuovo con il vecchio maestro: nessun altro come lui, allora era in grado di capire il rapporto speculare di Artaud con Mejerchol’d: considerando il teatro preverbale del primo come l’anima ritrovata delle esteriorità biomeccaniche, Pandolfi avrebbe potuto fondare un’altra sua continuità materiale, con un altro tipo di attori. Invece si fermò ai dogmi dell’Artaud filosofo e questi gli diedero una giustificazione per individualizzarsi definitivamente come perseguitato e testimone, come regista in tal senso”; cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 368-369.

¹⁹ Cfr. V. Pandolfi, *Tieste dopo duemila anni*, “Il Dramma”, n. 175, 15 febbraio 1953, p. 46. Anni più tardi, Luigi Squarzina avrebbe commentato: “Lo spettacolo non era del tutto riuscito; ma la sua violenza fu presa per mancanza di misura, lo studio dell’orribile per cattivo gusto, l’uso del testo seneciano per un abbaglio culturalistico. Né Gassmann, né io, ci riferimmo in modo preciso ad Artaud che allora si conosceva solo per certe formule, come ‘ventre d’abord’”; cfr. L. Squarzina, *Cruauté, Esorcismo, Psicodramma nel teatro d’oggi*, “La Biennale di Venezia”, n. 63, gennaio-marzo 1968, p. 12.

Ancora un teatro impossibile

La continuità che Pandolfi seppe dare al proprio discorso artaudiano è tuttavia un caso isolato nel panorama teatrale italiano di quegli anni. Perché sebbene – come già abbiamo accennato – dalla fine degli anni Quaranta la critica avesse cominciato a riconoscere in Artaud una posizione teorica originale, le considerazioni di questi primi articoli dimostrano come la sua lezione venga assimilata con tutte le asperità del caso. Le parole tratte dalle sue opere carambolano sulle pagine delle riviste teatrali quasi raddomanticamente, sorta di “zibaldoneria applicata”, creando mappe o puzzle verbali in cui i lampi furenti di Artaud faticano a rivelare, così come sono chiamati a enunciare, una qualche verità decisiva. Mappe veloci, frettolose, inadatte certamente a configurare una griglia critica esaustiva, semmai contributi o brevi accenni destinati a non farne affievolire la memoria, spesso riconducibili a quelle cadenze impressionistiche che anche in Francia tracciavano da tempo il ricordo del “folle di Marsiglia”.

Ed ecco allora, finalmente, esordire nel difficile universo della critica artaudiana la giovane rivista “Sipario”, che dedica ad Artaud due pagine in occasione della sua morte²⁰. L’articolo di Roberto Reborà ci pare degno di particolare attenzione, non solo da un punto di vista meramente storiografico, in quanto rappresenta il primo – pur molto breve – contributo critico in Italia sul teatro di Artaud (le riflessioni di Pandolfi sarebbero apparse su “Paragone-Letteratura” pochi mesi dopo), ma anche perché evidenzia subito uno schieramento preciso nel difficile rapporto tra analisi critica e opera artaudiana: la sostanziale impraticabilità tecnica delle sue intuizioni teoriche; il giudizio morale, indotto automaticamente dal paesaggio disperato della sua vita.

Reborà infatti ritrae Artaud in una cornice romantica, succube ancora una volta del suo potente riflesso biografico, in cui il poeta esprime soprattutto una qualità di esasperato individualismo:

Il suo teatro, perseguito con precisione di particolari e di riferimenti, non può costituire una verità estetica nei concetti esposti. Le centocinquanta pagine del libro [*Il Teatro e il suo doppio*] non riescono a costruire una nuova idea del teatro.

Piuttosto, il pensiero teatrale di Artaud rappresenta l’estremo tentativo di reinserire la vita e i suoi significati nell’orizzonte etico della “coscienza dei valori”, in un mondo che ha smarrito irreversibilmente i propri ideali spirituali. La morte, dotata di una straordinaria capacità palinogenetica, traguardo finale della coscienza, imprime all’opera artaudiana questa cadenza metafisica, per poi risolversi in “un rifugio alla distruzione finale dell’atto di vivere, un tentativo di ricollegarsi con l’eternità del tempo”. La prospettiva teatrológica è solo l’ombra sbiadita di questa collocazione morale, a cui si attribuisce

²⁰ R. Reborà, *Impossibile teatro di Antonin Artaud*, cit., pp. 10-11.

molto genericamente un valore specifico come rottura delle convenzioni teatrali del tempo.

In una zona programmaticamente opposta – che, come nel caso di Pandolfi, raccoglie chi intravede nella concezione teatrale di Artaud un terreno praticabile, ricco di suggestioni ma anche di prospettive effettive di lavoro – si situa l'esteso contributo di Annibale Pastore, pubblicato nel 1950 su “Il Dramma”²¹. Qui il messaggio di Artaud, sebbene ancora drasticamente calato in quella dimensione surrealista dove regna “un grande silenzio sulla logica e un disprezzo temerario dei concetti puri”, è quello “d’una rivoluzione scenica che non solo sconcerta ma tende a rovesciare da cima a fondo la tecnica dell’arte drammatica moderna”²². Pastore articola la propria analisi critica attraverso l’esaltazione delle funzioni maggiormente propositive dell’opera artaudiana, che convergono verso la demolizione definitiva della centralità del dialogo e della parola in favore di una scrittura della scena e del movimento.

Spentosi lo slancio editoriale a ridosso della morte di Artaud, gli anni Cinquanta sembrano sospendere una riflessione chiara e motivata sulla sua opera, se non per alcuni echi del dibattito francese, che aiutano comunque a precisare con qualche dettaglio la frastagliata vicenda della parabola artaudiana. Così, se nel 1952 l’editore Bordas dà alle stampe l’edizione delle *Lettres à Jean-Louis Barrault*, ecco allora comparire, ancora una volta nella rivista “Il Dramma”, la bilanciata testimonianza di André Frank, che nel testo francese citato compariva a integrazione dell’edizione²³. Il contributo di Frank è gemellato nella rivista italiana con un ricordo di Léon Fini su Artaud, che rinvia ancora una volta l’esperienza del poeta francese nel circuito romantico disegnato dalla follia e dal surrealismo²⁴.

Ciò nonostante, continuando in questo confronto, né la pubblicazione francese nel 1956 del primo volume delle *Opere Complete*, né la comparsa,

²¹ A. Pastore, *Il teatro surrealista di Antonin Artaud*, “Il Dramma”, n. 99-100, 1 gennaio 1950, pp. 62-66.

²² Ivi., p. 63.

²³ A. Frank, *Il mio ricordo di Antonin Artaud*, “Il Dramma”, n. 189, 15 settembre 1953, pp. 36-41.

²⁴ “[...] restano misconosciuti o quasi gli anni e le esperienze formative della sua giovinezza [...] perché si è convinti che la chiave capace di aprirci l’animo di Artaud sia rimasta negli annebbiamenti della follia. Comunque la sua esperienza surrealista è decisiva per la buona comprensione del significato del ‘Teatro della Crudeltà’ in quanto non è che una trasformazione, meglio una metamorfosi in crescendo di quel titanismo che mal si mascherava in quel movimento per terrore di ricadere o di far notare chiaramente la ricaduta nel più esasperato dei romanticismi. [...] le teorie confuse di Artaud [erano] più che una necessità interiore di rinnovamento, un tormento del suo spirito inquieto e turbato”. Cfr. L. Fini, *Il destino tragico di Artaud*, “Il Dramma”, n. 189, 15 settembre 1953, pp. 34-35. Da segnalare, in questa intermittenza, oltre al già citato Pandolfi, l’appassionato ricordo di J.-L. Barrault, *Antonin Artaud*, in *Riflessioni sul teatro*, Firenze, Sansoni, 1954, pp. 67-85; la voce “Artaud” a cura di B. Horowicz, nell’edizione del 1954 dell’*Enciclopedia dello Spettacolo* curata da Silvio d’Amico, pp. 974-975, che rende in qualche modo “ufficiale” in Italia il riconoscimento di Artaud nel panorama teatrale internazionale; G. Sozzi, *Poeti maledetti di oggi*, “Culture française”, n. 12, 1957; il breve ricordo di S. Surchi, *Ricordando Antonin Artaud*, “Sipario”, aprile 1958, p. 22, a dieci anni di distanza dalla morte di Artaud.

sempre in Francia, della prima biografia esauriente e documentata a cura di Paule Thévenin²⁵, segnano in Italia una particolare rinascita critica. Piuttosto, a ridosso del decennio degli anni Sessanta, l'interrogativo primario diviene l'eredità di questo patrimonio ancora convulso d'idee, l'indicazione di una sua praticabilità concreta attraverso l'attribuzione di una continuità non solo teorica.

Oltre a Jean-Louis Barrault e a Roger Blin, suoi discutibili (e discussi) eredi "naturali", si fa decisamente strada l'ipotesi che la nascente nuova drammaturgia francese possa essere indicata come una diretta emanazione delle indicazioni teoriche di Artaud. Martin Esslin, una delle voci più autorevoli del panorama critico internazionale a partire dalla fine degli anni Cinquanta, dichiara in maniera esplicita che Artaud rappresenta "l'anello di congiunzione tra i pionieri e le tendenze moderne del Teatro dell'Assurdo"²⁶. Non è certo un caso che il critico inglese abbia poi dedicato alla figura di Artaud un intero libro nel 1977. Si tratta di un'opera che assume i tratti di una continuità ideale tra il "sistema esistenzialista" dell'assurdo e quello "irrazionalista" di Artaud, in cui si ripresentano con tutta evidenza alcune di quelle traiettorie antiaristoteliche che avevano precedentemente costituito l'asse portante delle teorie di Esslin sulla drammaturgia sperimentale europea, fondate in gran parte su questa crisi della linearità logica della rappresentazione²⁷.

La combinazione tra il teatro dell'assurdo e quello della crudeltà, a una prima lettura, potrebbe facilmente apparire come una forzatura critica, rivelatrice di un imbarazzo nel situare storicamente un "caso" come quello di Artaud nella cornice delle pratiche teatrali del tempo. Invece, per certi versi, andrebbe interpretato come una delle risposte inevitabili al problema dell'identità teatrale novecentesca, alla ricerca di quella specificità dell'esperienza scenica che tramuta in evento le traiettorie drammatiche del testo. Infatti inizialmente, in autori come Beckett e Ionesco, Genet o Adamov, la messa in crisi del modello basato su un procedimento logico e narrativo; la risistemazione degli equilibri drammaturgici tra parola e gesto; il valore espressamente fenomenologico dell'evento teatrale; la sospensione magica dello statuto spazio-temporale: tutti insieme delineano, ciascuno con le proprie specificità poetiche, il campo di incontro di quegli elementi che contribuiscono ad alimentare un'ascendenza artaudiana.

In Italia, Roberto De Monticelli fu tra i primi ad avanzare questa ipotesi:

Per trovare le origini della cosiddetta avanguardia francese, [...] bisognerebbe forse risalire ad Antonin Artaud che col suo libro "Le Théâtre et son double", uscito nel '38, avvia una polemica contro il teatro psicologico: il gesto viene ad acquistare maggiore importanza e una funzione diversa, quella di esprimere di per sé sentimenti ed idee invece di essere un semplice commento alle parole. [...] Abolita la differenziazione psicologica, non resta che l'oggettività fe-

²⁵ P. Thévenin, *1896-1948*, "Cahiers Renaud-Barrault", n. 22-23, maggio 1958, pp. 17-45.

²⁶ M. Esslin, *Il teatro dell'assurdo*, cit., p. 377.

²⁷ Cfr. l'edizione italiana M. Esslin, *Artaud e il teatro della crudeltà*, Roma, Edizioni Abete, 1980.

nomenologica, per cui il teatro diventa solo plastico e fisico, una specie di balletto simbolico, come voleva Antonin Artaud²⁸.

L'assurdo costituisce la categoria liminale, la cerniera che temporalmente separa, ma allo stesso tempo unifica, il terreno artaudiano a una forma compiuta e percorribile di operatività teatrale, una "inevitabile" congiuntura storica con le teorie sulla crudeltà.

Il "folle" teatro di Artaud: Giovanni Macchia e Nicola Chiaromonte

Sul piano dell'impostazione interpretativa, l'inizio degli anni Cinquanta è sostanzialmente segnato dal residuo di una cognizione critica apertamente ostile al riconoscimento di Artaud e della sua opera nell'alveo delle esperienze decisive del teatro novecentesco. La luce di Artaud si propaga sempre a intermittenza, frenata dalla critica più severa e conservatrice, oppure al contrario accolta e diffusa da quella che riconosce se stessa nell'abolizione della piramide gerarchica tra le nozioni di "testo" e "spettacolo".

L'attenzione intorno all'opera di Artaud, pur sempre mediata – in alcuni casi "fagocitata" – dalla assimilazione del dato analitico a quello efficacemente biografico²⁹, comincia però ad assumere un carattere maggiormente sistematico. La "violenza" dell'immagine di Artaud, l'invariabile accento drammatico della sua vita, quando non proprio sprofondato nella malattia e nella follia, cede lentamente il passo ad un'intenzione critica più mirata. E questo nonostante, proprio nel 1960, Artaud fosse ancora sostanzialmente considerato un "codesto Antonin Artaud"³⁰: a testimonianza di come la percezione della sua figura fosse vissuta con un certo distacco, spesso filtrata attraverso implicazioni esoteriche e maledette.

Come da sua tradizione personale, anche Giovanni Macchia non è stato estraneo a simili fascinazioni. Lo storico, nel 1962, dedica ad Artaud un breve scritto³¹, parallelamente alla pubblicazione in Francia del secondo volume delle *Opere complete*. Ancora la corrispondenza con Jacques Rivière sembra assumere un ruolo centrale nella progressione analitica intorno all'opera artaudiana, centrandone la qualità in uno stato di infezione profonda

²⁸ R. De Monticelli, *L'ultima avanguardia*, "Sipario", n. 164, dicembre 1959, pp. 38-40.

²⁹ Cfr. G. Marmorì, *L'affare Artaud*, cit. L'articolo segue alla pubblicazione, nel dicembre del 1959, del numero della rivista francese "Tour de fou", in cui si riapriva aspramente la querelle riguardante i diritti dell'opera di Artaud, e in qualche modo il magistero della sua immagine pubblica: da una parte la famiglia, soprattutto nella figura della sorella Marie Ange Malaussena; dall'altra gli amici del poeta. Cfr. a tal proposito R. Bonacina, *Artaud, il pubblico e la critica*, cit., pp. 132 sgg.; S. Bacchereti, *Antonin Artaud: il pensiero e il mito, la critica dagli anni '50 ad oggi*, tesi di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, a.a. 2002/2003, pp. 64 sgg.

³⁰ G. Raimondi, *Il segreto di Antonin Artaud*, in *Lo scrittoio*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 100.

³¹ G. Macchia, *Il teatro della crudeltà*, "Il Corriere della Sera", 16 marzo 1962, p. 3, poi ripubblicato con il titolo *Profilo di Artaud*, in *Il mito di Parigi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 263-267.

dell'esistenza, per poi estinguersi in un dato genericamente biografico. Una posizione che in realtà tende alla parziale normalizzazione dell'esperienza artaudiana, rivelando la sensibilità tutta poetica di Macchia nei confronti delle sorti metafisiche della parola di Artaud e del suo dato esistenzialista, che indica Camus come "suo migliore allievo". La curiosità verso la figura di Artaud non ha perciò affatto estinto una proporzionale diffidenza di fronte alla visione del suo esempio come caso clinico, ed è ancora decisamente prematuro il superamento di una concezione creaturale del suo pensiero.

L'attenzione di Giovanni Macchia – o forse sarebbe meglio dire la curiosità, a giudicare dalla mancanza di sistematicità e dalla cadenza con cui compaiono i suoi contributi, sempre in relazione alla delega dell'ufficialità – avrebbe ritrovato slancio alcuni anni dopo, nel 1968, per il ventennale della morte di Artaud. Come il lettore avrà modo di osservare più avanti, all'anno della grande contestazione il discorso sulla crudeltà avrebbe raggiunto importanti sviluppi, sia in senso critico e analitico sia in senso direttamente spettacolare. La problematicità teatrale scatenata dall'opera artaudiana rimane però, per Macchia, il corollario di un pensiero che interessa il teatro nella misura in cui esso esprime il superamento delle sue stesse sorti. Posizionato al centro della cultura contemporanea di cui rappresenta l'estrema sintesi romantica (il male, l'eroticismo, il sadismo, il sangue, la droga, l'anarchia, la tentazione dell'origine, l'accensione mistica, la purezza, il dolore), esso si dilata in un'invenzione poetica che invade le discipline più disparate, dal romanzo al cinema. Una visione che, se apparentemente sembra ridimensionare nell'opera artaudiana la precedente separazione tra il mondo di una progettazione individuale e quello di una sua possibile oggettivazione, in realtà restaura *mutatis mutandis* la medesima pulsione negativa di qualche anno precedente:

I tentativi teatrali promossi sotto il segno di Artaud, confrontati con la sua "dottrina", ci convincono che l'idea di teatro da lui vagheggiata era inaccessibile. [...] E se il problema rimaneva insoluto è perché affondava nelle radici stesse dell'anima di Artaud. Intendendo celebrare il trionfo della messa in scena, in un'idolatria tipica della nostra epoca, il teatro simboleggiava il luogo ideale, assoluto, per assorbire esigenze di natura metafisica che superavano ogni possibilità di realizzazione³².

Negli stessi anni, anche il giudizio di uno studioso come Nicola Chiaromonte si avvicina a convinzioni analoghe, decisamente schierato contro la possibilità di rinvenire nel pensiero artaudiano e in chi ne mette a frutto le ipotesi teoriche (sia Peter Brook o il nascente fenomeno dell'happening) una matrice di praticabilità³³. Piuttosto egli, come Macchia, ne interpreta il segno

³² G. Macchia, *Artaud vent'anni dopo. Un rivoluzionario*, "Corriere della Sera", 1 settembre 1968, p. 11; poi ripubblicato col titolo *Lo Sturm und Drang di Artaud*, in G. Macchia, *La caduta della luna*, Milano, Mondadori, 1973.

³³ Cfr. N. Chiaromonte, *Artaud e il teatro della crudeltà*, "Il Mondo", 21 aprile 1964, p. 17; N. Chiaromonte, *L'avanguardia e Artaud*, "Il Mondo", 28 aprile 1964, p. 15.

in chiave esistenzialista, in una visione regolata da principi razionalisti e deterministi volti a coglierne le contraddizioni interne. Una posizione che inevitabilmente sfuoca l'obiettivo poetico di Artaud, senza coglierne positivamente gli aspetti problematici, come dimostra ancora una volta la prospettiva squisitamente clinica in cui il critico colloca la corrispondenza con Rivière:

[...] per conquistare il suo posto nella Repubblica delle Lettere, Artaud non avrà ormai altra scelta che esasperare all'estremo quello che Rivière chiama "il funzionamento animale dello spirito": spingersi, cioè, in tutte le direzioni che gli sono aperte, fino ai limiti dell'insensatezza. Il che, nella sua condizione, significherà fatalmente accelerare di proposito i progressi del male che gli corrode la mente. Giacché, per servirsene a fini di scrittura, di questo male, egli dovrà entrare nel circuito chiuso dell'esasperazione mentale che produce l'esasperazione verbale e dell'esasperazione verbale che rinforza l'esasperazione mentale a ogni passaggio di corrente, per così dire. [...] la situazione di Artaud era una situazione umana che non comportava espressione ma soltanto, semmai, una soluzione d'ordine religioso, un passaggio a un altro ordine di realtà. E questo è appunto ciò che egli cercò freneticamente, e diciamo pure: pazzamente, tutta la vita attraverso la scrittura, mezzo con tutta evidenza inadeguato a un tal fine³⁴.

Chiaromonte chiude la sua analisi sulla volontà del poeta di affermarsi all'interno del circuito letterario con la complicità del proprio male individuale, specchio mistico e limite in cui far brillare in nero la propria anima. Egli conclude perciò lapidariamente il suo saggio senza paura di malintesi:

Esso [il teatro di Artaud] è da una parte teso verso la purezza della poesia e l'efficacia interiore, dall'altra rimane furiosamente avvinghiato alla corporeità, all'evidenza fisica, all'effetto esteriore e brutale. Separare queste due tendenze significa in sostanza ridurre sia l'uno che l'altro aspetto del pensiero di Artaud a una serie di proposizioni alquanto banali e alquanto oscure. È nella tensione realmente spasmodica fra le due tendenze opposte, e nell'irrisolta immobilità che ne risulta che sta, credo, il loro significato e la loro forza suggestiva. [...] Un teatro che non è mai esistito, e che può esistere solo a forza e per poco, è, a mio parere, quello che hanno in mente gli attuali scopritori di Artaud. Quanto a Artaud lui medesimo, non è soltanto a un teatro mai esistito che egli aspirava, ma a uno propriamente impossibile: un luogo di palingenesi totale nel quale potesse recitare la sua parte Antonin Artaud, dando infine un corpo alla vanità delle parole scritte e trovandosi così riscattato dal mondo di tenebra che lo teneva prigioniero³⁵.

In realtà, la marcata sfiducia di Chiaromonte verso Artaud cela un malessere più generale, e allo stesso tempo più impegnativo sotto il profilo teatrológico, ovvero quello che contrappone il testo (inteso come tessuto della pa-

³⁴ N. Chiaromonte, *Artaud e la sua doppia idea di teatro*, "Tempo Presente", n. 3-4, marzo-aprile 1966, p. 50.

³⁵ Ivi, p. 58.

rola agita) al regista (inteso invece come colui che mette in secondo piano le economie linguistiche del testo in favore dei principi spettacolari dell'evento).

In altre parole, lo scontro con Artaud equivale già allo scontro tra due principi che definiscono lo spartiacque dell'imminente rivoluzione teatrale italiana. La "crudeltà" definisce l'orizzonte proprio alle emergenze del nascente Nuovo Teatro, che vede nella progressiva affermazione, creativa e linguistica, della "scrittura scenica" l'obiettivo della propria identità; che scorge nei valori sostanziali dell'evento il proprio irrinunciabile indice di maturità teatrale.

Ai confini della critica

La decisione, alle volte anche la violenza, del dibattito sulla figura e l'opera di Artaud sottendono dunque una visione ampia e ideologicamente connotata del teatro. Nell'arco di tutto il decennio degli anni Sessanta, esistono però delle tappe fondative per quanto riguarda l'acquisizione di Artaud nel pantheon dei maestri, a cui corrisponde anche l'accensione del dibattito fra il "vecchio" e il "nuovo".

Gli esempi fatti fino a questo momento potrebbero trarre in inganno il lettore e proiettare il piano della nostra rilevazione critica all'interno di una cornice squisitamente teatrale. In realtà, l'interesse intorno all'opera di Artaud non matura esclusivamente all'interno di un ambito riservato agli studi specifici di teatro.

A dare ulteriore valore a questo dato è la pubblicazione nell'aprile del 1964, su una rivista come "Il Verrì" tradizionalmente votata alla critica letteraria e agli studi di estetica, di tre testi che appartengono al gruppo di scritti preparati da Artaud in occasione dell'esposizione, nel 1947, dei suoi dipinti e disegni alla Galerie Pierre³⁶. Questi tre testi rappresentano in qualche modo un'apertura, uno strappo importante nell'economia generale della divulgazione e conoscenza dell'opera di Artaud in Italia, perché permettono un accesso immediato agli ultimi anni della sua produzione, in un momento in cui l'attenzione critica in Italia era ancora sostanzialmente concentrata sulle opere del periodo surrealista o su quelle cinematografiche e teatrali composte tra gli anni Venti e Trenta, con particolare riferimento – ovviamente – a *Il Teatro e il suo doppio*. Questo anche in virtù della condizione in cui si trovava la pubblicazione francese delle *Opere Complete*, che ricuciva l'itinerario della produzione artaudiana con un tracciato cronologico abbastanza rigido.

³⁶ A. Artaud, *Tre testi sul teatro*, "Il Verrì", n. 14, aprile 1964, pp. 41-49. Gli stessi testi erano stati pubblicati in Francia alcuni anni prima, dopo la morte di Artaud, nell'aprile del 1953, su "Le Disque Vert". In Italia sono poi stati ripubblicati con traduzioni differenti: cfr. *Dou Gerzam Erto Gartema*, "Il Dramma", n. 11, novembre 1979, pp. 12-19; *Il rituale è quando l'uomo ha già trovato e fissato; Viviamo in un mondo malsano da cui; Il mondo degli spiriti è quel mondo che ha*, a cura di Carlo Pasi, "Il Pomerio", supplemento a "In forma di parole", dicembre 1996, pp. 43-69.

Perciò, sebbene il piano editoriale delle *Opere Complete* costituisse il fronte di riferimento (e di controllo) per le pubblicazioni italiane dei testi di Artaud, la comparsa dei tre testi rappresenta un felice slittamento, che allude con il suo gioco ellittico a uno sfondamento verso quella complessità tipica del pensiero artaudiano degli ultimi anni. E pur trattandosi di testi “teatrali”, anche nell’accezione particolare che il termine implica nel suo riferimento specifico all’Artaud del dopo Rodez, essi compaiono appunto in una rivista votata alla critica letteraria, grazie alla cura e alla traduzione di uno specialista di letteratura francese, Claudio Rugafiori, che ritroveremo negli anni immediatamente successivi tra i protagonisti occulti della divulgazione di un Artaud scomposto da un’identificazione automatica con il suo *punctum* teatrale.

Il teatro rimane, comunque, il contesto primario di riferimento per la divulgazione dei miti artaudiani, grazie anche alla nascita di una rete editoriale che sostiene apertamente quelle pratiche teatrali che andranno a configurare il palinsesto del Nuovo Teatro, organicamente sensibili alla rivoluzione linguistica di cui le teorie artaudiane sono portatrici³⁷.

Il documento che forse più di tutti ha contribuito a fondare un mito divulgativo nell’immaginario della comunità teatrale del tempo è il numero monografico che la rivista “Sipario” dedica al teatro della crudeltà nel giugno del 1965³⁸. L’ampiezza dei contributi, insieme alla popolarità della rivista,

³⁷ In questo contesto, va ricordato che dal 1962, e fino al 1969, Franco Quadri assume la responsabilità della redazione di “Sipario”, dando una formidabile spinta innovativa ad una rivista che, fino a quel momento, era stata sì un duttile organismo di informazione teatrale ma per lo più appartenente alla cultura egemone dei teatri stabili. Un altro punto essenziale è la nascita, con i Centri Teatrali Universitari (CUT), di una realtà universitaria militante, che contribuisce fortemente alla creazione, in ambito italiano ed europeo, di una trama di rapporti e proposte sensibilissime alle concezioni più avanzate della cultura teatrale del tempo. In Italia, il Festival Internazionale del Teatro Universitario nato a Parma nel 1953, era cresciuto proprio con lo scopo di proporre un ventaglio di iniziative d’alto profilo all’interno di una specifica linea di ricerca. Nasce così, nel 1966, “Teatro festival”, una rivista che si pone l’obiettivo di dare voce soprattutto alle emergenze del teatro sperimentale. L’iniziativa, che nel 1967 dedica un numero monografico ad Artaud, avrebbe avuto vita breve, pubblicando solo pochi numeri, per poi rinascere dal 1985 al 1988. Terzo e ultimo tassello, la nascita nel 1967 di un’altra rivista, “Teatro”, grazie alla volontà di Edoardo Fadini, Giuseppe Bartolucci ed Ettore Capriolo, e alla collaborazione di quella critica che nel frattempo, insieme ad una intera scena teatrale, aveva trovato nel convegno di Ivrea (1967) il proprio fondamento storico. È particolarmente significativo il fatto che la redazione avesse pensato di dedicare ad Artaud un numero monografico, che però non venne mai realizzato: cfr. l’intervista a Ettore Capriolo contenuta in A. Campanella, *Storia di una rivista teatrale: “Teatro” (1967-1971)*, tesi di laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo, Università degli Studi di Bologna, a.a. 1990/91, p. 268.

³⁸ Il numero speciale (n. 230), a cura di E. Capriolo e F. Quadri, contiene: *Editoriale: breve premessa a questa crudeltà*; G. P. Brega, *L’anticipazione del teatro di Sade*; D.-A.-F. De Sade, *Un Orlando furioso*; A. Artaud, *Il primo manifesto del Teatro della Crudeltà* (trad. di E. Capriolo); A. Artaud, *Il teatro e la peste* (trad. di S. Bajini); *Note biografiche di Antonin Artaud*; A. Artaud, *Lettere di Antonin Artaud: “Je ne suis né que de ma douleur...”*, breve scelta di lettere scritte da Artaud: *All’amministratore della Comédie Française* (21 febbraio 1925), *A Abel Gance* (27 novembre 1927), *A Jean Paulhan* (16 dicembre 1932), *A Louis Jouvet* (5 gennaio 1932), *A M.R. di R.* (16 novembre 1932); *A Charles Dullin* (13 novembre 1940); *A Jean-Louis Barrault* (15 aprile 1943); *A Henri Parisot* (7 settembre 1945). *Pierre Jouve, I Cenci*; M. SAILLET,

suggellano la tensione critica accumulata negli ultimi anni intorno ad Artaud, proponendo un numero antologico ricco di interventi, che sviluppano in modo inedito le possibilità di lettura della sua opera. Il “cosmo Artaud” appare per la prima volta nitidamente articolato in una filiera di ipotesi critiche, che abbracciano le continuità con il passato, le applicazioni del presente e le ipotesi del futuro.

La crudeltà diviene qui una categoria che comincia a rivelare la sua futura pervasività, nel sapersi innestare non solo all'interno del dibattito specifico sul teatro, ma anche su quello proprio di altre discipline come il cinema, la televisione e la sociologia. In questo senso non va sottovalutato il peso critico della selezione dei testi contenuti nel numero, che nella loro diversità, così come nella distinzione tra testi *di* Artaud, *su* Artaud e – diremmo – *da* Artaud, individuano proprio il punto della maturazione di una nascente tradizione artaudiana. Una mappa, dunque, più che un organico discorso critico sul suo pensiero, composta dalle figure che cominciano a tornare con insistenza quando si tratta di parlare di Artaud: soprattutto Sade, Peter Brook, Roger Blin, Genet, il Living Theatre, l'happening. Mentre sul fronte dei testi, compare per la prima volta in traduzione italiana il saggio *Il teatro e la peste*, accompagnato dalla ripubblicazione, a distanza di circa diciotto anni dalla sua prima traduzione italiana, del *Primo manifesto del teatro della crudeltà*³⁹.

Eppure, nonostante l'ampio respiro dedicato al teatro della crudeltà, a testimoniare la vivacità del dibattito in corso, la rivista “Sipario” sembra non aver esaurito la propria missione divulgativa. Infatti, è già pronta appena due mesi più tardi a inaugurare sullo stesso tema un ulteriore approfondimento. L'immagine scelta dalla rivista come frontespizio del dossier è emblematica nel rivelare la percezione estetica del sistema della crudeltà in quegli anni: Ryszard Cieslak in una scena di *Akropolis*, di Wyspianski, secondo il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski. Nella rassegna di nomi che aveva preceduto

Tête-à-Tête; Il ricordo di Gide ... e di Braque; A. Adamov, Artaud e il grido; P. Arnold, Troppo presto e troppo tardi; J.-L. Barrault, L'uomo teatro; J. Audiberti, Come Gandhi; M. Nadeau, Terrore e rispetto; M. Robert, Libertà nella rivolta; A. Frank, Verso le nuove tecniche; G. Bourcier, Incontro con Roger Blin; J. Duvignaud, Artaud oggi e gli altri; G. Bartolucci, Il Teatro di Genet come provocazione e illusione; J. Genet, Le Serve; C. Marowitz – P. Brook, Programma del Teatro della Crudeltà; Artaud per amore di Artaud, dibattito con interventi di P. Brook, P. Hall, M. Saint-Denis, P. Shaffer e C. Marowitz; S. Vinaver, Il Marat/Sade di Peter Brook; C. Marowitz, Amleto; U. Seelmann-Eggebert, Il Teatro della crudeltà in Germania; D. Ster, Cinque domande a Peter Weiss; E. Capriolo, Negli Stati Uniti; M. Crespi, La parola al Living Theatre; G. Falzoni, La rivolta e l'happening; E in Italia? (testimonianze di De Bosio, Puecher, Squarzina, Visconti, Zeffirelli); L. Tornabuoni (a cura di), Intervista con Luchino Visconti; O. Del Buono, Crudeltà all'italiana: la partita di calcio; T. Kezich, Ipotesi per un cinema della crudeltà; S. Surchi, La crudeltà del video; D. Rudkin, Prima che venga notte; L. R. Jones, L'olandese.

³⁹ Il teatro e la peste e Primo manifesto del teatro della crudeltà, erano stati pubblicati in Francia nel volume IV delle *Opere Complete* (1964). In Italia, sempre nel 1965, il *Primo manifesto del teatro della crudeltà* viene pubblicato, con la medesima traduzione di E. Capriolo ma col titolo *Il teatro della crudeltà (primo manifesto)*, in M. Fini – M. Fusco (a cura di), *La Nouvelle Revue Française*, Milano, Lerici, 1965, pp. 374-385. Entrambi sarebbero poi stati ripubblicati con una nuova traduzione di Capriolo in A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio con altri scritti e la tragedia “I Cenci”*, Torino, Einaudi, 1968.

l'uscita di questo dossier, il nome di Grotowski non era emerso. Così, a distanza di soli due numeri, la rivista sembra recuperare una delle figure chiave nella creazione di un itinerario artaudiano, dedicando al maestro polacco un contributo piuttosto ampio che ne ripercorre per intero il percorso creativo⁴⁰.

Oltre a ribadire l'orizzonte di una pratica artaudiana, i cui estremi sono ancora le esperienze teatrali provenienti dal panorama internazionale (insieme a Grotowski, anche l'ormai classico asse Marowitz-Brook-Weiss), il gesto teorico originale presente nel dossier risiede però nella compilazione di un'antologia di riferimenti, testi, figure, soggetti che in qualche modo possono riferirsi al concetto di crudeltà. Quasi fosse un gioco surrealista e pur nella sua esplicita ludicità, in realtà il tentativo sembra essere figlio di una visione riduttiva e schematica dell'universo artaudiano, tacitamente sostanziato dal fatto che soprattutto tra il 1926 e il 1930, nella fase del Théâtre Alfred Jarry, Artaud avesse condotto la propria ricerca facendo riferimento a molti degli autori citati. Come le fin troppo didascaliche ascendenze sadiane già espresse nel precedente numero, questa miscellanea alimenta le risorse più folkloriche dell'immaginario che ruota attorno al concetto di crudeltà, con le sue figure di sangue, di tortura, di violenza e assassinio. Un'operazione che cede facilmente il fianco proprio ai sostenitori di una crudeltà declinata fuor di metafora, senza peraltro aggiungere alcun elemento sostanziale nella creazione di una prospettiva critica.

E forse non è incidentale il nascere in Italia, nello stesso periodo, anche di pratiche teatrali animate da una mitologia artaudiana per lo più inquinata da riferimenti piuttosto rozzi, come dimostra la comparsa sulle scene romane (Teatro Belli), nel dicembre del 1965, di uno spettacolo come *Io, De Sade*, di Fulvio Tonti Rendhell, da *I crimini dell'amore* di Sade. Lo spettacolo è infatti l'esempio di una crudeltà spicciola, misurata nella ricerca spasmodica dell'effetto grand-guignolesco, per lo più sostenuta da un'interpretazione manieristica e nient'affatto significativa. La cronaca dell'evento testimonia pienamente tale lettura, a cui non sfugge, ovviamente, l'esplicitazione del riferimento artaudiano, sancito nella prima scena, ad apertura di sipario, durante la quale si assiste alla "declamazione del *Teatro e la peste*, di Artaud, ri-

⁴⁰ Cfr. *Ancora sulla crudeltà*, "Sipario", n. 232-233, agosto-settembre 1965, pp. 49 sgg. Il dossier contiene: E. Barba, *Il teatro di Jerzy Grotowski* (estratto da E. Barba, *Alla ricerca del teatro perduto*, Padova, Marsilio, 1965); P. Weiss, *La persecuzione e l'assassinio di Jean Paul Marat rappresentati dai filodrammatici dell'ospizio di Charenton sotto la guida del Signore di Sade; Appunti per un itinerario crudele*: antologia di estratti da *Le baccanti*, di Euripide; *Tieste*, di Seneca; *La tortura* (da un processo celebrato a Nogaredo, in Veneto, nel 1646). A questo segue un'antologia di soggetti: *La tragedia spagnola*, di Kyd; *Tamerlano il grande*, di Marlowe; *Arden di Feversham*; *Il diavolo bianco* e *La duchessa d'Amalfi*, di Webster; *Gordbuc*, di Norton e Saccville; *La vita di Cambise*, di Preston; *La tragedia del vendicatore*, di Tourneur; *Una tragedia dello Yorkshire*; *Il lunatico*, di Middleton. Segue ancora un *Breve elenco di cadaveri shakespeariani*, e alcuni esempi scenici da *L'ebreo di Malta*, di Marlowe; *La tragedia spagnola*, di Kyd; *La tragedia dell'ateo*, di Tourneur; *Arden da Feversham*. E infine una sintesi drammatica di *Peccato che sia una sguadrina*, di Ford; *Il pellicano*, di Strindberg; *Lo spirito della terra*, di Wedekind; *Il figlio*, di Hasenclever; *Ubu roi*, di Jarry.

dicolmente eseguita con lampadine nascoste nelle scollature⁴¹, ad evidenziare un'atmosfera dai forti toni espressionisti.

Il “caso” Rugafiori

Tra il 1965 e il 1967 si consuma convenzionalmente la svolta nella diffusione dell'opera di Artaud in Italia, non solo per le iniziative editoriali, che pongono al centro la questione critica della crudeltà, ma anche per la circolazione dei suoi testi, che cominciano a comparire su riviste e libri con una discreta continuità. È il caso dell'antologia curata da Marco Fini e Mario Fusco, che propone una scelta ragionata di saggi comparsi nella “Nouvelle Revue Française”, tra cui – appunto – alcuni importanti testi di Antonin Artaud⁴². Il testo chiave è sicuramente la corrispondenza con Jacques Rivière, che per la prima volta compare in traduzione italiana nonostante sia stata per molto tempo al centro nella sedimentazione dell'immagine di Artaud come caso clinico. Tuttavia questo non è altro che il preludio ad un gesto ben più consistente, che vedrà la luce poco più tardi, nel 1966, ovvero la prima operazione editoriale dedicata completamente agli scritti di Antonin Artaud in Italia. Ci riferiamo ovviamente all'antologia *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, curata per Adelphi da Claudio Rugafiori e H. J. Maxwell.

All'interno del nostro viaggio abbiamo già incontrato Rugafiori nel 1964, alle prese con la traduzione e la pubblicazione dei tre testi scritti da Artaud per essere letti nel 1947 alla Galerie Pierre. Dopo due anni quel segno si amplifica in un lavoro complesso, la cui qualità teorica e analitica va ricercata in trasparenza, tra le maglie delle ragioni che spinsero il curatore alla selezione degli scritti⁴³. Infatti, l'antologia non presenta alcuna introduzione o postfazione e lascia volontariamente alla diretta progressione dei testi la capacità di orientare criticamente il lettore.

La gestazione del libro – secondo il racconto di Rugafiori – nasce dall'incontro tra la passione dello studioso per la figura enigmatica di Artaud e la determinazione con cui Roberto Bazlen, fondatore della casa editrice

⁴¹ C. A., *Io, De Sade*, “Sipario”, n. 237, gennaio 1966, p. 34.

⁴² M. Fini – M. Fusco (a cura di), *La Nouvelle Revue Française*, cit. Oltre al già citato *Il teatro della crudeltà (primo manifesto)*, l'antologia contiene: *Una corrispondenza*, di A. Artaud e J. Rivière (O.C. III, 1961): il testo verrà ripubblicato in Italia l'anno seguente con la traduzione di C. Rugafiori in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1966, pp. 3-29; *Cinema e realtà* (O.C. III, 1961): il testo era già stato pubblicato in Italia, con la traduzione di V. Pandolfi, “Bianco e Nero”, n. 3, marzo 1949, pp. 63-65, poi in seguito ripubblicato con diversa traduzione di G. Fofi, *Antonin Artaud: scritti sul cinema*, “Giovane Critica”, n. 12, estate 1966, pp. 65-66 e ancora in A. Artaud, *A propos du cinéma. Scritti di cinema*, a cura di E. Fumagalli, Firenze, Liberoscambio, 1981, pp. 19-22 e infine in A. Artaud, *Del meraviglioso. Scritti di cinema e sul cinema*, a cura di G. Fofi, Roma, Minimum Fax, 2001, pp. 23-25. Da segnalare, inoltre, anche la presenza, nell'antologia, di “*Les Cenci*” di Antonin Artaud, di P. J. Jouve, in buona parte già pubblicato in “Sipario”, n. 230, giugno 1965, pp. 20-21.

⁴³ L'antologia contiene: *Corrispondenza con Jacques Rivière* (1924); *Il Pesanervi* (1925-1927); *Viaggio al paese dei Tarahumara* (1936); *Le nuove rivelazioni dell'essere* (1937); *Il rito del peyot presso i Tarahumara* (1943); *Lettere da Rodez* (1945); *Frammentazioni* (1945-1947).

Adelphi, avrebbe voluto dare spazio agli scritti sui Tarahumara. Rugafiori, diversamente da Bazlen, era convinto di non dover fermare l'attenzione su un unico testo, bensì rappresentare Artaud nell'estensione massima del suo pensiero, sfidando, se necessario, anche le convenzioni ordinatrici che fino allora erano state alla base della divulgazione della sua opera secondo il piano Thévenin-Gallimard:

Mi sembrava che Artaud fosse più riconoscibile in un dialogo a più voci e non in un dialogo legato soltanto a un testo. Un'unica cosa poneva un gravissimo problema: non avrei scelto la prima parte di *Suppôts et Supplications*, avrei scelto *Artaud le Môme, Ci-Gît*, un testo di quel tipo, che mi sembrava più vicino strutturalmente... Non avevo dubbi che una raccolta sintetica di testi di Artaud dovesse cominciare dal carteggio con Rivière. Non avevo esitazioni sul fatto che l'ultima parte dell'esistenza di Artaud dovesse essere documentata dalle *Lettere da Rodez*. Mi sembravano i due punti epistolari, le due cerniere di comprensione, perché una lettera è sempre più aperta di un testo. Poi, francamente, il mio desiderio era piuttosto pubblicare *Artaud le Môme*, o *Ci-Gît*, ma era impossibile renderli, cioè non aveva nessun significato, bisognava entrare nel bilingue, bisognava cominciare a diventare molto macchinosi. Allora, quando ho visto questa prima parte di *Suppôts et Supplications*, ho pensato fosse altrettanto rappresentativa dell'opera. Però è stata un'estrapolazione determinata dalla necessità, cioè dall'impossibilità fattuale di tradurre *Artaud le Môme*, o *Ci-Gît*, che erano la mia prima scelta di testi⁴⁴.

Rugafiori non proviene da un ambito di studi specificamente teatrale. Tuttavia è noto agli studi di teatro per la particolare sensibilità con cui, in concerto con la stessa casa editrice Adelphi, ha contribuito alla divulgazione di testi e figure della cultura francese del primo Novecento, da Alfred Jarry a René Daumal, in un modo o nell'altro legati alla Tradizione⁴⁵. Una posizione che anticipa, sebbene in maniera ancora asistemica, la futura lettura in chiave esoterica e alchemica dei fondamentali studi di Umberto Artioli⁴⁶.

L'antologia rispecchia in pieno questo decentramento del curatore rispetto alla figura di Artaud, distante dal sostanziale monoteismo teatrale che vegliava sulla percezione della sua opera. Rugafiori è semmai più vicino alla prospettiva di uno studioso come Giorgio Agamben, che vedremo più avanti anch'egli affascinato e curioso rispetto ad Artaud ma pronto a tradirne il fuoco teatrale e connetterlo ai grandi temi della Tradizione. La selezione, infatti, supera una visione di Artaud chiusa nel recinto del pensiero teatrale, con la scelta di alcuni testi significativi in grado di rivendicare la reale complessità della sua opera. In un momento in cui l'attenzione era dunque pun-

⁴⁴ Da una conversazione con Claudio Rugafiori, Varallo Pombia (Novara), 8 maggio 2004.

⁴⁵ Tra i titoli curati da Rugafiori in Italia ricordiamo: R. Gilbet-Lecomte - R. Daumal, *Il grand jeu*, Milano, Adelphi, 1967; R. Daumal, *Il monte analogo*, Milano, Adelphi, 1968; R. Daumal, *I poteri della parola*, Milano, Adelphi, 1968; A. Jarry, *Opere*, Milano, Adelphi, 1969; A. Jarry, *Essere e vivere: Guignol, Ubu re, scritti sul teatro*, Milano, Adelphi, 1969; T. Te Ching, *Il libro del Tao e della Virtù*, a cura di F. Tomassini, introduzione di C. Rugafiori, Milano, TEA, 1994; C. Rugafiori, *La civiltà indiana e il Veda*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1996.

⁴⁶ Cfr., in particolare, U. Artioli - F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978.

tata in gran parte sulla codificazione delle prospettive teatrologiche, Artaud è positivamente vittima di una sorta di cortocircuito che, pur ricomponendone la parabola poetica, ne espone il volto meno accessibile:

Avevo orrore di quella interpretazione del “pazzo” Artaud. Bisogna risituarsi in quegli anni: esistevano due vie per evitare l’immagine del pazzo Artaud da difendere o da abbattere, a seconda di come ci si situava nei confronti di Ferdière. Il teatro, in un certo senso, siccome apparteneva a tutta la fascia precedente la pazzia, stava in piedi da solo. Nessuno osava dire che *Il Teatro e il suo doppio* era l’opera di un pazzo. Mentre tutti dicevano che l’opera di Artaud dopo il viaggio in Irlanda era delirio. Questa era la situazione. Quindi a me importava molto documentare che non c’era delirio in Artaud, oppure che altrettanto le prime cose potevano essere nel delirio, nel senso che sottoponeva a Rivière un caso clinico, rivolgendosi a lui come a uno psichiatra. Gli scritti di Artaud preesistono al teatro. Cioè lui non è un attore, o un uomo di teatro, che si è messo a scrivere testi letterari. Lui nasce con *Tric-Trac du ciel*; *L’ombelico dei limbi* e *Il Pesanervi* sono opere letterarie forti. C’è però un *continuum* nella messa in scena di se stesso, che è teatro, all’inizio e alla fine. Questo libro avrebbe dovuto mettere in luce questa rappresentatività di Artaud, piuttosto che quella strettamente legata al palcoscenico. Anche perché sono assolutamente persuaso che non è lì che Artaud ha dato il meglio, anzi ha dato forse il peggio di se stesso. L’ultima parte dell’opera di Artaud, i molti volumi delle *Opere Complete*, sono fondamentalmente opera teatrale⁴⁷.

Come accennato, il cortocircuito innescato da Rugafiori appartiene anche al desiderio di scardinare la progettazione meccanica, cronologicamente ordinata con cui in Francia venivano pubblicati gli scritti di Artaud nelle *Opere Complete*. Infatti, alcuni testi presenti nell’antologia non solo non erano stati pubblicati in Italia, ma non erano stati fino a quel momento inclusi nei volumi di Gallimard⁴⁸. Perciò, il lavoro di Rugafiori abbandona l’idea di definire un oggetto “ottimale” nell’arco della produzione artaudiana, non individua la verità emblematica di un dato periodo, bensì mette in moto lo sviluppo, dai testi degli anni Venti a quelli degli anni Quaranta, dopo l’internamento. È lo stesso autore a indicare questa ipotesi pochi mesi dopo l’uscita del libro:

I primi desideri di tradurre testi di Artaud in italiano mi sono venuti nel ’58, allora la situazione era bloccata. D’altra parte si conoscono i ritardi immensi di qualsiasi impresa editoriale. Soltanto verso il ’61-62 sono riuscito a potermene occupare direttamente e la realizzazione di questo volume di testi *non* teatrali uscita in questi mesi è in fondo il frutto di circa tre anni di lavoro. Può sembrare assurdo e banale questo ritardo ulteriore di altri tre anni, ma era

⁴⁷ Da una conversazione con Claudio Rugafiori, cit.

⁴⁸ Per la *Corrispondenza con Jacques Rivière* vedi nota 42; *Il Pesanervi* (O.C. I, 1956) già parzialmente edito in Italia in F. Fortini, *Il movimento surrealista*, cit., pp. 164-165; *Viaggio al paese dei Tarahumara e il rito del peyotl presso i Tarahumara* (O.C. IX, 1971); *Le nuove rivelazioni dell’essere*, (O.C. VII, 1967); *Lettere da Rodez*, (O.C. IX, 1971); *Frammentazioni*, (O.C. XIV, I tomo, 1978). Quest’ultimo testo sarà poi ripubblicato con la traduzione di J.-P. Mangano in A. Artaud, *Succubi e Supplizi*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 21 sgg.

dovuto a difficoltà di lavoro reali, cioè al fatto di dover vedere molti testi inediti, al fatto di dover assolutamente dare di Artaud una sorta di scelta continuata che scavalasse a un certo punto le opere complete in corso di pubblicazione presso Gallimard e arrivasse sino in fondo⁴⁹.

Rugafiori entra così di diritto nel dibattito teatrale in corso sui valori della crudeltà. Egli, come abbiamo visto, è uno “specialista” artaudiano *sui generis*, che consuma le proprie passioni letterarie attraversando i testi, rendendoli accessibili, indicando delle direzioni di lettura attraverso la curatela di volumi, piuttosto che organizzando in maniera sistematica delle traiettorie critiche. Infatti, dopo la pubblicazione del volume per Adelphi, il suo nome verrà associato pochissimo alla circolazione di categorie critiche sull’opera artaudiana, ed egli stesso se ne distaccherà, per bruciare altre violente passioni all’ombra degli studi sulla Tradizione e le religioni orientali.

Nonostante questa personale riservatezza, proprio in virtù del lavoro prodotto negli ultimi anni, Rugafiori è tra i protagonisti del primo convegno dedicato in Italia ad Artaud nel marzo del 1966, pochi mesi dopo l’uscita dei *Tarahumara*. Un’occasione importante che porge all’attenzione degli specialisti di teatro il valore aggiunto della sua presenza, determinata proprio dal non appartenere, per vocazione e per tradizione personale, né alla scena della critica teatrale né a quella specialistica degli studi artaudiani. Egli rivendica con forza, nel leggere Artaud, la necessità di andare oltre i limiti di una prospettiva teatrale:

[L’opera di Artaud] appartiene a una sfera molto particolare e che ha solo tangenzialmente punti di contatto col teatro. L’esperienza del teatro di Artaud si chiude entro due date e in fondo Artaud ha fatto del teatro per dieci anni più o meno, e la vera dimensione di Artaud è posta un po’ oltre tutto questo e trascende veramente di molto i limiti chiaramente teatrali. Mi spiace di prendere una posizione così seria contro una specie di ispirazione diretta di Artaud, ma credo sia molto importante vedere naturalmente Artaud in una chiave più ampia, in una chiave che tenga conto esattamente di tutto quanto ha scritto e che tenda a considerarlo in una specie di dimensione completamente diversa dalla dimensione letteraria o dalla dimensione teatrale o di teorico del Teatro. Ora questa dimensione mi pare molto più vicina a una dimensione religiosa, cioè alla dimensione che è realmente mistica⁵⁰.

L’esperienza di Rugafiori mira a qualcosa che riguarda da vicino il rapporto inclassificabile tra arte ed esistenza. Egli auspica nei confronti di Artaud la messa in crisi di una visione parcellizzata (e quindi inevitabilmente fallimentare) della sua opera, per schiudere uno sguardo verso la complessità reale del progetto artaudiano. Ne segue anche un atto provocatorio, cioè quello di non riuscire a scorgere, e quindi paradossalmente a contestare, la reciprocità

⁴⁹ C. Rugafiori, dall’intervento al convegno dedicato ad Artaud tenutosi a Parma nell’ambito del Festival Internazionale del Teatro Universitario, dal 28 al 30 marzo 1966, in “Teatro festival”, n. 2-3, febbraio-marzo 1967, p. 24.

⁵⁰ Ivi., p. 21

tecnica tra l'opera di Artaud e le sperimentazioni teatrali del tempo: in altre parole, il rifiuto di convertire *Il Teatro e il suo doppio* in un sistema codificabile di teatro.

Dalla Francia all'Italia: Mario Perniola e Giorgio Agamben

Quello di Rugafiori non va considerato un caso isolato. Anzi, in qualche modo coincide, almeno cronologicamente, con la nascita di una primavera della critica artaudiana in Italia, che coglie con problematicità gli aspetti anche oscuri del disegno poetico del grande francese, riorientandoli ad una visione originale del teatro. Come abbiamo potuto notare, in questo tratto l'assetto critico tende ancora a non disciplinare del tutto il livello teatrale contenuto nell'opera artaudiana, a volte indicandolo come sistema antagonista rispetto a una vera originalità, sommersa tra i richiami mistici (e mitici) presenti nell'insieme di scritti. Un andamento che svela il riverbero, in Italia, di quegli studi di area francese che da circa dieci anni muovevano le acque paludose di una critica attestata per lo più su valori ancora segnati da un vivo biografismo.

In questo senso, gli studi francesi, grazie soprattutto a Maurice Blanchot⁵¹, proponevano già un modello critico di riferimento su cui impostare una percezione finalmente opposta alla visione separata di Artaud come caso clinico. È sulla scia di Blanchot, poi di Derrida, e in seguito grazie alle illuminate aperture pionieristiche di Rugafiori, del resto molto sensibile alla cultura francese, che possiamo dire nascono in Italia i primi contributi critici realmente originali. Essi trovano spazio soprattutto in contesti non legati organicamente al mondo teatrale, come testimoniano i saggi di Mario Perniola e Giorgio Agamben, pubblicati nel 1966 su una rivista come "Tempo Presente"⁵². Scritti tutt'oggi poco conosciuti dalla critica artaudiana, perché, oltre che appartenere a una cornice non del tutto omogenea alla cultura teatrale, non aderiscono alla funzione teatologica a cui l'opera di Artaud è stata a lungo sottoposta.

Eppure i due studiosi, in sintonia con le vicende interpretative francesi di cui sono debitori, riaprono il discorso proprio dall'*impasse* clinico (e teatrale) in cui Artaud sostava in Italia. Perniola riparte dagli scritti "giovanili" di Artaud – la *Corrispondenza con Jacques Rivière*, *Il Pesanervi*, *L'ombelico dei limbi* –, opere per cui l'indagine si fissa sul problema dell'origine del pensiero

⁵¹ M. Blanchot, *Artaud*, "Nouvelle Revue Française", n. 47, novembre 1956, pp. 873-881, pubblicato in Italia in M. Blanchot, *Il libro a venire*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 44-50.

⁵² M. Perniola, *Artaud e l'origine della scrittura*, "Tempo Presente", n. 2, febbraio 1966, pp. 48-52; G. Agamben, *La 121ª giornata di Sodoma e Gomorra*, "Tempo Presente", n. 3-4, marzo-aprile 1966, pp. 59-70. Va segnalato, per dovere di completezza, anche P. Bigongiari, *L'"abime plein" di Artaud*, in *Poesia francese del Novecento*, Firenze, Vallecchi, 1968, pp. 115-138. Il contributo, del 1966, nasce anch'esso dall'impulso critico di area francese, e fissa il dibattito al di fuori di uno specifico teatrale. Centrale è, anche qui, il ruolo della *Corrispondenza* e il conflitto dialettico sulla questione dell'opera d'arte, alla ricerca della matrice fisica del pensiero.

e dell'opera d'arte; sull'Essere come apertura verso l'opera stessa, che definisce (e finisce) nel suo farsi e progettarsi l'essenza stessa di cui è composta; nel suo dissolversi come forma particolare in un movimento universale e indecifrabile come la vita. Ma la continuità ideale con Rugafiori è ancora più esplicita nelle parole di Agamben:

Come è già avvenuto in Inghilterra e negli Stati Uniti, il rischio è che anche in Italia si cominci a considerare Artaud soltanto come l'autore di *Le théâtre et son double* e si finisca col farne un uomo di teatro nel senso peggiore che questa espressione ha nella nostra cultura⁵³.

Agamben mette in allarme anche verso una concezione idealistica di Artaud, non estranea anche alle sofisticate armi dialettiche di Blanchot, che vuole considerare la sua opera come una pura arte poetica:

Fra l'uomo di teatro e l'autore di un'arte poetica, è tutto Artaud che deve essere conosciuto e compreso [...]. Ma, anche così, si direbbe quasi che Artaud, quanto più cerchiamo di avvicinarci alle sue parole, tanto più si sottragga alla nostra presa, conducendoci in un *impasse* dove il nostro pensiero non incontra più che la sua ombra. E, tuttavia, ci rendiamo conto che il vero problema critico di Artaud è appunto questo: come può un *impasse* essere una via d'uscita?⁵⁴

Sembra quasi essere una risposta diretta alla visione razionalistica formulata da Chiaromonte negli stessi anni. È proprio la qualità di questa verità nascosta che affascina Agamben: il riflesso esoterico proiettato da Artaud garantisce una polarità conoscitiva che esclude una realtà senza fratture. Il doppio artaudiano materializza una linea di estensione della conoscenza verso l'alterità, una finestra aperta sulla sintassi dell'uomo occidentale, sulla sua realtà che si sottrae ad ogni rappresentazione. E in questo atto ne indica l'Essere nel suo proteggersi e occultarsi. L'opera di Artaud interroga quest'ombra, staziona nell'*impasse* come atto fecondo, alla ricerca di quel gesto germinativo che sta alla base della creazione:

Il doppio, l'ombra, il teatro stesso non gli interessavano che nella misura in cui permettessero di testimoniare di quella sorta di passo indietro che lo spirito compie al di là del limbo della coscienza per ritrovare, nell'opacità della materia, il miraggio dell'oro spirituale⁵⁵.

Da un punto di vista che ci riguarda forse più da vicino, la pertinenza teatrale di Artaud è, nel suo processo teorico, una funzione, non l'esito.

Il pensiero di Agamben è senz'altro molto avanzato rispetto ai dibattiti italiani dell'epoca, monopolizzati in gran parte dalla riflessione, in fondo di superficie, se rilevare o meno una coerenza sintattica nelle sue teorie teatrali. Il

⁵³ G. Agamben, *La 121ª giornata di Sodoma e Gomorra*, cit., p. 59.

⁵⁴ Ivi, pp. 59-60.

⁵⁵ Ivi, p. 61.

terreno in cui si muove lo studioso rivela un paesaggio critico in parte inedito, in cui i riferimenti spaziano dalla letteratura alla filosofia, dalla storia delle religioni agli studi sulla Tradizione. Metodo motivato anche dall'ipotesi che Artaud potesse essere intuito e codificato soltanto attraverso l'applicazione di categorie transculturali, cioè mettendolo in relazione con un'idea di cultura non esclusivamente o staticamente occidentale⁵⁶. Il punto nodale individuato da Agamben coincide con il desiderio di Artaud di fare del teatro lo strumento attraverso il quale ricreare il tessuto mitico in cui inscrivere l'azione del corpo umano. In questa prospettiva, l'aspetto tecnico non esaurisce del tutto l'operazione, perché essa si rivolge all'acquisizione di un pensiero poetico sul destino interiore dell'uomo. Artaud propone un perdurare continuo del conflitto di fronte alla vita, per poi innescare l'antico mito della morte e resurrezione di un corpo inedito, con l'aiuto del teatro e della danza, momenti fondativi del rituale magico:

Artaud non è un uomo di teatro nel significato che questa espressione ha tradizionalmente: il teatro per lui ha senso solo in questa cosmologia individuale che dovrà portare alla rinascita dell'uomo albero; teatro è il nome che egli dà a questa operazione spagirica verso la salute. [...] Questa atroce e sublime impossibilità è il teatro di Artaud: esso è come la tavola operatoria su cui l'uomo si rifà un corpo e ritorna allo stato originario⁵⁷.

Sembra chiudersi il cerchio che rilancia le ipotesi formulate negli stessi mesi da Rugaflori, quando si appellava a una lettura delle dominanti teatrali di Artaud in chiave religiosa e mistica. Una continuità che è possibile scorgere anche poco più tardi, quando Agamben torna ad approfondire, sempre dalle pagine di "Tempo Presente", alcuni temi fondamentali lanciati in questo saggio, in un contributo che non riguarda specificamente Artaud, ma si serve di Artaud come strumento esemplare per mettere a punto una dialettica critica sul concetto di "opera":

La sua idea del teatro è il simbolo più abbagliante della condizione impossibile della letteratura discesa fino in fondo al pozzo di Babele: da una parte, il teatro è il punto in cui l'uomo giunge a rifarsi un corpo, a fare del suo stesso corpo, aldilà di ogni opera, il segno estremo verso l'essere; dall'altra, proprio per questo, esso appartiene a una storia più elevata, come il superuomo di Nietzsche, è al di qua e al di là della storia, è come l'ottavo giorno della creazione, o la centoventunesima giornata di Sodoma e Gomorra; è, cioè, nient'altro che un miraggio. L'opera di Artaud (proprio perché si può, nonostante tutto, parlare di un'opera, essa è un simbolo atroce della contraddizione della letteratura) è la storia della disperazione del pensiero umano di fronte alla sua condizione⁵⁸.

⁵⁶ Un'intuizione che se da un lato, anche qui, prepara l'interpretazione di Artioli, dall'altro implicitamente promuove la futura ricorrenza di Artaud negli studi legati all'antropologia teatrale.

⁵⁷ G. Agamben, *La 121ª giornata di Sodoma e Gomorra*, cit., pp. 66-67.

⁵⁸ G. Agamben, *Il Pozzo di Babele*, "Tempo Presente", n. 11, novembre 1966, pp. 48-49. Quella di Agamben sembra una replica sotterranea alle motivazioni critiche portate da Chiaromonte

Una dimensione che racchiude l'afasia, l'incompletezza, l'annullamento del soggetto, ovvero la tensione tra la definizione dell'opera nel mondo come circuito formale chiuso e l'opera nel corpo, come tale irrepresentabile se non attraverso gli atti che costituiscono l'infinito fluire dell'esistente. Tra l'Artaud "letterario" e quello "teatrale" si estende un ponte che rivela la natura pulsante, fisica, vitale della sua opera, all'insegna di una trasversalità che non lascia spazio alle categorie di genere.

Agamben rende chiara l'intenzione francese⁵⁹ di cogliere il suo pensiero come un'indagine intorno alla parte negativa dell'essere, intorno all'infinita dialettica tra una materialità assoluta, oggettiva, "pornografica" del corpo e la sua rivitalizzazione attraverso un obiettivo metafisico. In questo eterno conflitto egli situa la storia del teatro di Artaud, senza nascondere un moderato scetticismo nei confronti delle pratiche teatrali che si richiamano intenzionalmente alle teorie del "folle di Marsiglia": "Se una lezione si può imparare da Artaud, è che il teatro è ciò che sta perennemente al di là [...] ma questa lezione nessun uomo di teatro si sentirebbe oggi di seguire"⁶⁰.

A Parma il convegno su Artaud

La discontinuità nel rilevare una centralità delle funzioni teatrali nel campo teorico artaudiano è l'elemento di novità che sta alla base di questa nuova critica. Un'originalità che si coglie anche in quello che può essere considerato, insieme alla comparsa del volume curato da Claudio Rugafiori, l'evento

sulle contraddizioni letterarie di Artaud, tra l'appartenere o meno all'universo delle lettere, così come poteva apparire dalla corrispondenza con Rivière. Cfr. Nicola Chiaromonte, *Artaud e la sua doppia idea del teatro*, cit., pp. 48 sgg.

⁵⁹ Va sottolineato che nel discorso di Agamben riecheggiano anche alcuni motivi dell'altro polo critico fondamentale della critica artaudiana francese, quello di Jacques Derrida: cfr. *La parole soufflée*, "Tel Quel", n. 20, inverno 1965. Lo stesso saggio, col titolo *Artaud: la parole soufflée*, è stato pubblicato in Italia in J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 219-254.

⁶⁰ G. Agamben, *La 121ª giornata di Sodoma e Gomorra*, cit., p. 70. Da un punto di vista differente, che testimonia nello stesso periodo la destinazione delle categorie artaudiane a contesti non specificamente teatrali, va ricordato il dibattito sulla "letteratura della crudeltà" acceso da Edoardo Sanguineti: "Si finge di credere, o si crede davvero – che è assai peggio – che l'orizzonte di questa idea [la crudeltà] sia specificamente ed esclusivamente teatrale. Ma si sa, o si dovrebbe sapere, anche, che proprio per mezzo di una simile specificazione (e esclusione, in realtà), questa idea viene resa innocente. [...] Viene resa innocente: è quanto dire che essa viene praticata come idea tecnica. Ma direttamente al contrario, la crudeltà [...] non è nemmeno promuovibile come un'idea letteraria. [...] La letteratura non può metterci in rapporto (e in causa) con le cose stesse [...] se non in quanto proponga idee che hanno la forza della fame, precisamente. Il che non può essere compreso bene, s'intende, se non a partire dalla ferma consapevolezza che l'esperienza delle parole condiziona (precede) quella delle cose. [...] La letteratura, come luogo della crudeltà, è allora lo spazio sperimentale dove si decide la dialettica, come si ama dire oggi, delle parole e delle cose"; cfr. E. Sanguineti, *La letteratura della crudeltà*, "Quindici", n. 1, giugno 1967, p. 1. Il dibattito sarebbe proseguito nei mesi successivi con gli interventi di Aldo Tagliaferri e Fausto Curi: cfr. A. Tagliaferri, *La superstizione della crudeltà*, "Quindici", n. 8, 15 febbraio-15 marzo 1968, p. 3; F. Curi, *Il sogno, la crudeltà, il gioco*, "Il Verri", n. 29, dicembre 1968, pp. 18-30.

cardine che caratterizza in Italia, durante il 1966, l'improvvisa accelerazione critica verso l'opera di Artaud. Dal 28 al 30 marzo, nell'ambito del Festival Internazionale del Teatro Universitario, si tiene a Parma il primo convegno di studi dedicato in Italia alla figura di Artaud, che vede la partecipazione di studiosi e uomini di teatro quali Giovanni Calendoli, Jean Duvignaud, Luigi Gozzi, Alain Juffroy, Charles Marowitz, Piero Panza, Claudio Rugafiori, Giuliano Zincone, e soprattutto Jacques Derrida.

La presenza del filosofo francese marchio a fuoco la serie di incontri, donando in qualche modo all'Italia il patrocinio del proprio pensiero. Infatti l'intervento di Jacques Derrida, ancora oggi tra quelli più illuminati consegnati alla storia della critica artaudiana, viene in questa occasione presentato per la prima volta a una platea, per poi essere pubblicato qualche mese più tardi in Francia⁶¹. Il saggio di Derrida sarebbe andato a far parte, nel 1967, della raccolta *L'écriture e la différence*, e in seguito sarebbe comparso prima nel numero monografico dedicato ad Artaud, sempre nel 1967, dalla rivista universitaria "Teatro festival"⁶²; poi come introduzione al volume del 1968 *Il Teatro e il suo doppio* edito da Einaudi, che dal 1966 aveva acquisito da Gallimard i diritti per la pubblicazione dei testi raccolti.

A proposito di Artaud, anche Derrida dal 1965 sottolineava le contraddizioni di una percezione separata tra "critica" e "clinica". Il superamento di questo iato permette al filosofo francese di enucleare una visione in qualche modo tragica dell'esperienza artaudiana, in cui il teatro non diviene tanto l'oggetto privilegiato di questa osservazione, bensì il filtro necessario attraverso il quale osservarne l'universo complesso. In questo modo, Derrida restituisce centralità alla fenomenologia teatrale racchiusa nell'opera di Artaud, sebbene in una prospettiva che ne prevede, in un certo senso, la sua esclusione.

Paradossalmente, un teatro crudele è possibile e codificabile con discreta precisione. Derrida ne elenca in sei punti i caratteri per negazione, in uno schema che potrebbe essere alla base del discorso sulla fondazione estetica e tecnica di una realtà teatrale artaudiana:

Rimane senza dubbio estraneo al teatro della crudeltà:

1. Ogni teatro non sacro.
2. Ogni teatro che accordi dei privilegi alla parola, o meglio al verbo [...].
3. Ogni teatro *astratto* che escluda qualcosa dalla totalità dell'arte, cioè dalla vita e dalle sue risorse di significazione: danza, musica, volume, profondità plastica, immagine visiva, sonora, fonica, ecc. [...].
4. Ogni teatro della distanziamento [della] non-partecipazione degli spettatori [...].
5. Ogni teatro non-politico. [...]

⁶¹ J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, "Critique", n. 230, luglio 1966, pp. 595-618.

⁶² Cfr. Jacques Derrida, "Teatro festival", n. 2-3, febbraio-marzo 1967, pp. 7-19. Il testo, con una diversa traduzione, è stato poi pubblicato col titolo *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione* in J. Derrida, *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 299-323.

6. Ogni teatro ideologico, ogni teatro di cultura, ogni teatro di comunicazione, d'interpretazione, [...] ogni teatro che si sforzi di trasmettere un contenuto, di diffondere un messaggio (di qualsiasi tipo: politico, religioso, psicologico, metafisico, ecc.), che offra all'interpretazione degli ascoltatori il senso di un discorso, che non si esaurisca completamente nell'atto e nel tempo presente della scena, che non si identifichi con quest'ultima, che possa essere ripetuto senza di essa⁶³.

Con questo saggio, Derrida chiude, per certi versi, il discorso critico su Artaud. Un discorso che inevitabilmente, anche a causa del fatto di accompagnare a mo' di prefazione l'edizione italiana del *Teatro e il suo doppio*, da sempre il testo più importante nella percezione collettiva di Artaud, avrebbe in futuro nutrito le ambizioni creative di più di una generazione teatrale, alla ricerca di una connessione tecnica con il grande maestro francese.

Lo stesso convegno al quale partecipa Derrida tradisce, in fondo, il medesimo capo d'imputazione occulto, rintracciabile proprio nella domanda che serpeggia da sempre intorno all'opera di Artaud: può essa tradursi in un sistema tecnico? Possono le parole visionarie del poeta francese indicare un itinerario pratico?

Nell'economia degli interventi⁶⁴, sebbene non manchino alcuni spunti polemici, prevale una risposta positiva a queste domande, che coincide con uno spostamento storico del baricentro interpretativo dell'opera di Artaud. Infatti, quella in atto negli anni 1965-1967 può essere considerata una virata epocale, forse anche figlia del desiderio, ormai diffuso nell'ambiente della ricerca teatrale e parallelo alla realtà sociale, di riconoscere al teatro una linea di sviluppo dirimpente. L'aggressività della visione di Artaud, la rivolta etica, tecnica ed estetica che si intravede nella trama del suo pensiero, costituiscono motivi di fascino troppo forti per non essere assunti dalla sperimentazione teatrale dell'epoca come linea guida, per un teatro alla ricerca di una chiave esclusiva in cui riconoscere le proprie pratiche.

Verso una “scrittura scenica”, verso un teatro “corporeo”

Il Nuovo Teatro italiano sembra da qui cominciare ad accogliere consapevolmente i segnali di Artaud, nella direzione di un ampliamento delle possibilità espressive e fisiche della scena, e in particolare dell'attore.

Bisogna però subito specificare che, pur non mancando le eccezioni, tale processo riguarda più la sfera critica che quella artistica. L'avanguardia teatrale italiana, nel suo assetto originario (Bene, Quartucci, Ricci, De Bernardinis-Peragallo, e poi Scabia o Ronconi) sembra fare proprio il discorso artaudiano come un elemento generico, quasi mai fissando su di esso un'attenzione tale da poter rivelare una influenza precisa e sostanziale. I rife-

⁶³ J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione*, cit., pp. 314-317.

⁶⁴ Gli atti del convegno sono stati raccolti e pubblicati su “Teatro festival”, n. 2-3, febbraio-marzo, 1967.

rimenti messi in campo sono piuttosto altri: Beckett e la drammaturgia dell'assurdo, le avanguardie storiche, i grandi maestri della regia primonovecentesca, la tradizione attoriale italiana meno codificata. Artaud compare più che altro come richiamo ai valori tipicamente rivoluzionari del Novecento teatrale, alla pari di Mejerchol'd, Brecht o Craig⁶⁵.

È semmai la critica teatrale meno allineata su posizioni tradizionalistiche ad operare una saldatura forte tra le nuove pratiche teatrali e il mondo poetico di Artaud. Un confronto, questo, che diventa più visibile e circostanziato solo dopo l'affermarsi in Italia di un modello artaudiano di riferimento, nato con la circuitazione contemporanea sia delle riflessioni che degli spettacoli dei grandi maestri stranieri, innervati a diverso titolo da una corrente "cru-dele". Anche se obiettivamente non si può parlare di una reciprocità così limpida, tuttavia la violenza con cui le traiettorie artaudiane si imprimono in questi anni nella discussione teatrale tende a realizzare un insieme unitario delle classi estetiche in gioco. Artaud agisce come una sorta di catalizzatore nell'affermazione di un inedito piano formale, e chiama a sé la percezione delle categorie del "nuovo".

Giuseppe Bartolucci, a cui va riconosciuta di diritto la paternità storica di questo processo, aggiunge un passaggio critico di capitale importanza. Egli infatti, nell'avventurarsi in una descrizione di sistema, avverte la necessità di porgere un elemento teoretico forte, capace di rifondare l'interpretazione dei fenomeni teatrali. È in pratica la nascita della nozione di "scrittura scenica".

Egli punta l'attenzione sugli aspetti tecnici e formali dell'esperienza teatrale, a scapito delle valenze contenutistiche e morali che sottendono la creazione artistica. Una dichiarazione che fraziona l'analisi rivolgendola in maniera

⁶⁵ Una precisazione va fatta a proposito di Carmelo Bene. Tra Artaud e l'artista pugliese esiste indubbiamente un'affinità elettiva che riconduce entrambi sul sentiero della lotta contro la rappresentazione: contemporaneamente dentro e fuori dal teatro; *con* e *contro* il teatro. In un certo senso, Antonin Artaud e Carmelo Bene sono così intuitivamente vicini da rendere superflua qualsiasi esplicitazione analitica. Una vicinanza dichiarata abbastanza furtivamente dallo stesso Bene, con l'estemporaneità che solitamente aveva nel parlare di Artaud: "Io ho completato la lezione che Artaud aveva appena cominciato. Lui si era limitato al doppio, all'identità. Io ho tolto l'io dal palcoscenico. Non il soggetto, che è un'altra cosa, ma l'io, il teatro dell'identikit, dell'identità, del medesimo, per parlare d'altro, per essere parlati più che parlare" (cfr. C. Bene, in A. Attisani - M. Dotti (a cura di), *Bene crudele. Cattivario di Carmelo Bene*, Viterbo, Stampa Alternativa, 2004, p. 18). Tuttavia, a dispetto di tale continuità e a differenza di Artaud, fino a questo momento l'esperienza di Carmelo Bene non si è tradotta in un sapere teatrale riconducibile a un sistema organico di riferimento, non ha fatto scuola, non ha proiettato al di fuori di sé alcun arsenale tecnico, stilistico o espressivo, senza generare immediatamente in chi vi assiste quel fastidioso senso di sterile ripetizione che fa riconoscere subito un'opera d'arte originale dal suo clamoroso falso. Questi rappresentano solo alcuni degli snodi critici possibili nel complesso panorama artaudiano "in Bene". Abbiamo preferito perciò sospendere momentaneamente il giudizio, consapevoli della necessaria applicazione e dello spazio adeguato che un raffronto simile comporterebbe. A Roma, nel 1996, è stato dedicato un convegno a questo rapporto, ardente e sfuggente a un tempo, tra i due artisti (il convegno, dal titolo *Antonin Artaud e Carmelo Bene*, si è svolto al Teatro di Roma il 7 ottobre 1996, nell'ambito delle iniziative in memoria di Artaud, per il centenario della sua nascita). Da lì bisognerebbe probabilmente ripartire, ora che il tempo ha definitivamente depositato sull'opera beniana l'aura del classico e su Artaud il magistero del Novecento teatrale.

scientificamente alle specificità linguistiche del fatto teatrale. Su tutto, una forma di *epoché*, o sospensione del giudizio, che sola garantisce la linearità e la trasparenza dell'indagine rispetto alle provocazioni ideologiche.

In questo terreno teorico, Bartolucci comincia a spendere il nome di Artaud come una delle trasversalità critiche del nuovo. Vi troviamo i protagonisti di quel teatro della crudeltà incontrato fino a questo momento: soprattutto il Living Theatre, la cui specificità innovativa (ed artaudiana) risiede nella frantumazione progressiva della centralità della parola, nello spostamento del proprio fuoco creativo nel circuito del gesto nello spazio, nella collettiva concertazione attoriale dei segni scenici. Al gruppo statunitense seguono, com'è prevedibile, in un gioco di ulteriori declinazioni artaudiane, Genet, Brook, Grotowski, l'happening⁶⁶.

Insieme alla nozione di "scrittura scenica", Bartolucci conia in seguito una nozione parallela, la "corporeità"⁶⁷, ancora una volta legata alla lezione artaudiana. La "corporeità" fissa nella qualità fisica dell'azione il momento di originalità e cambiamento in atto nel Nuovo Teatro, e si contrappone nettamente a un linguaggio che ha origine a un livello letterario e testuale. Essa si risolve nell'eliminazione dei supporti teatrali, per concentrarsi sull'individualità fisica dell'attore, in uno scontro drammatico con lo spazio scenico. La sua natura, del tutto funzionale alla nozione madre, va ricercata nelle componenti visivo-cinetiche dell'azione e corrisponde alla radicalità con cui quest'ultima punta sui propri elementi materiali. Questo ulteriore scarto mira a rinominare la stessa operazione critica sullo spettacolo, rifondandone gli spazi di pertinenza, che tendono a mettere in secondo piano gli aspetti di ordine emozionale e didascalico a fronte di una proposta sensibile a una profonda trasformazione del linguaggio⁶⁸.

A sostegno di questa configurazione che vede Artaud in prima linea come riverbero teorico, Bartolucci mette a segno nel 1967, con la complicità di Edoardo Fadini e Ettore Capriolo, una percezione "rabbdomantica" della storia di quegli anni, pubblicando uno dei passaggi critici maggiormente ispirati nella definizione di un contributo "artaudiano" verso la scrittura scenica. Infatti, già dal 1965, era apparso sulla rivista newyorchese "Partisan Review" il saggio di Susan Sontag *Marat/Sade/Artaud*, un'analisi particolarmente densa dello spettacolo *Marat/Sade* di Brook, in risposta alle critiche negative che lo stesso aveva ricevuto dopo la prima londinese nell'agosto dell'anno prece-

⁶⁶ Cfr. G. Bartolucci, *Materiali e tendenze del nuovo teatro*, "La Biennale di Venezia", n. 57-58, settembre 1965, pp. 52-67.

⁶⁷ G. Bartolucci, *La "corporeità" come rottura dello spazio scenico*, "Nuova Corrente", n. 44, 1967, pp. 343-358.

⁶⁸ Nel corso del decennio, Bartolucci affinerà ulteriormente la nozione militante di "scrittura scenica" nella propria produzione critica. Cfr., in particolare, G. Bartolucci, *Per un nuovo senso dello spettacolo*, "Quindici", n. 11, 15 giugno 1968, p. 7, poi ampliato con il medesimo titolo in "Teatro", n. 3-4, estate-autunno 1968, pp. 75-82 e infine raccolto nel suo storico volume *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, pp. 164-169. Cfr., inoltre, G. Bartolucci, *La "materialità" della scrittura scenica*, "Nuovi Argomenti", n. 13, gennaio-marzo 1969, pp. 190-213.

dente⁶⁹. Lo spettacolo, oltre che essere oggetto di una spregiudicata analisi drammaturgica, innesca un raffinato esercizio sui principi che stanno alla base di una messinscena artaudiana, dal momento che il *Marat/Sade* “ci trasmette i temi, se non l’intera prospettiva, del teatro artaudiano”⁷⁰.

Sintetizzando i tre principi esposti dalla Sontag nel suo contributo, l’orizzonte in cui si racchiude non solo la crudeltà ma tutta una categoria di teatro che si contrappone a una tradizione consumata, coincide con l’abbandono della priorità del testo e della parola; con l’autonomia della regia e della messinscena; con la deposizione di un tessuto psicologico, di un contenuto e di una trama del racconto in favore di una liberazione sensoriale, dello spettacolo e dello spettatore: tutti temi che appartengono all’identità ermeneutica della scrittura scenica bartolucciana.

Un altro esempio importante in questa direzione è fornito dall’uscita, tra febbraio e marzo 1967, del già più volte citato numero monografico di “Teatro festival” dedicato ad Artaud, annunciato durante il convegno parmense dell’anno precedente. Questo numero deve essere considerato la terza tappa essenziale nella definizione di un preciso discorso critico in Italia intorno ad Artaud, insieme al numero di “Sipario” del 1965 e all’antologia di Rugafiori del 1966.

Oltre a raccogliere gli atti del convegno parmense, la rivista tenta un approfondimento del viaggio verso l’immaginario artaudiano. Per concessione dell’editore Einaudi, in attesa che questi ne dia alle stampe l’intero volume, viene pubblicato il saggio *Basta con i capolavori*, tratto da *Il Teatro e il suo doppio*, a cui si affiancano alcuni contributi critici di rilievo, tra cui quelli di Paule Thévenin (biografa del poeta e curatrice dell’intero progetto Gallimard) e quello dell’immane Giuseppe Bartolucci⁷¹.

La testimonianza della Thévenin ha una particolare rilevanza perché, oltre a colmare un dato puramente biografico in un clima critico come quello italiano, che non aveva ancora del tutto lasciato alle proprie spalle le pulsioni più icastiche dell’opera di Artaud, ne raccorda il profilo con l’aspetto teorico. A tal proposito, assumono un rilievo speciale le parole che l’autrice impiega per rendere conto dei momenti di lavoro di Artaud sull’attore e sulla scrittura, sulla qualità più vivacemente originale del suo metodo: la vocalità, la sistematicità, l’apprendistato dei suoi attori, gli esercizi, le letture, le tecniche

⁶⁹ Il saggio della Sontag, in un secondo momento raccolto nel volume *Against interpretation* (New York, 1966), viene tradotto in italiano e pubblicato in “Teatro”, n. 1, 1967, pp. 131-140; poi anche in S. Sontag, *Contro l’interpretazione*, Milano, Mondadori, 1968. Bartolucci sottolinea l’importanza di questo saggio anche nel suo *America hurrah!*, Genova, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, 1968, pp. 26-28.

⁷⁰ S. Sontag, *Marat/Sade/Artaud*, cit., p. 139.

⁷¹ In dettaglio, la rivista propone: *Atti del convegno su Artaud*, scomposti in tre zone di discussione (“Teoria ed opera di Artaud”, “Artaud nelle interpretazioni odierne”, “Perché Artaud oggi?”); A. Artaud, *Basta con i capolavori* (O.C. IV, 1964; poi, con la medesima traduzione di E. Capriolo, anche in A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, cit., pp. 191-199); P. Thévenin, *Antonin Artaud nella vita*; G. Bartolucci, *Piccola guida sperimentale degli anni trenta*; A. Calzolari – R. Campari, *Artaud teorico del cinema*; C. Valentini, *Off-off Broadway*; G. Cavazzini, *L’Amleto di Charles Marowitz*; A. Calzolari – A. Quintavalle, *Un(a)... Croce per Arbasino*.

adottate. E questo nonostante la Thévenin si schieri dalla parte di chi afferma l'impossibilità di leggere l'opera di Artaud alla luce di un unico aspetto esemplare, invece di cogliere la totalità di un'ars poetica che con la sua originalità travolge le categorie e i limiti di genere.

Gli altri articoli contenuti nella rivista mirano all'analisi specifica di alcuni documenti, soprattutto quello di Bartolucci, centrato sulla corrispondenza tra Artaud e Louis Jouvet. Contributi che rivelano la necessità ormai indispensabile di applicare un discorso critico e storico ad uno studio dettagliato delle fonti, di cui le *Opere Complete* in corso di pubblicazione costituiscono il serbatoio indispensabile⁷².

Anche la rivista "Il Verri" dedica una buona parte del suo numero di dicembre al teatro della crudeltà, chiudendo quello che potrebbe essere definito il "triennio artaudiano" della critica teatrale⁷³. Il paesaggio di riferimento è ormai quello stabile che racchiude i testi di Artaud – in questo caso *Il teatro e la cultura*, ennesimo saggio estrapolato da *Il Teatro e il suo doppio* – nel recinto spettacolare definito dagli esempi del Living Theatre e di Peter Brook.

Ciò che è rilevante sottolineare è l'approfondimento critico suggerito da Cesare Sughi, in cui l'autore allude a un definitivo superamento della condizione di incertezza teorica che ancora in parte sospende l'idea artaudiana di teatro e che ne limita l'accesso alla tradizione dei grandi maestri del Novecento.

La convergenza della critica verso l'aspirazione registica delle teorie di Artaud, unita a un'estetica attoriale che sopprime i valori naturalistici per mettere a punto un'espressività liberata e immersa nell'identità magmatica dell'attore, imprime all'interpretazione tecnicistica della cifra artaudiana una forte vocazione al "teatro fisico". Il Nuovo Teatro accoglie così la crudeltà, e in questo gesto le singole personalità in gioco tendono a stingere in un unico ipercodice artaudiano. Riscrivendo idealmente la tavola proposta da Derrida, potremmo dire che il teatro della crudeltà coincide con il Nuovo Teatro se:

1. produce in scena frammenti non organizzati di realtà;
2. rinuncia ad ogni illusione naturalistica o psicologica;
3. assume l'avvenimento come realtà teatrale;
4. inserisce al proprio interno l'elemento rituale come momento essenziale;
5. celebra la dissacrazione, la demistificazione, la profanazione;
6. attua il passaggio da una rappresentazione di tipo didascalico a una di tipo esorcistico;
7. recupera il valore spettacolare dell'oggetto;

⁷² La scelta delle lettere alla base del saggio di Bartolucci erano state pubblicate nei vol. III e IV delle O.C.

⁷³ Cfr. "Il Verri", n. 25, dicembre 1967, pp. 60-113. Il numero contiene: C. Sughi, *Tre ipotesi per un teatro contemporaneo*; A. Artaud, *Il teatro e la cultura* (poi pubblicato anche in A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, cit. pp. 127-133); C. Marowitz, *La vendetta di Genet*; C. Marowitz, *Esperimento*; P. Brook, *Dei posti vuoti*; C. Sughi (a cura di), *Incontro con il Living Theatre*.

8. tende ad accentuare la corporeità della presenza dell'attore;
9. svaluta la parola e il testo a favore del gesto, dell'espressione corporea e dell'azione;
10. fa prevalere le strutture drammaturgiche aperte su quelle chiuse;
11. sostiene tecniche di partecipazione attiva dello spettatore;
12. ricerca nuove soluzioni spaziali e nuovi rapporti tra spettacolo e spettatori⁷⁴.

Artaud sembra avere estinto gran parte della propria mitologia negativa e non appare più il profeta ignoto di un teatro impossibile. Non distanti dalla chiusura del decennio, si compone ulteriormente il mosaico delle indicazioni tecniche della nozione di crudeltà e la sua figura diviene un segnale di riferimento necessario a chi si vuole avventurare attraverso le pratiche e le sperimentazioni delle nuove generazioni di teatro.

Artaud e la cattura ideologica

Anche Pier Paolo Pasolini, intellettuale di punta e attento lettore della sintassi culturale della società italiana di quegli anni, non si sottrae a questa fascinazione. Nel suo modo pungente e diretto di formulare categorie critiche attraverso cui leggere la realtà, egli scompone nel 1968 la società teatrale italiana in due parti contrapposte, coniando uno dei più provocatori dualismi che la storia del teatro contemporaneo ricordi: il "teatro della Chiacchiera" e il "teatro dell'Urlo". Se il primo ha tutte le caratteristiche del teatro ufficiale, al secondo appartengono proprio quelle dinamiche del Nuovo Teatro che si confrontano eccezionalmente con un livello corporeo dell'azione scenica, stigmatizzate attraverso una delle immagini chiave nella percezione collettiva di una qualità "artaudiana" dell'evento teatrale; appunto l'urlo, simbolo di liberazione caotica e irrazionale del corpo, gesto di contraddizione linguistica:

Il teatro della Chiacchiera è il teatro in cui la chiacchiera, appunto, sostituisce la Parola [...]; il teatro del Gesto o dell'Urlo, è il teatro dove la parola è completamente dissacrata, anzi distrutta, in favore della presenza fisica pura. [Il teatro della Chiacchiera] implica una ricostruzione ambientale e una struttura spettacolare naturalistiche, senza cui

⁷⁴ Tra il 24 e il 27 settembre 1967, poco dopo il Convegno di Ivrea, gli stessi temi erano stati al centro dei lavori della tavola rotonda internazionale "Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi", svoltasi a Venezia nell'ambito del festival Internazionale del Teatro di Prosa. Tra i relatori Luigi Squarzina, Bernard Dort, Giuseppe Bartolucci, Lucien Goldmann, Jean Duvignaud, Alberto Arbasino, Mario Raimondo. Giovanni Calendoli, nel riportare la cronaca dell'evento, inquadra i temi esposti in una cornice generale di irrazionalismo artaudiano, tanto da promuovere l'associazione immediata tra Nuovo Teatro e crudeltà: cfr. G. Calendoli, *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, "Il Dramma", n. 373, ottobre 1967, pp. 55-57.

a) gli avvenimenti (omicidi, furti, balletti, baci, abbracci e controcene) sarebbero irrapresentabili;

b) dire “Buona notte” anziché “Vorrei morire” non avrebbe senso perché vi mancherebbero le atmosfere della realtà quotidiana.

[Il teatro dell’Urlo] contesta il primo radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi. [...]

Sia il teatro della Chiacchiera che il teatro del Gesto o dell’Urlo sono due prodotti di una stessa civiltà borghese. [...] Il primo è un rituale dove la borghesia si rispecchia, più o meno idealizzandosi, comunque sempre riconoscendosi.

Il secondo è un rituale in cui la borghesia (ripristinando attraverso la propria cultura antiborghese la purezza di un teatro religioso), da una parte si riconosce in quanto produttrice dello stesso (per ragioni culturali), dall’altra prova il piacere della provocazione, della condanna e dello scandalo (attraverso cui, infine, non ottiene che la conferma delle proprie convinzioni).

Esso (il teatro del Gesto o dell’Urlo) è il prodotto dunque dell’anticultura borghese – da Artaud al Living Theatre, soprattutto, e a Grotowski, tale teatro ha dato prove assai alte – che si pone in polemica con la borghesia [...] ⁷⁵.

Al di là delle valutazioni di natura politica, ci preme sottolineare la pertinenza furente, fisica e antinaturalistica di questo teatro, che Pasolini iscrive nel continente artaudiano rimarcandone esplicitamente l’ascendenza.

Non va sottovalutata la matrice selvaggia individuata in Artaud da Pasolini. Essa tende ad incidere indelebilmente sulle contestazioni che pervadono il Sessantotto, e appartiene al contesto politico in cui comincia a venire spesa la sua figura ⁷⁶. L’accendersi dello scontro sociale pare addirittura quasi inaridire, nell’ambiente teatrale, l’attenzione critica sull’opera di Artaud, demandandone la portata ai suoi riflessi politici.

In effetti, dopo la “sbornia” del triennio precedente e salvo alcune sporadiche eccezioni, l’arco dei due anni che separano l’Italia dal decennio degli anni Settanta denuncia una sorta di parziale stasi critica sull’onda dei valori acquisiti. A ben guardare, la stranezza di questo rallentamento non consiste tanto nel diradarsi di contributi critici, quanto il fatto che quei pochi pubblicati coincidono con la restaurazione di valori artaudiani ormai decisamente superati. Ne è un chiaro esempio *Artaud e il teatro dada e surrealista* che la rivista “Il Dramma”, orfana del suo direttore storico Lucio Ridenti, dedica nell’ottobre del 1968 ad Artaud, recuperandone la visione poetica in raccordo ai due movimenti d’avanguardia. Lo spunto dell’autore – il critico Ruggero Jacobbi – è la pubblicazione in Francia, per i tipi della Gallimard, dello storico libro di Henry Béhar *Etude sur le théâtre dada et surrealiste* ⁷⁷, sfondo

⁷⁵ P. P. Pasolini, *Manifesto per un Nuovo Teatro*, “Nuovi Argomenti”, n. 9, gennaio-marzo 1968, pp. 9-10.

⁷⁶ Non è certo casuale che in Italia, proprio nel 1968, un libro di testimonianze sulla storia e i documenti dell’insurrezione parigina di studenti e operai fosse preceduto, a mo’ di introduzione, da un testo come la *Lettera ai professori delle università europee* di Artaud: cfr. S. Mazzocchi (a cura di), *La comune di maggio*, Milano, Sugar, 1968, pp. 7-8.

⁷⁷ H. Béhar, *Il teatro Dada e Surrealista*, Torino, Einaudi, 1976.

su cui proiettare una generica continuità irrazionalistica del magistero artaudiano con le pratiche dell'avanguardia teatrale italiana⁷⁸.

L'unica eccezione in questo clima restaurativo è rappresentata dai due studi di Giovanni Marchi⁷⁹, in particolare quello dedicato a *I Cenci*. L'elemento di novità di questo studio è l'immersione dell'analisi all'interno di specifiche categorie storico-teatrali, tanto da poter affermare che esso rappresenta il primo, vero studio prodotto in Italia sugli aspetti teatrali di una vicenda legata all'opera di Artaud – lo spettacolo *I Cenci*, appunto – supportato da un ampio e circostanziato ventaglio di documenti. Lo studio di Marchi procede in maniera ineccepibile per elementi comparativi, cita testimonianze sul lavoro preparatorio dello spettacolo, sulle intenzioni poetiche dell'autore, sulle tecniche adottate, sull'accoglienza riservata dal pubblico all'evento. Lo studioso compone un mosaico preciso che investe i documenti citati in modo tale da chiarire non solo gli aspetti letterari e drammatici del testo, quanto piuttosto i passaggi che lo legano alla sua finalità rappresentativa. Marchi, infatti, non manca di sottolineare come il testo – che peraltro lo stesso Artaud non aveva mai pensato di pubblicare come opera autonoma – non potesse essere compreso se disgiunto dal lavoro teatrale di cui era funzione.

Ne emerge un quadro insolitamente preciso per gli studi di quegli anni, che rende giustizia a una visione di Artaud impostata su una diretta reciprocità tra le sue tesi teoriche e le prassi sceniche messe in atto. Anche se abbiamo messo in luce come in Italia si procedesse in parte, già dalla metà degli anni Sessanta e con le dovute resistenze, verso una visione moderatamente tecnicistica degli scritti di Artaud sul teatro, il saggio di Giovanni Marchi segna ulteriormente questo processo, attraverso una verifica dell'accezione artaudiana di crudeltà applicata allo spettacolo che più di tutti si ritiene custodisca la testimonianza effettiva, contribuendo così a sfatare il solido mito di una concezione "romantica" di questo termine⁸⁰.

Invece, sul fronte dei testi, il rapporto tra l'editoria italiana e l'imponente opera di Artaud comincia a scoprire il tipico stillicidio che avrebbe visto fino a oggi i suoi scritti centellinati in una trama infinita di pubblicazioni, dispersi tra libri e riviste. In una linea omogenea rispetto ai percorsi finora esposti, che hanno messo in crisi l'opinione diffusa di un Artaud circoscritto ai limiti interpretativi delle categorie teatrali, si moltiplicano i segni testuali che ne rivelano la natura complessa e frastagliata.

⁷⁸ R. Jacobbi, *Artaud e il teatro dada e surrealista*, "Il Dramma", n. 1, ottobre 1968, pp. 60-63. Ricordiamo anche E. Fioroli, *Antonin Artaud*, "Culture Française", n. 3, maggio-giugno 1968, pp. 161-164, in cui l'autrice stila un breve itinerario artistico-biografico di Artaud a vent'anni dalla sua morte.

⁷⁹ G. Marchi, *Artaud oltre il teatro*, "Quaderni del CUT", Bari, n. 5, dicembre 1968; G. Marchi, *"I Cenci" di Artaud*, "Quaderni del CUT", Bari, n. 6, 1969, pp. 3-32.

⁸⁰ Marchi avrebbe poi trasferito in maniera più sintetica queste sue conoscenze nell'introduzione all'edizione italiana de *I Cenci*. Cfr. A. Artaud, *I Cenci*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 5-14.

Si assiste inizialmente, nell'estate del 1966, alla comparsa in Italia di alcuni testi sul cinema, in verità al tempo già abbastanza noti⁸¹. Meno di un anno più tardi, tra marzo e aprile del 1967, l'editore Bompiani pubblica nella sua collezione "Il Pesanervi" *Il Monaco*, di M. Gregory Lewis, nell'adattamento che ne fece nel 1930 Antonin Artaud servendosi della traduzione francese di Léon de Willy⁸². Ma soprattutto, nel settembre del 1968, vede finalmente la luce "l'oscuro oggetto del desiderio" che tanto ha affascinato più di una generazione teatrale, l'attesissimo volume *Il Teatro e il suo doppio*, edito da Einaudi con la traduzione di Ettore Capriolo (e per la cura di Morteo e Neri), largamente annunciato dai saggi tratti dal volume e pubblicati durante gli anni precedenti in vari libri e riviste⁸³. Per concludere infine, nel 1969, con la comparsa del breve testo surrealista *Il getto di sangue*⁸⁴ e con l'importante volume *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, edito da Adelphi con cura e traduzione di Albino Galvano⁸⁵.

Fino a questo punto si è cercato di rendere conto di quella che potrebbe essere definita la fase "preistorica" della ricezione dell'opera di Artaud in Italia, che non sfugge, nella sua fase discendente, a una progressiva cattura ideologica⁸⁶. Un'impostazione confortata dal clima in cui procedeva la sinistra internazionale, che imponeva un riesame storico-critico dei rapporti fra rivoluzione e cultura. L'esempio del gruppo di intellettuali francesi riunitosi intorno alla rivista "Tel Quel" fu in questo senso paradigmatico, nel comporre intorno ai testi di Artaud una griglia critica capace di rileggerne i temi in chiave radicalmente materialista⁸⁷. Grazie al lavoro svolto in particolare da

⁸¹ Cfr. A. Artaud, *Scritti sul cinema*, a cura di G. Fofi, "Giovane critica", n. 12, estate 1966, pp. 61-71. Tutti i testi qui raccolti erano già apparsi nel Vol III delle O.C. (1961), e in parte già pubblicati in Italia. Nello specifico: *Risposta ad un'inchiesta*; *I fratelli Marx* (poi anche in A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, cit., pp. 250-252); *Cinema e realtà* (vedi nota 42 supra); *La rivolta del macellaio* (già pubblicato, a cura di V. Pandolfi, in "Bianco e Nero", n. 3, marzo 1949, pp. 68-71); *La vecchiaia precoce del cinema*. Tutti ripubblicati, eccetto *I fratelli Marx*, in A. Artaud, *A propos du cinema*, cit.; e in A. Artaud, *Del meraviglioso*, cit.

⁸² A. Artaud, *Il Monaco*, Milano, Bompiani, 1967. L'opera, tradotta da Giorgio Agamben e Ginevra Bompiani, segue fedelmente quella contenuta nel vol VI delle O.C. (1966). Solo la prima edizione contiene anche alcune lettere di Artaud intorno alla gestazione dell'opera. Sull'evento editoriale cfr. G. Baldini, *Orrori gotici rinfrescati da Artaud*, "La fiera letteraria", 2 novembre 1967, p. 28; N. Chiaromonte, *Tra Lewis e Artaud*, "Tempo Presente", n. 3-4, marzo-aprile 1967, pp. 112-114.

⁸³ Tutti i testi pubblicati nel volume sono tratti dai vol II (1961) e IV (1964) delle O.C. La prima edizione conteneva anche la tragedia *I Cenci*, poi scorporata dalle edizioni successive e pubblicata a parte nella collana Einaudi di teatro: cfr. A. Artaud, *I Cenci*, cit. Su questo evento editoriale cfr. G. Macchia, *Artaud vent'anni dopo*, cit.; R. Rebor, *Un appunto per Artaud*, "Sipario", n. 273, gennaio 1969, pp. 37-38; E. Sartori, *Antonin Artaud. Il Teatro e il suo doppio*, "Teatro e cinema", n. 1, gennaio-marzo 1969, pp. 54-55.

⁸⁴ A. Artaud, *Il getto di sangue*, in G. R. Morteo - I. Simonis, *Teatro Dada*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 215-220. *Il getto di sangue* appartiene all'opera *L'ombelico dei limbi* (O.C. I, 1956), che verrà pubblicata integralmente in Italia molti anni dopo: cfr. A. Artaud, *L'ombelico dei limbi*, a cura di M. Raffaelli, Brescia, L'Obliquo, 1991.

⁸⁵ A. Artaud, *Eliogabalo o l'anarchico incoronato*, Milano, Adelphi, 1969 (O.C. VII, 1967).

⁸⁶ Massimo Castri ha parlato a proposito di Artaud di "cattura ideologica" nel suo libro *Per un teatro politico. Piscator Brecht Artaud*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 199 sgg.

⁸⁷ In particolare cfr. AA.VV., *Artaud. Verso una rivoluzione culturale*, Bari, Dedalo, 1974.

Philippe Sollers, Guy Scarpetta e Julia Kristeva, la negazione dei principi idealistici e il particolare ribaltamento di valori presente negli scritti che, nel dopo Rodez, proiettano il pensiero artaudiano in una cornice fortemente incentrata sul corpo, vengono così assimilati dalla cultura marxista meno dogmatica. L'estremizzazione con cui Artaud procede all'annullamento della rappresentazione, forgiando una parola che si iscrive direttamente sulla propria mappa fisica senza evadere nella dimensione dello spettacolo; la pratica testuale deviante in cui si incanalano gli attriti pulsionali della sua coscienza, fatta di esplosioni sintattiche, invenzioni linguistiche e glossolalie: tutto ciò diventa il margine su cui proiettare una dimensione ideologica che supera la tentazione puramente teatrale, per mettere in campo le determinazioni politiche di una possibile rivoluzione culturale.

Non mancano in Italia i confronti con le posizioni teoriche e politiche espresse dagli intellettuali di "Tel Quel". Risposte formalizzate anche in maniera indiretta attraverso precise strategie di divulgazione dei testi firmati da Artaud. Ne è un esempio la pubblicazione, nel 1970, di un testo tabù come *Per farla finita con il giudizio di dio* per i tipi del "Sole Nero", casa editrice alternativa particolarmente sensibile a temi, opere e figure estreme della cultura contemporanea⁸⁸. Oppure, sebbene dichiaratamente in contrapposizione con i francesi, la proposta interpretativa di Massimo Castri, che annette Artaud al campo di una proposta politica anch'essa funzionale alla rivendicazione di una rivoluzione culturale⁸⁹.

La sosta dell'opera di Artaud nel campo di una riflessione politica oggi appare come il tributo inevitabile e necessario pagato alla storia, corrisposto dalla critica artaudiana a un momento particolare dell'evoluzione culturale del nostro Paese. E tuttavia, in contrasto con una visione così relativa, negli anni successivi sarebbe stato il desiderio di una immersione storica nelle fonti più specifiche dell'opera artaudiana a rendere possibile la crescita in Italia di una fase "scientifica", poi maturata grazie agli apporti degli studi sull'antropologia teatrale⁹⁰.

⁸⁸ A. Artaud, *Per farla finita con il giudizio di dio*, Roma-Amsterdam, Edizioni del Sole Nero, 1970 (con allegata audiocassetta della omonima trasmissione radiofonica registrata il 28 novembre 1947 per la Radio Diffusion Française). La stessa casa editrice, prima della pubblicazione di questo testo, aveva dato alle stampe opere "limite" come quelle di G. Bataille (*Il morto*; *W.C.*), A. Le Brun (*Mollate tutto*), J. Evola (*Raàga Blanda*).

⁸⁹ M. Castri, *Piscator Brecht Artaud*, cit.

⁹⁰ In questa sede, ricordiamo a titolo esemplificativo la progressione cronologica dei seguenti studi: U. Artioli - F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, cit.; C. Pasi, *Sade Artaud*, Roma, Bulzoni, 1979; C. Pasi, *Artaud attore*, Firenze, La casa Usher, 1989; F. Taviani, *Quei cenni famosi oltre la fiamma*, prefazione al libro di M. Borie, *Antonin Artaud. Il Teatro e il ritorno alle origini*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1992; F. Ruffini, *Teatro e Boxe. L'"atleta del cuore" nella scena del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1994.; F. Ruffini, *I teatri di Artaud*, Bologna, Il Mulino, 1996. N. Savarese, *Paris/Artaud/Bali*, L'Aquila, Textus, 1997; M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit.

Alfredo De Paz

SURREALISMO, NICHILISMO, MALE DI VIVERE “Grandezza” e “limiti” del pensiero di Artaud

Io scrivo per gli analfabeti.
Œuvres complètes, IV, p. 89

Non l'uomo, ma il mondo è diventato anormale.
Van Gogh il suicidato della società

Prologo. Un'opera scritta con la vita

Come Sade, come Nietzsche, come Bataille¹, per fare tre esempi analoghi e nello stesso tempo differenti, anche per quanto riguarda Artaud, il tempo che scorre sembra autenticarne, grazie, non secondariamente, all'impegno ermeneutico di cui è oggetto, l'attualità/inattualità di continuo rinnovata². A quasi cinquant'anni dalla morte crediamo che questa affermazione risponda a una realtà di fatto e all'interesse che soprattutto le nuove generazioni rivolgono allo studio del pensiero e del messaggio di questo grande “deviante” della cultura europea del XX secolo, che continua, sempre di nuovo, ad inquietare le nostre coscienze³.

La vita di Antonin Artaud fu così strettamente legata alla propria opera che si potrebbe dire egli abbia concepito tale opera mediante la propria vita. Basta leggere i suoi scritti per conoscere l'essenziale della sua esistenza, anche se è vero, come è stato sottolineato, che ciò che egli disse lo disse non tanto attraverso la propria stessa vita, bensì tramite una specie di vibrazione di ciò che lo chiamava al di fuori della vita ordinaria⁴.

¹ Nell'ambito di una stimolante e proficua comparazione fra la *Weltanschauung* di Artaud e quella di alcuni significativi pensatori e scrittori contemporanei, si rinvia particolarmente ai seguenti studi: K. White, *Le monde d'Antonin Artaud ou Pour une culture cosmopoétique*, Bruxelles, Complexe, 1989; J.-M. Rey, *La naissance de la poésie. Antonin Artaud*, Paris, Métailié, 1991; C. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Paris, PUF, 1992; È. Grossman, *Artaud-Joyce. Le corps et le texte*, Nathan, Paris, 1996; J.-M. Rey, *Les promesses de l'oeuvre. Artaud, Nietzsche, Simone Weil*, Paris, Desclée de Brouwer, 2003; È. Grossman, *La défiguration. Artaud - Beckett - Michaux*, Paris, Minuit, 2004.

² È. Grossman, *Lire, délier, délirer Artaud*, “Magazine littéraire”, n. 434, settembre 2004, pp. 20-23.

³ A tal proposito, P. Thévenin (curatrice delle *Œuvres complètes* di Artaud e attenta studiosa dei suoi testi) ha osservato senza mezzi termini: “L'opera di Antonin Artaud disturba. Essa disturba perché distrugge alla base tutto un sistema di riferimenti, perché mina la cultura specificamente occidentale e perché attacca il pensiero e la società piccolo-borghesi. Pensiero che si difende dichiarando insensati, privi di senso, e dunque incomprensibili i suoi ultimi testi. Società che cerca di preservarsi e di conservarsi relegandoli nel catalogo delle opere di alienati dopo aver preso la precauzione di rinchiuderlo per nove anni in manicomio allo scopo più comodo di considerarlo folle” (P. Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle* [1965-1991], Paris, Seuil, 1993, p. 197).

⁴ Per un approccio complessivo alla figura di Artaud e alla molteplice fenomenologia delle sue esperienze (poetiche, teatrali, critiche, esistenziali...) si rimanda soprattutto ai seguenti contributi d'insieme: G. Charbonnier, *Essai sur Antonin Artaud*, Paris, Seghers, 1959; J. Hort, *An-*

Quando Artaud nel 1920 si trasferì a Parigi (era nato a Marsiglia il 4 settembre 1896) si sentiva e si voleva poeta. Scrisse diversi poemi e una prima raccolta la inviò al direttore della “Nouvelle Revue Française”, Jacques Rivière, che la rifiutò. Dopo il rifiuto, Antonin Artaud indirizzò a Rivière alcune lettere, non tanto per difendere l'identità di quei lavori, quanto piuttosto per tentare di fargli comprendere perché proponesse, malgrado tutto, questi poemi. E queste creazioni poetiche possono essere lette non solo come una conseguenza “di ciò che Artaud fa alla poesia”⁵, ma, altresì, come una testimonianza significativa di come, per Artaud stesso, le difficoltà esistenziali si possano interpretare nel senso di una difficoltà di pensiero⁶. “Soffro – scriveva – d'una spaventosa malattia dello spirito. Il mio pensiero mi abbandona a tutti i gradi”⁷. In questo senso, Maurice Blanchot ha osservato, con grande perspicacia, che Artaud

sa, con la profondità che gli dà l'esperienza del dolore, che pensare non è avere dei pensieri. [...] Egli ha come toccato, suo malgrado e per un errore patetico che spiega i suoi lamenti, il punto in cui pensare è sempre già non poter ancora pensare: non potere [...] che è come essenziale al pensiero, ma ne fa una coerenza estremamente dolorosa, un venir meno che s'irradia nello stesso istante partendo da quel centro e, consumando la sostanza fisica di quel che egli pensa, si divide a tutti i livelli in più impossibilità particolari⁸.

Secondo Blanchot, che la poesia sia strettamente connessa

a quell'impossibilità di pensare che è il pensiero, è una verità che non può essere scoperta perché essa cambia continuamente strada e lo costringe a sperimentarla al di sotto del punto in cui la sperimenterebbe davvero. Non è soltanto una difficoltà metafisica, è il rapimento di dolore, e la poesia è questo perpetuo dolore, “l'ombra”, e “la notte dell'anima”, “l'assenza di voce per gridare”⁹.

tonin Artaud, le suicidé de la société, Genève, Connaissance, 1960; A. Bonneton, *Le naufrage prophétique d'Antonin Artaud*, Paris, Lefèvre, 1961; J. Armand-Laroche, *Antonin Artaud et son double*, Bergerac, Imprimerie générale du Sud-Ouest, 1963; O. Hahn, *Portrait d'Antonin Artaud*, Paris, Le Soleil Noir, 1968; D. Josky, *Antonin Artaud*, Paris, Éditions universitaires, 1970; A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970; J.-L. Brau, *Antonin Artaud*, Paris, La Table Ronde, 1971; G. Durozoi, *Artaud. L'aliénation et la folie*, Paris, Larousse, 1972; T. Maeder, *Antonin Artaud*, Paris, Plon, 1978; A. Virmaux - O. Virmaux, *Artaud. Un bilan critique*, Paris, Belfond, 1979; A. Virmaux - O. Virmaux, *Artaud vivant*, Paris, Nouvelles Éditions Oswald, 1980; F. Bonardel, *Antonin Artaud ou La fidélité à l'infini*, Paris, Balland, 1987; P. Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, cit.; C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, Paris, Seuil, 1996; AA. VV., *Antonin Artaud. Il sistema della crudeltà*, Milano, Mimesis, 1997; A. Cappabianca, *Antonin Artaud: un'ombra al limitare di un grande grido*, Palermo L'epos, 2001; L. Chiesa, *Antonin Artaud. Verso un corpo senza organi*, Verona, Ombre Corte, 2001.

⁵ J.-M. Gleizes, *Poésie et figuration*, Paris, Seuil, 1993, p. 133.

⁶ Cfr. M. K. Mamardasvili, *La metafisica di Artaud*, “Rivista di estetica”, n. 3, 1996, pp. 51-62.

⁷ A. Artaud, *Œuvres*, a cura di È. Grossman, Paris, Gallimard, 2004, p. 69.

⁸ M. Blanchot, *Il libro a venire* [1959], Torino, Einaudi, 1969, p. 46.

⁹ *Ibidem*.

Per Artaud era importante fosse riconosciuta l'esistenza dei suddetti poemi, che costituivano (secondo le sue stesse parole) i brandelli che aveva potuto "riguadagnare sul nulla completo"¹⁰. "M'importa molto – rilevava ancora Artaud nella sua corrispondenza con Rivière – che le poche manifestazioni d'esistenza spirituale che ho potuto dare a me stesso non siano considerate come inesistenti per colpa delle macchie e delle espressioni venute male di cui sono costellate"¹¹.

Tali lettere, scambiate a proposito della accettabilità o meno di questi poemi, Rivière propose di pubblicarle. Si tratta della *Corrispondenza con Jacques Rivière*, che apparve nel settembre 1924 sulla "Nouvelle Revue Française" e poi nel 1927 in un libretto presso lo stesso editore. Ed è ancora a Blanchot che possiamo riferirci, quando rileva che le poesie di Artaud, giudicate da Rivière insufficienti e indegne di pubblicazione,

cessano di esserlo da quando viene a completarle il racconto dell'esperienza di quell'insufficienza. Come se quel che mancava ad esse, il loro difetto, divenisse pienezza e compimento attraverso l'aperto manifestarsi di quella manchevolezza e l'approfondimento della sua necessità. Più che all'opera in sé, l'interesse di Jacques Rivière va sicuramente all'esperienza dell'opera, al vuoto che conduce fino ad essa, e alla traccia anonima, oscura, che essa in qualche modo rappresenta. Anzi, la cattiva riuscita che tuttavia non l'attrae quanto attrarrà, in seguito, quelli che scrivono e quelli che leggono, diventa il segno sensibile di un evento centrale dello spirito sul quale le spiegazioni di Artaud gettano una luce sorprendente. [...] Si ha talvolta l'impressione che la corrispondenza con Jacques Rivière, lo scarso interesse di lui per le poesie e il suo interesse per il turbamento centrale che Artaud è fin troppo portato a descrivere, spostino il centro della scrittura. Artaud scriveva contro il vuoto e per sfuggirgli. Egli scrive ora esponendosi ad esso e tentando di esprimerlo e di trarne espressione¹².

Diversi testi pubblicati da Artaud fra il 1925 e il 1927 (basti pensare a *Il Pesa-Nervi* o a *L'ombelico dei Limbi*) possono essere considerati fra i più densi e folgoranti della propria epoca. Essi testimoniano quella impossibilità a pensare e il dolore fisico di questa "dispersione" con tanta lucidità e acutezza che pochi commentatori e interpreti vi si sono avvicinati con perspicacia. Tali testi non sono solo il rapporto disperato di una sorta di "disapplicazione alla vita", una specie di combattimento contro qualcosa di furtivo (come egli stesso disse) che gli toglieva le parole, che diminuiva la sua dimensione e che distruggeva via via nella sua sostanza l'insieme del proprio pensiero. Testi, possiamo ancora dire, in cui Artaud vi si affermava come uomo e come corpo.

¹⁰ A. Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, in *Œuvres*, cit., p. 70.

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Blanchot, *Il libro a venire*, cit., pp. 44-48.

Attraverso (dentro/fuori) il surrealismo

Antonin Artaud aderì al movimento surrealista, anche se questa adesione non fu senza contrasti e disaccordi, tanto da provocare, alla fine, la rottura. Le ragioni che fecero partecipare quest'uomo separato e isolato in se stesso alle attività del gruppo surrealista vanno ravvisate, soprattutto, nell'attenzione che i surrealisti (soprattutto Breton), come è noto, riservavano al "meraviglioso" e in rapporto alle ricerche del surrealismo stesso nell'ambito dell'inconscio, ricerche di un gruppo che non si considerava solo letterario ed artistico, ma era intenzionato ad agire nella vita e sulla vita per trasformarla¹³. E fu nel numero 3 (del 1925) di "La Revolution surréaliste" che l'accordo fra Artaud e gli altri surrealisti si manifestò nel modo più chiaro, in quanto ne redasse la quasi totalità dei testi che contengono la maggior parte dei temi tramite i quali il surrealismo criticava e metteva in radicale discussione la civiltà e il pensiero occidentali. I principali fra questi temi erano: l'antirazionalismo, l'indagine al di là del visibile e dell'immediato, l'esecrazione della letteratura irresponsabile che non corrisponde a nessuna necessità interiore, il carattere totalizzante della rivolta, il fascino per l'Oriente (ancora poco conosciuto), ma che avrebbe rappresentato altre possibilità di vita. Due passaggi di questi testi artaudiani risultano, a tal proposito, significativi: "Abbandonate le caverne dell'essere. Venite. Lo spirito soffia fuori dallo spirito. È ora di abbandonare le vostre case. Cedete al Pensiero Integrale. Il Meraviglioso è alla radice dello spirito"¹⁴. Ed ancora:

Basta con i giochi stilistici, gli artifici sintattici, i funambolismi formali, c'è ora da trovare la grande Legge del Cuore, la legge che non sia una legge, una prigione, ma una guida per lo spirito smarrito nel proprio labirinto. Più lontano di quanto potrà mai giungere la scienza, là dove i fasci di luce della ragione vanno ad infrangersi contro le nuvole, un tale labirinto esiste, punto centrale in cui convergono tutte le forze dell'essere, le nervature più lontane dello spirito. In questo dedalo di meraviglie mobili e sempre in spostamento, al di fuori di qualsiasi forma nota del pensiero, si muove il nostro spirito, spiando i moti più segreti e spontanei di sé, quei moti che hanno il crisma della rivelazione, quella cert'aria che spira non si sa da dove, che cade dal cielo¹⁵.

Per Artaud, il surrealismo avrebbe dovuto, fra l'altro, avere come scopi principali la svalutazione generale dei valori, il disprezzo dello spirito separato dalla vita, la mescolanza assoluta e rinnovata delle lingue, il dislivello del pensiero, la rottura e la squalifica della logica, la riclassificazione spontanea delle cose seguendo un ordine più profondo e più sottile e impossibile da

¹³ Cfr. G. de Cortanze, *Le surréalisme selon Artaud ou la pureté du désespoir*, "Magazine littéraire", n. 434, settembre 2004, pp. 45-47.

¹⁴ A. Artaud, *A tavola* [1925], in M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo* [1964], Milano, Mondadori, 1972, p. 202.

¹⁵ A. Artaud, *Lettera ai rettori delle Università europee* [1925], in M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo*, cit., p. 191.

chiarire con i mezzi della ragione ordinaria. Diversi passaggi del *Manifeste en langage clair* di Artaud (pubblicato nella “Nouvelle Revue Française” nel dicembre 1925) risultano, in tal senso, piuttosto in accordo con ciò che il “père” del surrealismo, André Breton, affermava nei suoi scritti:

La verità della vita è nell'impulsività della materia. Lo spirito dell'uomo è malato in mezzo ai concetti. Non chiedetegli di appagarsene, chiedetegli soltanto di essere calmo, di credere che ha proprio trovato il suo posto. Ma soltanto il folle è del tutto calmo¹⁶.

Ma è anche vero che, nonostante questa attrattiva che il surrealismo esercitò su Artaud e che determinò una sua partecipazione non marginale alle attività del gruppo, la prospettiva ideale ed artistica del surrealismo stesso (di Breton in primo luogo) si discostò spesso sostanzialmente da quella di Artaud. E, a proposito della prospettiva di Artaud (dei suoi scritti e delle sue dichiarazioni), André Breton¹⁷ parlò di un “ardore insurrezionale” e di una sorta di furore che non risparmiava nessuna istituzione umana, e che, tramite la sorprendente potenza di contagio di cui disponeva, influenzò profondamente le pratiche surrealiste.

E la passione di Artaud fu tale, in effetti, che sembrò, a volte, superare quella dei suoi compagni surrealisti per il rigore e il radicalismo del suo tentativo. Ma Breton non tardò molto a mettere in luce come la via semi-libertaria e semi-mistica di Artaud si discostasse da quella surrealista e fosse da considerarsi più un *impasse* che un'autentica “via” da percorrere. È noto, a tal proposito, che Breton si mostrò sempre preoccupato dell'avvenire del movimento surrealista, nella consapevolezza di considerare primaria la problematica relativa al ruolo del surrealismo a proposito del cambiamento della Vita e della trasformazione del Mondo. In questa prospettiva la negazione indefinitamente ripetuta, il puro rifiuto o l'anarchia totale, di segno sia dadaista che artaudiano, gli sembravano più o meno sensibilmente sterili. Per Breton esistevano certi “valori” fondamentali, indubbiamente differenti da quelli inseguiti dalla società esistente, ma di una “positività” tanto più reale nella misura in cui erano stati rimossi dall'ordine stabilito. E fu a tale livello che si manifestò la sua rottura sia con i dadaisti, sia con Artaud, la cui “agitazione”, a partire da un certo momento, gli apparve vana e inefficace. Osservò Breton:

Il luogo dove Artaud ci introduce mi fa sempre l'effetto di un luogo astratto, di una galleria di specchi. [...] È un luogo di lacune e di ellissi dove personalmente non ritrovo più le mie comunicazioni con le innumerevoli cose che malgrado tutto mi piacciono e mi legano sulla terra. Io non mi fidavo di un

¹⁶ A. Artaud, *Manifeste en langage clair* [1925], in *Œuvres*, cit., p. 149.

¹⁷ A. Breton, *Entretiens 1913-1952*, Paris, Gallimard, 1952, in A. Breton, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1999, vol III.

certo parossismo a cui Artaud mirava a colpo sicuro. [...] Mi sembrava che ci fosse un dispendio di forze che non si poteva più compensare in seguito¹⁸.

Il fatto è che Artaud e Breton non si aspettavano la stessa cosa dal surrealismo. Per Breton si trattava, a lungo termine, come affermò coniugando Marx e Rimbaud, di “trasformare il mondo” e di “cambiare la vita”: “Trasformare il mondo”, ha detto Marx, “cambiare la vita”, ha detto Rimbaud: “per noi queste due parole fanno tutt’uno”¹⁹. Per Artaud si trattava, al contrario, “soltanto” – ma è secondo lui il progetto più ampio che include tutti gli altri, compreso quello di Breton – di sapere ciò che è la propria vita e a quale livello essa fosse individuabile e rifondabile nella sua più intima essenza spirituale e corporea.

La rottura fra Artaud e i surrealisti avvenne nel novembre 1926 e fu ufficializzata all’inizio del 1927 con la pubblicazione di *Au grand jour* di Breton (opuscolo che annunciava l’esclusione di Artaud e Soupault e, nello stesso tempo, l’adesione di alcuni surrealisti al P.C.F., il Partito Comunista Francese) firmato anche dai principali membri del gruppo surrealista (Aragon, Eluard, Péret...). I rimproveri che venivano rivolti ad Artaud erano soprattutto i seguenti: di usare trucchi letterari e creare un’opera banale; di volere vedere nella Rivoluzione soltanto una metamorfosi delle condizioni interiori dell’“anima”, ignorando il vero materialismo (la dialettica marxista) e non riconoscendo altra materia che quella del proprio “spirito” (come affermava Artaud stesso); di concepire la propria attività nell’esclusivo ambito artistico.

In effetti, per definire la Rivoluzione e il surrealismo, Artaud si poneva dal punto di vista dell’“assoluto”, cioè dello spirito, cosicché l’“azione surrealista” avrebbe dovuto svolgersi soltanto nell’intimità della mente. Artaud era persuaso che non ci poteva essere autentica rivoluzione che a questo livello del pensiero e della conoscenza. Così la volontà del gruppo di partecipare a una rivoluzione materiale non gli apparve che la reintroduzione di escrescenze parassitarie e inutili. Per Artaud, la rivoluzione sociale era un epifenomeno senza importanza reale. Il piano sociale, il piano materiale non sarebbero, in tal senso, che una rappresentazione inutile e sottintesa. Ciò che soprattutto e fundamentalmente contava era, per lui, la trasformazione interiore²⁰. Per Artaud, il punto di vista della rivoluzione integrale è che ogni uomo non voglia considerare nulla al di là della propria sensibilità profonda e del proprio intimo. E Artaud sosteneva, altresì, di non provare nessun interesse per quelle trasformazioni che raggiungono solo il lato esterno immediatamente percepibile della realtà. Mentre Breton rimproverava ad Artaud di interessarsi troppo solo al proprio “spirito”, Artaud riaffermava con radicalità che l’unica fine possibile di tutte le “alienazioni” fosse connessa a una

¹⁸ Ivi, p. 497.

¹⁹ A. Breton, *Posizione politica del Surrealismo* [1935], in *Manifesti del Surrealismo* [1924-1953], Torino, Einaudi, 1966, p. 172.

²⁰ Su questa problematica relativa all’“interiorità” di Artaud, si rinvia allo studio specifico di D. André-Carraz, *L’expérience intérieure d’Antonin Artaud*, Paris, Librairie Saint-Germain-des-prés, 1973.

riconsiderazione-trasformazione dell'interiorità. Per Artaud il senso del reale può svelarsi solo posteriormente alla conoscenza dello spirito. Finché lo spirito non è conosciuto totalmente con certezza, tutti i sistemi di interpretazione del mondo rischiano di essere falsi. Nella prospettiva artaudiana il marxismo non sarebbe che uno di questi sistemi: un sistema che tende a chiudere ogni accesso all'ignoto imponendo la propria "scientificità" e il proprio "razionalismo", rinviante doppiamente all'esteriorità, deducendo dalla materia i principi dell'azione e dirigendo questa azione verso la materia e in funzione della materia. Per Artaud, accettando un sistema di interpretazione che ha come esclusivo punto di riferimento i dati reali, si mutilano e si svalutano sconsideratamente i dati reali stessi. Di qui l'accusa che Artaud fece a Breton e ai suoi compagni, rimproverando loro di essere portatori di una gioia ottimistica e cieca: "Ciò che mi separa dai surrealisti è che essi amano tanto la vita quanto io la disprezzo. Godere in tutte le occasioni e attraverso tutti i pori, ecco il centro delle loro ossessioni"²¹.

Artaud, al contrario, si atteneva, in prevalenza, al punto di vista del pessimismo integrale, il solo accettabile, pessimismo che ha il vantaggio di essere portatore di una lucidità crudele e rischiosa. Per Artaud la vera rivoluzione doveva essere "mentale" ed esigere l'appoggio di una prospettiva mistica.

Credo che sia urgente affermare questo punto di vista di un idealismo integrale se non si vuole che il surrealismo ci conduca a una forza imbastardita e abietta di realismo. Perché la rivoluzione marxista ci conduce direttamente a ciò. Il Marxismo è l'ultimo frutto marcio della mentalità occidentale²².

E Artaud rilevò ancora: "Senza misconoscere i vantaggi della suggestione collettiva credo che la vera Rivoluzione è una faccenda individuale"²³. Nella prospettiva artudiana la rivoluzione marxista, a causa soprattutto della sua trascuratezza della metafisica, è presentata come una caricatura della vita e il "materialismo dialettico" appare come il compimento della metafisica dualista dell'Occidente (che per Artaud è una metafisica falsa proprio per il suo stesso dualismo). Il materialismo dialettico sarebbe, in tal senso, un'invenzione della coscienza europea, cioè di una coscienza separata per sopravvalutazione della ragione. In una conferenza pronunciata nel 1936 in una Università del Messico (dal titolo *L'homme contre le destin*), Artaud osservò a tal proposito:

Marx è partito da un fatto, ma si è vietato qualsiasi metafisica. E lei, questa gioventù [Artaud si riferisce a una certa gioventù europea del 1935] considera che la spiegazione materialistica del mondo è una falsa metafisica. Di fronte

²¹ A. Artaud, *A la grand nuit ou le bluff surréaliste* [1927], in *Œuvres*, cit., p. 237.

²² A. Artaud, *Point final*, in *Œuvres*, cit., p. 244; su questa problematica si vedano, fra gli altri, i contributi di J. L. Armand-Laroche, *Les surréalistes, l'inconscient et Antonin Artaud*, "L'Évolution Psychiatrique", n. 1, 1979, pp. 97-106, e di O. Virmaux, *Artaud e le surréalisme. Note sur "Point final"*, "Europe", n. 667-668, novembre-dicembre 1984, pp. 27-32.

²³ Ivi, p. 245.

alla falsa metafisica scaturita dal materialismo di Marx, reclama una metafisica totale che la riconcili con la vita di oggi²⁴.

Per Artaud, il surrealismo è cosa del passato, così come il marxismo, anche se non per le stesse ragioni. La dialettica marxista sarebbe senza avvenire perché restrittiva, il surrealismo perché ripetitivo da una parte e contaminato e decaduto per il suo contratto con il marxismo stesso dall'altra. In tal senso, il surrealismo, secondo Artaud, si sarebbe definitivamente condannato alla sterilità riferendosi a "una rivoluzione che pretende di conoscere già l'uomo e lo imprigiona nel quadro delle sue più grossolane necessità"²⁵, tradendo, dunque, la sua autentica vocazione di conoscenza, il suo essere "rivolta per la conoscenza"²⁶.

Nel suo saggio, *Approaching Artaud*, la scrittrice americana Susan Sontag ha fatto emergere con chiarezza alcune differenze fra la prospettiva dei surrealisti e quella di Artaud:

I surrealisti plaudivano ai benefici che sarebbero derivati una volta spalancati i cancelli della ragione e ignoravano gli obbrobri. Artaud smodatamente angosciato quanto i surrealisti erano ottimisti, poteva al più riconoscere, con apprensione, all'irrazionale una certa legittimità. Mentre i surrealisti proponevano giochi squisiti con la conoscenza in cui nessuno poteva perdere, Artaud era impegnato in una lotta mortale per "restaurare" se stesso. Breton esaltava l'irrazionale come utile itinerario nel cammino verso un nuovo continente mentale. Per Artaud, privato persino della speranza di viaggiare in una qualunque direzione, esso era invece il terreno del suo martirio²⁷.

Nel contrapporsi all'euforica affermazione dei surrealisti della "passione fisica" e dell'"amore romantico", Artaud considerava l'eroticismo qualcosa di minaccioso e di demoniaco. E alla "gioia", alla "libertà", al "piacere" dei surrealisti Artaud non seppe che contrapporre la propria "disperazione" e "lotta morale". Nel *Secondo Manifesto del Surrealismo* Breton²⁸ parlò di "crisi di coscienza generale" e questa prospettiva informò tutti gli scritti di Artaud. Ma non c'è surrealista, come gli interpreti più attenti non hanno mancato di sottolineare, che abbia avuto di questa crisi un'immagine così desolata. In tale direzione si può affermare che un'altra eredità del surrealismo diede ad Artaud la possibilità di continuare per tutto il corso della sua opera a considerare come un dato di fatto la missione "rivoluzionaria" dell'arte. Artaud vide nell'arte un'azione e, quindi, una passione della mente. La mente produce arte e la mente, considerata come totalità organica di sentimenti, sensazioni

²⁴ A. Artaud, *L'uomo contro il destino* [1936], in *Messaggi rivoluzionari* [1936], Vibo Valenzia, Monteleone, 1994, p. 69.

²⁵ A. Artaud, *Surrealismo e rivoluzione*, in *Messaggi rivoluzionari*, cit., p. 62.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ S. Sontag, *Approaching Artaud*, "New Yorker", 14 aprile 1973 (trad. it. *Avvicinarsi ad Artaud*, in *Interpretazioni tendenziose. Dodici temi culturali* [1967-73], Torino, Einaudi, 1975 p. 146).

²⁸ A. Breton, *Secondo Manifesto del Surrealismo* [1930], in A. Breton, *Manifesti del surrealismo*, cit.

fisiche e capacità di attribuire significati, è anche nello spazio nel quale l'arte viene consumata. La poetica di Artaud può essere interpretata, fra l'altro, come una sorta di teorizzazione estrema, in cui l'arte è la sintesi della conoscenza e l'ambito tramite cui la coscienza intraprende il rischioso viaggio verso la trascendenza di sé. Essendo insieme azione e passione, l'arte, per Artaud, sembrava richiedere un luogo più provocatorio, lontano dai musei e dalle altre sedi consacrate e una nuova più selvaggia maniera di rapportarsi al pubblico. Nell'opporsi alla separazione tra arte e vita, Artaud si oppose a tutte le forme teatrali che postulano una differenza tra realtà e rappresentazione. Egli non ne negava l'esistenza, ma pensava, implicitamente, che potesse essere superata se lo spettacolo avesse contenuto in sé un certo coefficiente di "violenza". La "crudeltà" dell'opera d'arte avrebbe, in tale prospettiva, una funzione non solo morale, ma anche conoscitiva.

Teoria, pratica e "metafisica" teatrali

L'attività teatrale di Artaud²⁹ può farsi iniziare con le sue prime esperienze di attore all'Oeuvre, presso Lugné-Poe, nel 1921. Ma il vero apprendistato di Artaud avvenne presso Dullin, a cui fu inviato da Gémier. Per le sue doti di disegnatore, gli fu spesso affidata la creazione di costumi, nonché di scenografie. Come attore si è concordi, generalmente, a riconoscere in lui un temperamento singolare e pieno di attrattive, anche se a volte troppo individualista. Le sue interpretazioni di maggior rilievo furono re Basile in *La vita è sogno* di Calderon de la Barca (1922) e Carlo Magno nel dramma fiabesco di Alexandre Arnoux, *Huon de Bordeaux* (1923). Fra gli attori della *troupe* vi era anche una giovane rumena di singolare bellezza, Génica Athanasiou, con la quale convisse per quasi sei anni (a lei erano destinate le *Lettere di Ménage* incluse in *Il Pesa-Nervi*). Successivamente, fra il 1923 e il 1924, Artaud interpretò alcuni ruoli secondari nella compagnia di Pitoëff e sotto la direzione di Komisarjevski. Nel 1932 fu casualmente l'assistente-regista di Louis Jouvet al teatro Pigalle.

Ma, contemporaneamente a queste attività, Artaud esercitò, per ragioni di sopravvivenza materiale, una carriera più o meno parallela d'attore cinematografico. In questa professione, che svolse con intelligenza e passione esemplari, fu, fra le altre cose, Marat in *Napoleone* di Abel Gance (1926), il mona-

²⁹ Sull'esperienza teatrale di Artaud – considerata sia dal punto di vista teorico-speculativo che pratico-drammaturgico – si rimanda soprattutto ai seguenti contributi: A. Virmaux, *Antonin Artaud e le Théâtre*, cit.; O. Virmaux, *Artaud. Le Théâtre et son Double*, Paris, Hatier, 1975; M. Esslin, *Artaud e il teatro della crudeltà* [1977], Roma, Edizioni Abete, 1980; U. Artioli - F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978; M. Borie, *Antonin Artaud. Le Théâtre et le retour aux origins. Une approche anthropologique*, Paris, Gallimard, 1989; F. Cambria, *Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001; F. Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, Il Mulino, 1996; G. Poli, *Antonin Artaud. La poesia in scena*, Genova, Erga Edizioni, 1997; M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme, Il Battello Ebbro, 1999; C. Pasi, *Artaud, attore*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000.

co Massieu in *La passione di Giovanna d'Arco* di Carl Theodor Dreyer (1928) e il re dei mendicanti in *L'opera da quattro soldi* di Georg Wilhelm Pabst (1930), parti che, per più versi, restano indimenticabili e ricordate, spesso, nelle storie del cinema per la loro pregnanza interpretativa.

Gli eventi più importanti della vita teatrale di Artaud furono, nel 1927, la fondazione con Roger Vitrac e Robert Aron del Teatro Alfred Jarry e, nel 1935, la rappresentazione de *I Cenci* al Teatro delle Folies-Wagram. Benché al Teatro Alfred Jarry fossero stati rappresentati solo quattro spettacoli (dal 1 giugno 1927 al 5 gennaio 1929), tutti curati da Artaud per un totale di nove rappresentazioni; benché i documenti che li riguardano, al di fuori dei “Manifesti” e dei testi dei programmi, siano quasi inesistenti e benché Artaud abbia considerato la realizzazione de *I Cenci* come un compromesso adatto a permettergli la realizzazione sulla scena delle sue concezioni teatrali e che questo spettacolo sia stato rappresentato per poco più di quindici giorni, il ricordo di tali rappresentazioni è circondato da un’“aura” che non finisce mai di appassionare e di interessare gli studiosi di teatro. Tale “aura” è soprattutto dovuta alla singolare impressione provata dagli spettatori a quelle rappresentazioni e forse anche, più o meno paradossalmente, all’incomprensione e all’astio della maggior parte della stampa di allora. A cui va affiancata, non secondariamente, quella “permanente” riflessione sul teatro, questo “doppio della vita”, che Artaud mise in atto fin dagli inizi del Teatro Alfred Jarry, i cui segni maggiori furono l’articolo ispiratogli dalla rivelazione del teatro balinese all’“Esposizione Coloniale” nel 1931, le conferenze che pronunciò alla Sorbona su *La messa in scena e la metafisica* (10 dicembre 1931), *Il teatro e la peste* (6 aprile 1933) e i due manifesti su *Il teatro della crudeltà* (1932 e 1933). Questi testi furono riuniti in seguito (1938) in *Il Teatro e il suo doppio*³⁰.

Nella concezione artaudiana, il teatro è considerato in minor misura come un modo di espressione specifico e separato (con la propria “logica” e modalità operative) e più sensibilmente, al contrario, una maniera espressiva essenzialmente totalizzante, con tutto ciò che ne consegue:

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 ad un'altra nascita di ombre, intorno alla quale si raccoglie l'autentico spettacolo della vita.

Spezzare il linguaggio per raggiungere la vita, significa fare o rifare il teatro; ciò che importa non è credere che questo atto debba rimanere sacro, vale a dire riservato a pochi, bensì credere che non tutti possono compierlo in quanto esso esige una preparazione.

Il che significa rifiutare i consueti limiti dell'uomo e delle sue facoltà, e collegare infinitamente i confini della cosiddetta realtà.

Bisogna credere in una concezione della vita rinnovata dal teatro, dove l'uomo divenga impavidamente signore di ciò che ancora non esiste e lo fac-

³⁰ Cfr. A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali e la tragedia “I Cenci”*, Torino, Einaudi, 1968.

cia nascere. E tutto ciò che non è nato può ancora nascere, purché non ci si accontenti di essere semplici organi di registrazione³¹.

Per Artaud, il teatro, da intendersi, in generale, come “espressione condensata e stilizzata della teatralità della vita”³², costituisce lo strumento fondamentale per far coincidere Arte e Vita, Vita e Poesia, in occasione di quell’evento eccezionale e di rottura, in rapporto al quotidiano, che è la “festa teatrale”. In tale prospettiva, il teatro ingloba tutta l’espressività umana: pantomima, canto, danza, musica, recitazione, tonalità della voce, gesti, scenografia, luci; tutti elementi che devono concorrere a una sorta di “traumatismo dello spettatore”. In che senso? Nel senso che la rappresentazione non deve più essere un passatempo anodino, bensì un mezzo per mettere in questione la vita tramite la presa di posizione morale dei partecipanti. In Artaud è dunque presente la convinzione che la rappresentazione scenica possa bastare a sconvolgere il pensiero a partire dal momento in cui questa rappresentazione è capace di rendere manifesta la possibilità di un pensiero altro, differente.

Artaud non nascose le sue propensioni verso il misticismo e, in tale direzione, si dimostrò affascinato dall’Oriente e dalle civiltà precolombiane. Nel 1922, scopri a Marsiglia le danze cambogiane e nel 1931, a Parigi, gli spettacoli balinesi, ispirandosi a essi per immaginare un teatro che fosse uno spettacolo totale. Inoltre, vari articoli scritti fra il 1931 e il 1936, definirono un “teatro della crudeltà”, dove il termine “crudeltà” è impiegato nel senso di vortice di vita, di rigore cosmico e di necessità inesorabile. Il teatro ha, per Artaud, un *valore metafisico*, cosicché deve divenire una cerimonia iniziatica, che pone i partecipanti (attori e pubblico) in comunione con un’esistenza sovrumana. Ad ogni spettacolo allestito che si svolge sulla scena, ciò che viene rappresentato è la nostra stessa vita. Il teatro non ha, dunque, nulla a che fare con una pretesa osservazione realistica della quotidianità. Esso è il luogo dei miti coinvolgenti il senso del destino. In tale prospettiva, il movimento drammatico deve ritrovare il ritmo delle pulsazioni della vita. Lo spettatore, in tal modo, sarà scosso e provocato dal dinamismo interiore dello spettacolo, e questo dinamismo sarà in rapporto diretto con le angosce e le preoccupazioni di tutta la sua esistenza. Tale concezione implica di sostituire al dialogo (psicologico, drammatico...) una parola scenica incantatoria, allo scopo di indurre il linguaggio articolato

ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsene in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scuotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentari

³¹ Ivi, p. 113.

³² K. Axelos, *Le jeu du monde*, Paris, Minuit, 1969, p. 384.

si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa infine considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*³³.

Per Artaud, la scena “è un luogo fisico e concreto che esige di essere riempito e di poter parlare il suo linguaggio concreto”³⁴. Egli sostenne che tale “linguaggio concreto”, destinato ai sensi e indipendente dalla parola

deve anzitutto soddisfare i sensi, che esiste una poesia per i sensi come ne esiste una per il linguaggio, e che questo linguaggio fisico e concreto [...] non è veramente teatrale se non nella misura in cui i pensieri che esprime sfuggono al linguaggio articolato³⁵.

Secondo l’ottica artaudiana, il corpo umano e gli oggetti scenici devono essere dei simboli e dei segni che si rivolgono direttamente ai sensi. La voce degli attori, il loro gioco, la musica, le danze, il canto, la luce e i rumori devono concorrere a portare le emozioni al parossismo: “Solo attraverso la pelle si potrà far rientrare la metafisica negli spiriti”³⁶. L’architettura del teatro, con la separazione degli attori e degli spettatori, richiede di essere ripensata:

Noi sopprimiamo la scena e la sala, sostituendole con una sorta di luogo unico, senza divisioni né barriere di alcun genere, che diventerà il teatro stesso dell’azione. Sarà ristabilita una comunicazione diretta fra spettatore e spettacolo, fra spettatore e attore, perché lo spettatore, situato al centro dell’azione, sarà da essa circondato e in essa coinvolto. Questo accerchiamento sarà dovuto alla configurazione stessa della sala³⁷.

Artaud pensava che un tale teatro avrebbe avuto un effetto sconvolgente e devastatore come la peste, risvegliando forze oscure:

Il teatro essenziale è come la peste, non perché è contagioso, ma perché come la peste è la rivelazione, la trasposizione in primo piano, lo spirito verso l’esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso il quale si localizzano in un individuo o in un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito³⁸.

Per Artaud, il teatro, come la peste

ristabilisce il legame fra ciò che è e ciò che non è, fra la virtualità del possibile e ciò che esiste nella natura materializzata. Ritrova così il concetto dei simboli e degli archetipi, che agiscono come colpi silenziosi, accordi musicali, brusche intermittenze della circolazione, richiami degli umori, esplosioni fiammeggianti di immagini dentro le nostre menti improvvisamente destate; tutti i conflitti che covano in noi ce li restituisce con le loro forze e dà a queste forze

³³ A. Artaud, *Il Teatro e il suo doppio*, cit., pp. 136-137.

³⁴ Ivi, p. 130.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ Ivi, p. 175.

³⁷ Ivi, p. 172.

³⁸ Ivi, p. 125.

nomi che salutiamo come simboli; ed ecco che dinanzi a noi si svolge una battaglia di simboli lanciati l'uno contro l'altro, in una impossibile zuffa; perché non può esistere teatro, se non a partire dal momento in cui incomincia veramente l'impossibile e in cui la poesia che si attua sulla scena alimenta e surriscalda simboli realizzati³⁹.

In tale prospettiva, “una vera opera teatrale scuote il riposo dei sensi, libera l'inconscio compresso, spinge a una sorta di rivolta virtuale [...], impone alla collettività radunata un atteggiamento eroico e difficile”⁴⁰.

Il progetto era radicale, in quanto si trattava, per Artaud, di “cambiare la vita”. Ciò che egli immaginava, quindi, non era più semplicemente teatro, ma una sintesi di tutte le forme espressive. In tal senso

il teatro deve ricercare con tutti i mezzi una riaffermazione non soltanto di tutti gli aspetti del mondo oggettivo e descrittivo esterno, ma del mondo interiore, cioè dell'uomo metafisicamente considerato. Solo così, crediamo, si potrà riparlare a teatro dei diritti dell'immaginazione. Né l'Umoreismo, né la Poesia, né l'Immaginazione hanno alcun significato se non pervengono, attraverso una distruzione anarchica atta a produrre un prodigioso volo di forme che costituiranno tutto lo spettacolo, a rimettere organicamente in discussione l'uomo, le sue idee sulla realtà, la sua posizione poetica nella realtà⁴¹.

Sono questi alcuni dei fondamenti di ciò che Artaud definì “teatro della crudeltà”⁴², che non è, come ha ben rilevato Jacques Derrida, un “teatro dell'inconscio”, ma quasi il suo contrario. “La crudeltà è la coscienza, è la lucidità messa in mostra”⁴³. E lo stesso Artaud (in una lettera inviata a Jean Paulhan il 13 settembre 1932) osservò:

Questa crudeltà non è fatta né di sadismo, né di sangue, almeno non in modo esclusivo. Io non coltivo sistematicamente l'orrore. La parola “crudeltà” deve essere intesa in senso lato e non nell'accezione fisica e rapace che abitualmente le si attribuisce. [...] Dal punto di vista dello spirito, crudeltà significa rigore, applicazione e decisione implacabile, determinazione irriversibile, assoluta⁴⁴.

Tuttavia, una serie incrociata di eventi e di circostanze storiche ed esistenziali impedì ad Artaud stesso di realizzare un tale tipo di teatro. Successivamente, al contrario, in tutto il mondo, le più avanzate ricerche dei drammaturghi e le esperienze di maggior rilievo dei registi teatrali non hanno man-

³⁹ Ivi, p. 123.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Per una tematizzazione delle implicazioni estetiche del “teatro della crudeltà” si rimanda al contributo specifico di F. Tonelli, *L'esthétique de la cruauté. Étude des implications esthétiques du “Théâtre de la Cruauté”*, Paris, Nizet, 1972.

⁴³ J. Derrida, *Il teatro della crudeltà e la chiusura della rappresentazione* [1966], in *La scrittura e la differenza* [1967], Torino, Einaudi, 1971, p. 313.

⁴⁴ A. Artaud, *Lettere sulla crudeltà*, in *Il Teatro e il suo doppio*, cit., p. 177.

cato di fare tesoro, secondo modalità e prospettive differenti, delle intuizioni artaudiane.

In questa direzione, si rivelano significative, ad esempio, le osservazioni di due studiosi come Monique Borie e Marco De Marinis. Secondo la Borie

Artaud occupa un posto a parte tra le grandi figure della pratica teatrale contemporanea. Stanislavskij, Brecht o Mejerchol'd proponevano se non dei sistemi almeno dei metodi e dei modelli precisi; in ogni caso definivano delle tecniche. Inoltre, in una forma o nell'altra, essi hanno illustrato concretamente negli spettacoli le loro proposte. Artaud non ha mai "realizzato" il teatro della crudeltà. Né la breve esperienza del teatro Alfred Jarry né il tentativo de *I Cenci* possono essere considerati come una specie di applicazione delle idee di Artaud. Egli stesso [...] ha avuto coscienza della distanza che separava queste brevi realizzazioni dalle sue rivendicazioni profonde⁴⁵.

Ma, per la Borie, il fatto che Artaud non sia mai giunto alla materializzazione di un "modello concreto" non intacca affatto la sua influenza sulle pratiche teatrali della contemporaneità; al contrario

è forse ciò che può assicurare la fecondità tutta particolare del suo discorso. Se è possibile una fecondità di Artaud è precisamente [...] perché egli ha proposto non un metodo che potrebbe cercare di applicare, ma una visione limite da darsi come orizzonte verso il quale avanzare. Durante questo cammino sorgono domande precise, che aprono un immenso campo d'indagine in cui ognuno dovrà trovare le proprie risposte⁴⁶.

A sua volta, per De Marinis, il teatro di Artaud e specialmente il cosiddetto *Secondo Teatro della Crudeltà* (1945-48)

come teatro del rifacimento corporeo, può cominciare ad essere collocato nel posto che gli compete, e cioè accanto alle grandi esperienze teorico-pratiche di educazione corporea e di addestramento psico-fisico dell'attore portate avanti dai maestri del teatro contemporaneo. [...] In particolare (e senza nulla togliere a colui da cui quasi tutto è partito, il maestro dei maestri, Stanislavskij), se Mejerchol'd e Decroux possono essere forse considerati i più grandi "scienziati" novecenteschi del corpo scenico, Artaud ne è stato senza alcun dubbio il maggior poeta, colui che ha saputo fornire le immagini più potenti e anche più sconvolgenti, con il "teatro di sangue", con la scena-patibolocrogiolo, con il corpo senz'organi, corpo nuovo affrancato dai limiti e dai difetti del corpo reale, quotidiano, e infine con la danza alla rovescia, dionisiaco scatenamento dell'anatomia liberata⁴⁷.

Nella prospettiva indicata da De Marinis, lungi dall'essere una specie di scheggia impazzita de *Il Teatro e il suo doppio*, il *Secondo Teatro della Crudeltà* si rivela, invece, come una tappa ulteriore, e molto più radicale rispetto

⁴⁵ M. Borie, *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources*, cit., p. 344.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ M. De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 15.

al Primo Teatro della Crudeltà, sulla via di quel rilevante fenomeno del Novecento che è “l'autosuperamento del teatro”. Tale fenomeno

trova le sue basi materiali e tecniche nel lavoro su se stessi e nella ricerca sulle azioni fisiche, grazie alla tendenza che entrambi manifestano con sintomatica frequenza a rovesciarsi, ad un certo punto, da mezzi in fini o comunque mezzi ordinati a fini che trascendono quelli artistico-teatrali di partenza e che li trasformano da valori di scambio in valori d'uso, cioè in valori di vita⁴⁸.

Da tale punto di vista, il Secondo Teatro della Crudeltà

costituisce il luogo e lo strumento del rifacimento corporeo, la *danza* (insieme al *grido*, che è danza, sfrenata, della voce) ne rappresenta il *risultato*: essa irrompe nella visione dell'ultimo, anzi ultimissimo, Artaud come la forma simbolica del comportamento umano rigenerato e liberato dalla servitù degli organi (a cominciare da quelli sessuali) e dunque dalle invasioni affatturanti. Il corpo senza organi si muove, ma sarebbe meglio dire “parla”, si esprime, danzando alla rovescia, come nei più scatenati balli popolari. È interessante, e sicuramente non casuale, che la riflessione teatrale di Artaud si chiuda tutta all'insegna del corpo che danza, che anzi “riapprende a danzare”⁴⁹.

Questa danza

nasce sotto la spinta di pulsioni primarie, come la fame, ma anche come espressione di rivolta; [...] essa possiede la capacità magico-terapeutica di liberare il corpo dai bisogni e dai condizionamenti materiali, dalla stessa fame alle malattie⁵⁰.

Le riflessioni della Borie e di De Marinis costituiscono, fra l'altro, un'implicita conferma-rielaborazione-ampliamento delle stimolanti ipotesi di Derrida, il quale aveva già fatto emergere come la concezione teatrale di Artaud sia al contempo una negazione radicale del teatro classico (tradizionale) e della civiltà occidentale (con la sua “metafisica” e, appunto, col suo teatro):

In che modo il teatro della crudeltà potrà salvarmi, mi restituirà l'istituzione della mia carne stessa? Come impedirà alla mia vita di cadere fuori di me? [...] Innanzitutto riassumendo l'organo. La distruzione del teatro classico – e della metafisica che esso mette in scena – ha come primo gesto, la riduzione dell'organo. La scena occidentale classica definisce un teatro dell'organo, teatro di parole, quindi di interpretazione, di registrazione e di traduzione, di derivazione a partire da un testo pre-stabilito, da una tavola scritta da un Dio-Autore ed unico detentore della prima parola⁵¹.

⁴⁸ Ivi, p. 16.

⁴⁹ Ivi, p. 167.

⁵⁰ Ivi, p. 168.

⁵¹ J. Derrida, *La parole soufflée* [1966], in *La scrittura e la differenza*, cit., p. 240.

In tale direzione, Derrida precisa che il

teatro della crudeltà non è un teatro nuovo, destinato a far da scorta a qualche nuovo romanzo che corregge soltanto dal di dentro una tradizione incrollabile. Artaud non tenta né un rinnovamento né una critica e neppure rimette in discussione il teatro classico: egli intende distruggere effettivamente, attivamente e non teoricamente la civiltà occidentale, le sue religioni, la totalità della filosofia che fornisce la platea e lo scenario al teatro tradizionale, nei suoi aspetti in apparenza più innovatori⁵².

La droga e la ricerca dell'“essere”

Dopo lo “scacco” de *I Cenci*, che visse come un “successo nell'Assoluto”, Artaud decise di partire per il Messico⁵³. Lo scrittore (come già ritennero, ciascuno a proprio modo, Rimbaud e Gauguin) non si aspettava più niente dalla cultura occidentale; di qui, pertanto, la sua consapevole volontà di evasione attraverso il viaggio messicano per “prendere contatto con la terra rossa”⁵⁴ ed entrare in rapporto con la “cultura bronzea del sole”⁵⁵. Il 7 febbraio 1936 giunse in Messico, dove restò per nove mesi. Qui entrò in contatto, in un primo momento, con gli intellettuali e gli artisti, ma anche con i politici (di mestiere), con i rivoluzionari, quasi temesse che la rivoluzione messicana dovesse subire un processo di involuzione e quindi deludesse le aspettative che in essa riponeva. Nelle conferenze che tenne presso varie Università e Istituzioni culturali e negli articoli che scrisse per il quotidiano “El Nacional”, furono molte le avvertenze ai messicani in cui denunciava, fra l'altro, i pericoli che l'apporto europeo avrebbe potuto far correre alla loro cultura e li invitò a non lasciare dormire i loro Dei, i loro Dei-forze, nei musei. Per Artaud gli Dei messicani non hanno mai perduto il contatto con la forza, perché erano e sono essi stessi forze naturali in attività.

Quello che Artaud era andato a cercare non poté, tuttavia, essere trovato in Messico. In agosto egli ottenne un finanziamento pubblico per potersi recare a cavallo presso i Tarahumara. Si trattava di ritrovare e di resuscitare le vestigia dell'antica cultura solare, ma si trattava anche di qualcos'altro. È noto che fin da giovane Artaud, per calmare fortissimi dolori corporei di origine nervosa, dovette, dietro prescrizione medica, far uso dell'oppio. Se questa sostanza permise, da un lato, ad Artaud di alleviare il proprio male e gli dette l'impressione di raggiungere uno stato di quasi normalità, dall'altro lato, creò nel suo corpo uno stato di assuefazione che lo costrinse spesso a faticose disintossicazioni. I Tarahumara, la popolazione presso cui Artaud si recò dal

⁵² Ivi, p. 245.

⁵³ Per una significativa testimonianza di questo viaggio artaudiano in Messico, si veda il contributo di L. Cardoza y Aragon, *Pourquoi le Mexique?* “Europe”, n. 667-668, novembre-dicembre 1984, pp. 94-109. Il saggio originariamente è stato pubblicato sulla rivista messicana “Plural”, n. 19, 1973.

⁵⁴ A. Artaud, *La cultura eterna del Messico* [1936], in *Messaggi rivoluzionari* [1936], cit., p. 138.

⁵⁵ *Ibidem*.

vicino Messico, coltivavano il *peyotl* (Artaud lo sapeva) e fu al *peyotl* (o meglio alla sostanza allucinogena ricavata dalla pianta omonima)⁵⁶ che lo scrittore si abbandonò come verso una desolante speranza. Artaud affermò che non si dette al *peyotl* per curiosità ma, al contrario, da disperato che voleva conquistarsi ancora un ultimo brandello di speranza. Inoltre Artaud non voleva, accostandosi al *peyotl*, entrare tanto in un mondo nuovo, bensì piuttosto uscire da un mondo falso e compiere una sorta di “purificazione”. In un suo scritto del 1943, *Il rito del Peyotl presso i Tarahumara*, lo scrittore riferì diverse sue esperienze in rapporto all’uso di questa sostanza:

Col Peyotl succede come con tutto ciò che è umano. È un principio magnetico e alchimico meraviglioso a patto di saperlo prendere, cioè nelle dosi volute e secondo la gradazione voluta. E soprattutto di non prenderne a contrattempo e a sproposito. Se, dopo aver preso il Peyotl, gli Indi diventano come pazzi, vuol dire che ne abusano fino a raggiungere quel punto d’ebbrezza disordinata in cui l’anima non è più sottomessa a niente⁵⁷.

E, a proposito dell’azione psichica del *peyotl*, Artaud scrive:

Il Peyotl riconduce l’io alle sue vere sorgenti. Uscito fuori da un simile stato di visione non si può più confondere come prima la menzogna con la verità. Si è visto da dove si viene e chi si è, e non si dubita più di ciò che si è. Non vi è più nessuna emozione, né influenza esterna che possa distoglierivi.

È tutta la fila dei lubrici fantasmi proiettati dall’inconscio non possono più sbuffare il vero soffio dell’UOMO, per la buona ragione che il Peyotl è l’UOMO non nato, ma “INNATO”, con lui l’intera coscienza atavica e personale è in allarme e puntellata. Sa quel che le è utile e quel che non vale niente: dunque i pensieri e i sentimenti che può accogliere senza pericolo e *con profitto* e quelli che le sono nefasti per l’esercizio della sua libertà. Soprattutto sa fino a dove arriva il suo essere e fino a *dove non è ancora arrivato* O NON HA IL DIRITTO D’ARRIVARE SENZA SPROFONDARE NELL’IRREALTÀ, L’ILLUSORIO, IL NON FATTO, IL NON PREPARATO.

Prendere i propri sogni per delle realtà, ecco – ciò in cui il Peyotl non vi lascerà mai sprofondare – dove confondere percezioni improntate ai bassifondi sfuggenti, incolti, non ancora maturi, non ancora sorti dell’inconscio allucinatorio con le immagini, le emozioni del vero. Poiché vi è nella coscienza il *Meraviglioso* con cui oltrepassare le cose. E il Peyotl ci dice dove e in seguito a quali concrezioni insolite di un soffio atavicamente represso e *otturato* il Fantastico può formarsi e rinnovare nella coscienza le sue fosforescenze, i suoi pulviscoli⁵⁸.

Queste riflessioni di Artaud sull’uso e sugli effetti del *peyotl* testimoniano quanta partecipazione emotiva e, al contempo, quanto interesse conoscitivo accompagnassero il rapporto dello scrittore con le sostanze stupefacenti.

⁵⁶ Cfr. J. Lezama Lima, *Artaud et le peyotl* [“Europe”, cit., pp. 121-123. Il saggio è stato pubblicato originariamente a Cuba nel 1957.

⁵⁷ A. Artaud, *Il rito del peyotl presso i Tarahumara* [1943], in A. Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, a cura di H. J. Maxwell - C. Rugafiori, Milano, Adelphi, 1966, pp. 138-147.

⁵⁸ Ivi, pp. 148-149.

La “droga” non fu, nella prospettiva di Artaud, un mezzo di evasione, un modo per rendersi assente al mondo e alle sue esigenze, ma una via (seppur dolorosa) che gli permise di conquistare una certa presenza e di andare al di là di ciò che egli considerava inessenziale. Se Artaud tendeva ontologicamente verso l’“assenza” e il “vuoto” (verso il “non-pensiero” e l’“impotenza del corpo”), solo le droghe gli avrebbero garantito un ritorno al “pieno”: al “pieno del pensiero” e all’“integralità del corpo”. Se Artaud può dunque essere qualificato, per più aspetti, come un “tossicomane”, questo termine assume, nella fattispecie, una connotazione altra da quella corrente. Nel senso che egli faceva uso di droghe, paradossalmente, per disintossicarsi dal suo “male generale”, dal suo “male di vivere” e dalla falsa esistenza, stati non secondariamente prodotti dal clima di incomprendimento generale che lo circondava: “Coloro che prendono droghe hanno in loro una mancanza, genitale e predestinata, – oppure poeti del loro io in vita –, hanno sentito prima degli altri uomini quello che da sempre manca alla vita”⁵⁹.

Le droghe colmano una sorta di mancanza originaria, favoriscono la dimenticanza della sofferenza, che è segno di assenza a sé. Ciò che avvicina di più all’anima, che “Cristo ha scacciato dalla vita per conservarla nel suo paradiso”⁶⁰, è “l’oppio, l’agaragar, l’eroina, il beriberi”⁶¹. L’alcool, al contrario, serve a ben poco per avvicinare l’anima al corpo.

Ora, la società esistente autorizza l’alcool ma proibisce la droga. Il che è logico, poiché questa società favorisce solo ciò che aumenta la dimenticanza dell’essere, aiutata in ciò dalle religioni e dai loro rituali. Invece di lasciare che l’individuo raggiunga le sue autentiche dimensioni, le pratiche delle religioni codificate lo mantengono sotto il dominio di Dio e fanno tutto ciò che è in loro potere per togliergli i mezzi di realizzarsi pienamente. Poiché la droga è uno di questi mezzi, la si proibisce perseguitandola come un qualcosa di stregato. E se l’oppio intossica è perché è stato denaturato, “attraverso cupe manovre, in odio al suo surrealismo segreto. [...] È nell’oppio che la vita fu un giorno creata, ma l’odio l’ha denaturata”⁶².

Ma Artaud scrisse altresì: “Più ancora della morte, sono il padrone del mio dolore. Ogni uomo è giudice e giudice esclusivo, della quantità di dolore fisico o ancora di vacuità mentale che può onestamente sopportare”⁶³. Ed ancora: “Tremori del corpo e dell’anima, non esiste sismografo umano che permetta a chi mi guarda di giungere a una valutazione del mio dolore più precisa di quella, folgorante, del mio spirito”⁶⁴.

E contro questo dolore e contro l’angoscia che l’accompagna, l’oppio, nella prospettiva artaudiana, sarebbe “sovrano”; esso costituirebbe il solo mezzo per giungere a un recupero momentaneo di sé, dell’insieme corpo-spirito che

⁵⁹ Ivi, pp. 182-183.

⁶⁰ Ivi, p. 182.

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² A. Artaud, O.C. IX, 1979, pp. 204-205.

⁶³ A. Artaud, O.C. I, 1976, p. 181.

⁶⁴ Ivi, p. 184.

Artaud intuisce profondamente, il solo mezzo per colmare questa assenza, questa dispersione di sé, questa separazione o frammentazione di ciò che dovrebbe essere la sua totalità e di cui raccoglie, in generale, soltanto dei frammenti. Per Artaud non è l'uso della droga che rende l'individuo asociale, ma è, al contrario, perché si trova all'origine in una situazione marginale, di esclusione, che l'individuo fa ricorso, ad esempio, all'oppio a cui, di conseguenza, si deve riconoscere una funzione e un valore. L'oppio, pertanto, lungi dall'allontanare dalla "normalità", avvicina. Ulteriormente Artaud constaterà che questa "normalità" ritrovata attraverso la droga è necessariamente differente dalla normalità ammessa dalla società: quest'ultima è falsa e non costituisce che una perversione della prima:

Tutte le leggi, tutte le restrizioni, tutte le campagne contro gli stupefacenti porteranno soltanto a togliere a tutti i bisognosi del dolore umano, che hanno sullo stato sociale imprescrittibili diritti [...] un alimento per loro più meraviglioso del pane e il mezzo infine di ripenetrare nella vita!⁶⁵

Nella proibizione della droga Artaud vede una sorta di macchinazione contro la vita, contro la propria vita. Inoltre, questa proibizione sarebbe nociva nella misura in cui accentua la curiosità generale di fronte alla droga e porta a una moltiplicazione di "tossicomani voluttuari" che, da parte loro, avranno sempre i mezzi finanziari per procurarsi la droga, mentre i "malati" e coloro che soffrono non lo potranno fare, dando così luogo a una situazione di profonda disumanità e ingiustizia.

La droga fu per Artaud il grido disperato, un'ultima spiaggia di più o meno illusoria speranza per esprimere il rifiuto radicale della propria civiltà e società, nonché degli uomini e dei valori che queste hanno espresso, una civiltà e una società fondate sull'avere, sul possesso al di qua di qualsiasi originaria nozione di essere⁶⁶.

⁶⁵ Ivi, p. 322.

⁶⁶ "Non è per niente che gli Inglesi, molti anni fa, – osservò in seguito amaramente Artaud in una delle sue ultime lettere da Rodez (9 ottobre 1945) – hanno fatto bruciare i campi d'oppio, dell'eroina, della morfina e di ogni pianta che si pretende convulsivante come il *peyotl*, il curaro, l'agaragar o il beriberi. È per impedire che gli uomini tornino a una antica nozione pregenitale dell'essere che tutte le sette e le religioni hanno sepolto. Perché la vita non è questa noia distillata in cui da sette eternità si fa macerare la nostra anima, non è questa infernale morsa in cui ammufliscono le coscienze, e che ha bisogno di musica, di poesia, di teatro e di amore per esplodere di quando in quando, ma così poco che non vale la pena di parlarne. L'uomo della terra si annoia a morte, e così profondamente dentro di sé che ora non lo sa più. Si corica, dorme, si alza, passeggia, mangia, scrive, inghiotte, respira, caca come una macchina abbassata di tono, come un rassegnato seppellito nella terra dei paesaggi e che il paesaggio ha soggiogato come un servo che è stato avvinto al ceppo di un cattivo corpo, e sottoposto a *letture*, buon-giorno, buonasera, come sta, il tempo è bello, la pioggia rinfrescherà la terra, dicono i bollettini d'informazione, venga a prendere il té, il trictrac, le carte, le bocce, il gioco della dama e gli scacchi, ma non è di questo che si tratta, voglio dire che non è questo a definire la vita immonda in cui viviamo. Quel che la definisce è che ci hanno distillato, a noi tutti, le nostre percezioni, le nostre impressioni, e che le viviamo solo al contagocce, respirando l'aria dei paesaggi dall'alto e dal bordo e l'amore dall'esterno del paniere, senza poter prendere tutto il paniere. E non che l'amore non abbia anima, è l'anima dell'amore a non esserci più. [...] Vi è nel

Un corpo nel pensiero

Artaud ripartì dal Messico intorno al 15 ottobre 1936, e il 31 dello stesso mese rimpatriò. Nell'esperienza messicana di Artaud si situa la fase capitale della sua lotta per fare rinascere un "corpo nel pensiero", per vivere integralmente il proprio pensiero ed iscriversi in esso. Ed alle origini della sua sofferenza vi è proprio il rifiuto di considerare la mente qualcosa di indipendente dalla situazione della carne. Il martirio della propria coscienza deriva da un rapporto immediato con il corpo. Per Artaud, come ha ben visto Susan Sontag⁶⁷, escludere un rapporto fra mente e carne equivale a un'espropriazione del pensiero, a una perdita di vitalità: la mente assoluta deve essere anche assolutamente carnale. Si tratta forse, per Artaud, di pensare l'impensabile, come il corpo sia mente e come la mente sia anche corpo; e tale inesauribile paradosso si rispecchia nella volontà artaudiana di produrre arte che sia nello stesso tempo anti-arte.

Emerge, in questa prospettiva, il problema del corpo. L'atteggiamento di Artaud nei confronti del corpo non fu certamente univoco e significò ora affermazione, ora ripugnanza verso di esso; significò volontà di trascenderlo e ricerca di esso come corpo redento. Nulla sembrava interessare Artaud che non riguardasse direttamente il proprio corpo, tuttavia il corpo fu sempre un problema. Artaud non lo definì mai secondo le proprie capacità di piacere sensuale, bensì secondo quelle di capire e di soffrire. Nei propri scritti egli ora lamentava che la sua mente ignorasse il corpo, che non avesse idee appropriate alla sua condizione di animale fisico, ora lamentava che il suo corpo ignorasse la mente. Nelle immagini che Artaud aveva della sofferenza, corpo e spirito si impediscono l'un l'altro di comprendere, ed egli parlava ancora di quelle "grida intellettuali" emergenti dalla propria carne, luogo d'origine di tutte le conoscenze autentiche. In tutta l'opera di Artaud accanto alla *mentalizzazione del corpo* esiste una corrispondente *sessualizzazione della coscienza*. Artaud parlava della mente come corpo che non si lascia mai possedere e del corpo come di una specie di mente demoniaca e contorta. Nella lotta accanita per trascendere il corpo, come commenta la Sontag, ogni cosa finisce per trasformarsi in esso.

Nella prospettiva artaudiana, all'essere in difetto corrisponde innanzitutto una carne malata e introvabile. E poiché occorre, per così dire, "rinascere" (nascere veramente) per sfuggire all'impresa di Dio-Padre, era necessario anche ricostruire un corpo proprio. Il corpo è integralmente da rifare ed è necessario formargli una costituzione in-organica, in quanto l'organo non cessa

surrealismo di *transe*, nello stato di *transe*, una melma che è stata disseccata dalle religioni e dai loro riti, serviti fin da sette eternità da tutti i borghesi e tutti i vili della terra e della vita. E questa melma è rigeneratrice, non si chiama la poesia dei poeti, né la musica delle armonie, non è un nome, ma il corpo stesso dell'anima, anima che Cristo ha scacciato dalla vita per conservarla nel suo paradiso (qui giace) e che le sette degli iniziati della terra hanno sviato verso centri segreti per restituirla col contagocce giornalmente, a chi vogliono" (A. Artaud, *Lettres de Rodez à Henri Parisot*, in *Œuvres*, cit., p. 1025).

⁶⁷ Cfr. S. Sontag, *Approaching Artaud*, cit.

di accrescere la dispersione. In apparenza vi è un progetto irrealizzabile, dell'ordine del puro fantasma. In realtà l'esistenza stessa di Artaud, il modo attraverso cui egli giunse a scrivere e a rifarsi, fu fundamentalmente orientato tramite questo tentativo che giudichiamo forse, affrettatamente, impossibile in quanto spesso non comprendiamo ancora a quali condizioni sarebbe realizzabile, nella misura in cui l'attuazione di queste condizioni implica la messa in discussione di tutto ciò che ci costituisce: il nostro linguaggio e la nostra concezione del linguaggio, la nostra letteratura, il nostro pensiero e la nostra cultura. È necessario dunque precisare le implicazioni di una tale impresa, nella cui prospettiva un uomo vero non ha più opera all'infuori di se stesso. Il che ci costringe, in un certo senso, ad ammettere che la sola "opera" di Artaud è lui stesso: il suo corpo, la sua integrità e non ciò che noi leggiamo. L'"opera" di Artaud non è quindi un'opera. E, a tal proposito, non è inutile citare le parole che Artaud pronunciò in *Il Pesa-Nervi*:

Tutta la scrittura è porcheria.

Le persone che escono dal vago per cercar di precisare una qualsiasi cosa di quel che succede nel loro pensiero, sono porci.

Tutta la razza dei letterati è porca, specialmente di questi tempi⁶⁸.

Ed ancora: "Quel che avete preso per la mia opera era solo lo scarto di me stesso, raschiature dell'anima non accolte dall'uomo normale"⁶⁹.

Là dove noi leggiamo un testo credendovi di trovare l'espressione di un individuo, Artaud non rinveniva che dei "residui": parole e frasi senza significato reale, che non lo restituiscono in nessun modo. Non solo perché sarebbero mal scelti ma, ben più radicalmente, perché sono inadeguati, o piuttosto perché ciò che è per natura inadeguato è il processo stesso dell'espressione.

L'espressione espelle, rigetta al di fuori del proprio spazio e sposta l'io in una exteriorità in cui la comunicazione può sembrare possibile, ma dove essa non si compie che sotto la forma di un'alterazione imposta allo scrittore. L'espressione espone e propone l'interiorità alla contemplazione, allo sguardo furtivo dell'altro, all'interpretazione alienante. Ciò che Artaud ricercava era la certezza della sua propria posizione. Per questo "non bisogna lasciar passare troppo la letteratura"⁷⁰. In altre parole, non bisogna lasciarsi, per così dire, fagocitare troppo dalla letteratura stessa, cioè lasciarsi prendere nella rete dei testi che fanno passare l'essere altrove, lo spostano dal proprio luogo e lo trasformano in senza-luogo. Il testo letterario non può essere concepito che come perdita, organo che si stacca dal corpo e cade sotto la legge estranea di una lettura, che Artaud non può più dominare. Nella sua corrispondenza egli fu costantemente preoccupato di farsi chiaramente capire e di sopprimere ogni possibilità di ambiguità; da cui i suoi ritorni su ciò che era

⁶⁸ A. Artaud, *Il Pesa-Nervi*, in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 43.

⁶⁹ Ivi, p. 39.

⁷⁰ Ivi, p. 35.

già stato detto, ma non mai abbastanza; da cui, anche i rapporti molto tesi con l'altro e la rottura violenta (e immediatamente vissuta come definitiva) che seguiva, dall'oggi al domani, alla dichiarazione di amicizia; da cui, altresì, gli avvenimenti ripetitivi riguardanti la sua incapacità a dire correttamente ciò che gli era essenziale far comprendere.

Per Artaud, il testo non poteva essere un collegamento fra lui e il suo lettore: esso era, prima di tutto, la sua ragione o il suo mezzo d'essere. Il testo, per così dire, produceva Artaud e lo conduceva più lontano della situazione presente. Ciò metteva in causa in modo radicale – non da un punto di vista teorico, ma attraverso la pratica stessa della scrittura biografica – la distinzione su cui si era fondata la tradizione culturale dell'Occidente fra il significante e il significato. Mentre la concezione “classica” della letteratura tende ad assegnare al significante una posizione cronologicamente secondaria nella scrittura, accordando al significato la funzione di un'origine, Artaud affermava, invece, che l'origine può essere solo futura, negando quindi il dogma dell'espressione.

Affinché Artaud potesse aderire al proprio linguaggio, gli occorreva rinunciare necessariamente a quello che la società gli aveva trasmesso. Questo linguaggio è, in effetti, per definizione, ciò che Artaud non pensava in proprio e ciò che altri avevano pensato prima di lui e per lui. Di qui, in primo luogo, la contestazione implicita della “lingua materna” che, come ha ben sottolineato Gilles Deleuze, veniva in Artaud destituita del suo senso in maniera che gli elementi fonetici diventavano laceranti:

La parola ha cessato di esprimere un attributo di stato di cose, i suoi pezzi si confondono con qualità sonore insopportabili, fanno effrazioni nel corpo in cui formano una mescolanza, un nuovo stato di cose, come se fossero essi stessi elementi velenosi chiassosi ed escrementi inscatolati. Le parti del corpo, organi, si determinano in funzione degli elementi scomposti che le investono o le aggrediscono. All'effetto di linguaggio si sostituisce un puro linguaggio affettivo in questo procedimento della passione⁷¹.

Lasciarsi prendere dal fascino e dalla facilità delle parole trasmesse dalla cultura dominante, attraverso l'uso delle quali il corpo è stato occultato, significava, per Artaud, ricadere nell'alienazione. E questo perché, come è stato sottolineato, secondo Artaud “tutto è concreto e multiplo; le parole sono dei corpi, hanno un corpo; l'infinito è un corpo”⁷².

La difficoltà che Artaud incontrò all'epoca della redazione delle *Lettere a Jacques Rivière* o di *Il Pesa-Nervi* è sintomatica della impossibilità in cui si trovava ai fini di costituirsi attraverso le particolarità stilistiche che gli erano state trasmesse, le frasi, le espressioni già fatte; il linguaggio che aveva a disposizione era, in effetti, un linguaggio del pieno, della possessione e della presenza serena. Ma ciò che Artaud doveva dire era, al contrario, lo spossamento, il vuoto, l'assenza. Gli fu allora necessario pervertire in culmine

⁷¹ G. Deleuze, *Logica del senso* [1969], Milano, Feltrinelli, 1975, p. 84.

⁷² P. Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, cit., p. 237.

questo linguaggio di fondo, di fargli in qualche modo significare l'inverso di ciò che indicava ordinariamente, prima di giungere a coincidere con il suo testo. In particolare, gli fu necessario ricondurre la lingua a un uso non metaforico, per descriversi attraverso una coincidenza esatta tra ciò che conosce di lui e ciò che dicono le frasi. È in tale direzione che Artaud non aveva più la propria lingua ("Ve l'ho già detto che non ho più la mia lingua, e non è una ragione perché perseveriate, vi ostinate nella lingua"⁷³); egli non aveva più la propria lingua perché non l'aveva mai avuta e perché ciò di cui aveva disposto fin dall'inizio della sua pratica della scrittura non era che una lingua "straniera", che gli veniva dall'esterno, piena di senso, di connotazioni, di implicazioni, di sottintesi che non gli appartenevano e non sentiva quindi come propri.

Ed è necessario comprendere, altresì, che Artaud non aveva più la sua lingua perché non l'aveva ancora, perché ogni tentativo per entrare in possesso della propria lingua era stato fin dall'inizio sviato da "ratti furtivi". Per questo si può constatare una netta differenza fra i testi scritti quando Artaud non aveva ancora frantumato ogni contatto con il corpo sociale (durante il periodo in cui, pur affermando di non voler fare della letteratura, non giunse a distaccarsi dalle abitudini stilistiche che denunciò egli stesso come inefficaci) e i testi che invece compose dopo la sua traversata della "follia". I primi facevano ancora un uso intellettuale della parola, che sembrava designare un referente reale esterno (anteriore) al linguaggio e le strutture grammaticali erano rispettate; nei testi della seconda categoria, al contrario, la parola diveniva invocazione, perdeva il proprio ruolo di designazione, si faceva onomatopea, grido, strangolamento e aveva senso solo attraverso la propria situazione, in una totalità ritmata e strutturata, la cui ortodossia grammaticale non è più assicurata, approdando, in tal modo, a un linguaggio creatore "magico", al di qua (o al di là) dell'articolazione ordinaria e della "astrazione". La parola non dice più la vita, modellandola in una forma estranea, ma restituisce il movimento stesso della "forza vitale".

Si pone, in tale direzione, il rapporto fra parola, esperienza ed origine della cultura. Dalla concezione artaudiana emerge, così, in modo più o meno esplicito, che la parola deve articolarsi direttamente sull'esperienza e deve anche costituire l'esperienza, senza ripeterla, in quanto questa ripetizione implicherebbe un ritardo del detto sul vissuto e un ritorno del linguaggio morto e quindi dell'"alienazione".

Se la letteratura non implica più nessuno scarto fra il testo e sé, costruirsi un linguaggio proprio e ricostruirsi un corpo proprio costituiscono un solo e medesimo progetto, alla realizzazione del quale tutta l'attività di Artaud fu volontariamente impegnata. È necessario ammettere, in maniera complementare, che il linguaggio improprio e la sottrazione o la dimenticanza del corpo sono una sola e medesima conseguenza della cultura maggioritaria dell'Occidente. Rivoltarsi contro la lingua imposta significa dunque porre la

⁷³ A. Artaud, *O.C. I*, cit., p. 122.

questione della possibilità di questa cultura e della sua qualità. In modo più ampio, significa interrogarsi già sull'origine di ogni cultura. E fu allora che Artaud cercò di rispondere ad alcune domande essenziali come: la dimenticanza del corpo è una necessità di ogni linguaggio? Non può forse esistere un linguaggio altro, che sia al contrario capace di rendere il corpo manifesto?

E fu, innanzitutto, sul versante del teatro (come si è già visto, in parte, precedentemente) che Artaud cercò alcune risposte non secondarie a questi problemi fondamentali: il teatro, come Artaud era intenzionato a costituirlo, è, in effetti, un linguaggio differente, non restrittivo, una epifania del corpo nella sua globalità di spirito, energia, rinascita. Ma linguaggio differente, "altro", è altresì quella "scrittura profetica" di cui Artaud dette una prova altissima in un breve testo essenziale dal titolo *Le nuove rivelazioni dell'Essere*, del 1937.

Queste pagine, per più aspetti assolutamente "altre" e radicali, non solo non possono essere recuperate all'interno del discorso razionale, ma sfuggono, altresì, a ogni posto che potrebbe essere loro riservato nell'ambito dei testi "eccezionali", sfidando quindi l'attività classificatoria della ragione.

Come è noto, l'astuzia abituale della cultura dominante, che tenta di ridurre ogni testo alle norme convenzionali, consiste nel prevedere e definire per la scrittura "anormale" uno statuto di esteriorità, che essa sola decide e che segna dunque la sua vittoria. È pertanto sempre l'ordine letterario che decide dell'eccentricità di una scrittura "maledetta", "folle" e del destino degli "scrittori maledetti" o "pazzi" – il che è un modo per neutralizzare immediatamente la loro potenza di contestazione, in quanto questi luoghi riservati non sono concepiti che relativamente in rapporto al centro e alla letteratura "normale". Il "gioco" cerca con tutti i mezzi, quindi, di prevedere il "fuori gioco" e di definirlo anticipatamente per meglio piegarlo alle proprie regole ed annullarlo.

Con *Le nuove rivelazioni dell'Essere* ci si situa, al contrario, al di fuori di qualsiasi letteratura, anche "anormale". E, nella trama di questo testo, il Rivellato che ci trasmette la parola stessa dell'Essere afferma di se stesso la propria estraneità. Egli non lascia alla schiera dei giudici e dei censori (critici e lettori) la cura di descriverlo dall'esterno: comincia col segnare i quadri obbligatori della loro descrizione e i limiti al di là dei quali l'uomo "normale" non giunge a pensare e rileva che questi quadri sono quelli di un approccio psicologico-morale, prima di assumersi l'onere della sua propria definizione, all'interno della quale i concetti ordinariamente incompatibili si accordano ("UN PAZZO CHE È ANCHE UN SAGGIO E SI VEDE LUI STESSO SAGGIO E PAZZO"⁷⁴). Questa posizione di sé come definitivamente "eccentrica" e questa rivendicazione forsennata dell'eccentricità prelude a un rovesciamento dei valori, che svela il vero segreto della follia:

⁷⁴A. Artaud, *Le nuove rivelazioni dell'Essere* [1937], in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 113.

IL TORTURATO È STATO PRESO PER UN PAZZO DA / TUTTI. / È
APPARSO COME UN PAZZO DAVANTI A TUTTI. / E L'IMMAGINE
DELLA PAZZIA DEL MONDO SI È / INCARNATA IN UN
TORTURATO⁷⁵.

Ed è perché l'Essere parla attraverso di lui, perché coincide con l'Essere del mondo, che il torturato può definire ciò che gli altri chiamano e chiameranno la sua "follia" come la proiezione di una follia generale della società. Per un mondo che si è allontanato al massimo dalla verità dell'Essere, il pensiero autentico di questa verità è inaccettabile e deve necessariamente venire rigettato col pretesto della follia.

I "fari" del Nichilismo e della Follia

Il 1936 e il 1937 furono gli anni in cui uscirono rispettivamente *Viaggio al paese dei Tarahumara* e *Le nuove rivelazioni dell'Essere*. E fu anche il periodo in cui Artaud attribuiva un particolare potere magico-profetico ad un bastone che gli era stato regalato⁷⁶.

Intorno all'idea-leggenda di questo bastone nacque, dunque, il progetto di Artaud di un viaggio in Irlanda, effettuato dal 14 agosto al 19 settembre del 1937; ma a Dublino venne arrestato per vagabondaggio e turbamento dell'ordine pubblico. Rimpatriato a forza su una nave, verrà consegnato alla polizia di Le Havre e, nell'ottobre del 1937, internato d'autorità all'ospedale psichiatrico di Quatre-Mares a Sotteville-lès-Rouen. Successivamente, nell'aprile del 1938, venne trasferito al Sainte-Anne di Parigi e poi ancora, nel febbraio del 1939, fu ricoverato in camicia di forza all'ospedale psichiatrico di Ville-Évrard alla periferia di Parigi. Vi restò rinchiuso esattamente quattro anni, fino al suo trasferimento provvidenziale (Ville-Évrard si era rivelato essere un luogo di morte, in quanto i pazienti, ridotti alla fame, vi mo-

⁷⁵Ivi, pp. 121-122.

⁷⁶Tale bastone sarebbe appartenuto a San Patrizio, patrono degli irlandesi. In una lettera da Rodez (6 ottobre 1945) così parla del bastone: "Ero solo con un bastone speciale che tutti hanno potuto vedere a Parigi in maggio, giugno, luglio e agosto 1937, epoca in cui uscì il *Viaggio al paese dei Tarahumara*. Con quel bastone ho girato al Café des Deux Magots, al Dôme, alla Coupole, e un po' ovunque a Parigi. L'ho mostrato da molto vicino a André Breton e a diversi altri amici. Mi veniva da un amico che Lei conosce, René Thomas, che allora abitava al 21 di rue Daguerre, e l'aveva avuto dalla figlia d'uno stregone savoiardo a cui si fa riferimento nella profezia di San Patrizio. E si fa anche riferimento a quel bastone nella profezia di San Patrizio, pubblicata per intero nel dizionario d'agiografia e che ho letto per la prima volta nel 1934 alla Bibliothèque Nationale. Quel bastone ha 200 milioni di fibre ed è intarsiato di segni magici che rappresentano forze morali e una simbolica antenatale, che è d'altronde da ripristinare, perché impediva al principio del bastone, della canna che in sé fulmina, d'avere tutta l'azione che può avere, ma quella simbolica non nega il principio del fuoco, perché ne deriva ed ha voluto sviarlo criminalmente verso un'idea della predestinazione degli esseri, i quali, qualsiasi male abbiano fatto, un giorno non potranno non essere salvati" (A. Artaud, *Lettere da Rodez* [1945], in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 176).

rivano come mosche) nel febbraio del 1943 a Rodez, dove rimase fino al 26 maggio 1946.

Si è spesso affermato che Artaud non aveva conosciuto la Guerra e che era rimasto tagliato fuori dal mondo, isolato nella propria follia, doppiamente irresponsabile. Ma, come ha sottolineato uno studioso di Artaud, Silvère Lotringer, ciò non corrisponde a verità⁷⁷, in quanto anche Artaud (di origine ebraica, anche se a volte ostile all'ebraismo stesso) ha vissuto, a suo modo, l'esperienza dei campi di concentramento, ma non come ebreo, bensì come folle. In tal senso, come tanti altri pazienti rinchiusi negli ospedali psichiatrici durante l'occupazione tedesca, fece l'esperienza di ciò che è stato chiamato lo "sterminio dolce"⁷⁸, che ha comportato la morte, soprattutto per fame, di quarantamila malati di mente.

Nella tetra solitudine dei manicomi francesi, fra quelle mura da incubo in cui la propria identità sembrava venir annullata nel modo più brutale, Artaud reagì con disperazione e passione e, attraverso la "lente" di quella reclusione, decifrò i vizi della propria civiltà e degli uomini che le appartengono e che lo avevano cinicamente rinchiuso⁷⁹. Ed è in queste "prigioni" che l'internato Artaud elaborò un'opera di sorprendente audacia, un'opera (di aforismi, di lettere, di "frammenti di dolore") dove si mescolavano tragedia e humour, insolito e buon senso e da cui emerge una lingua di una forza e di una leggerezza senza uguali, un'opera che si propone come lo strumento attraverso cui Artaud tentò di ricreare il mondo, la durata, lo spazio, il corpo, la vita, la morte, il mito. Ma anche prima di viverli nella carne viva della propria esperienza, la "follia" e l'internamento manicomiale avevano costituito per Artaud un problema ed erano stati oggetto non marginale di riflessioni. In *La Liquidation de l'opium* (che apparve nel n. 2 di "La Revolution surréaliste", gennaio 1925) Artaud, rivolgendosi a certi malati cronici gravi e ai folli, osservò:

Vi è un punto in voi che nessun medico comprenderà mai ed è questo punto per me che vi salva e vi rende augusti, puri e meravigliosi: voi siete fuori della vita, voi siete al di sopra della vita, voi avete dei mali che l'uomo ordinario non conosce, voi superate il livello normale ed è per questo che gli uomini sono in collera con voi, voi inquinare la loro quiete e dissolvete la loro stabilità⁸⁰.

E in *Lettre aux Médecins-chefs des asiles de fous* (pubblicato in "La Révolution surréaliste", n. 3, aprile 1925) Artaud scrisse:

Non ammettiamo che si ostacoli il libero svilupparsi di un delirio, logico tanto quanto qualsiasi altra serie di idee o di atti umani. La repressione delle rea-

⁷⁷ S. Lotringer, *Fous d'Artaud*, Paris, Sens & Tonka, 2003, in particolare pp. 13-38.

⁷⁸ Cfr. M. Lafont, *L'Extermination douce*, Arepi, Lyon, 1981.

⁷⁹ Cfr. E. Roudinesco, *Artaud est l'emblème du génie fou*, a cura di A. Armel, "Magazine littéraire", n. 434, settembre 2004, pp. 28-30.

⁸⁰ A. Artaud, *La Liquidation de l'opium* [1925], O.C. I, p. 323.

zioni antisociali è per principio altrettanto chimerica quanto inaccettabile. Tutti gli atti individuali sono antisociali. I pazzi sono le vittime individuali per eccellenza della dittatura sociale; in nome di tale individualità, che è la caratteristica di ogni uomo, noi reclamiamo che questi forzati della sensibilità vengano liberati, dal momento che è ugualmente al di fuori delle leggi rinchiusi tutti gli uomini che pensano e agiscono⁸¹.

Artaud si considerava, in effetti, già in quest'epoca, come uno di questi "forzati della sensibilità", uno di coloro che, come Van Gogh, chiamerà, in seguito, "suicidati della società". Mentre questa società pretende di riadattare il "folle" alla vita normale e di reintegrarlo nella quotidianità, Artaud dimostrò che essa produce un disadattamento sempre più spinto nei riguardi dell'esistenza autentica e una disintegrazione ancor più pronunciata della personalità. La pratica psichiatrica si rivela, in tal senso, come il culmine della pratica alienante, poiché ogni pratica sociale, sottomettendosi alle leggi e alle norme riconosciute, è alienante in quanto rende l'individuo altro da quello che dovrebbe essere e condiziona dall'esterno la sua interiorità falsificandola. Se uno dei fini principali della psichiatria è di (re)integrare l'individuo nella società, il tentativo di Artaud è quello di togliersi da questa società per farsi riconoscere come differente attraverso essa e quindi, di conseguenza, trasformarla. In tal modo, Artaud non poteva non considerare ogni pratica terapeutica come volontà di allontanare l'individuo dalla propria "verità" e dalla propria "pienezza". L'uomo internato è svuotato del proprio autentico sé, che si cerca di sostituire con un "sé" artificiale, corrispondente alle norme collettive, cioè alla menzogna generalizzata, al non-pensiero sottomesso, all'accettazione della perdita del corpo. In una lettera (indirizzata ad Henri Parisot) da Rodez (17 settembre 1945) Artaud scrisse:

Se otto anni fa sono stato internato e da otto anni mantenuto internato, questo dipende da una palese azione della cattiva volontà generale che a nessun costo vuole che Antonin Artaud, scrittore e poeta, possa realizzare nella vita le idee che manifesta nei libri, perché si sa che Antonin Artaud ha in sé i mezzi d'azione di cui non si vuole che si serva, quando invece lui vuole, insieme a qualche anima che gli vuole bene, uscir fuori da questo mondo servile, di una idiozia asfissiante e per gli altri e per sé, e che si compiace di questa asfissia. La gente è stupida. La letteratura, svuotata. Non v'è più niente né nessuno, l'anima è insana, non v'è più amore, e neppure odio, tutti i corpi sono rimpinzati, le coscienze rassegnate. Non vi è neppure inquietudine, che è passata nel vuoto delle ossa, non vi è nient'altro che un'immensa soddisfazione d'inerti, di buoi d'anime, di servi dell'imbecillità che li opprime e con cui non smettono di copulare notte e giorno, servi volgari come questa lettera con cui cerco di manifestare la mia esasperazione contro una vita condotta da un branco di scipiti che hanno voluto imporre a tutti il loro odio per la poesia, il loro amore per la sciocchezza borghese in un mondo imborghesito integralmente, con tutti i ronron verbali dei sovietici, dell'anarchia, del comunismo, del socialismo, del radicalismo, delle repubbliche, delle monarchie, delle chie-

⁸¹ A. Artaud, *Lettera ai primari dei manicomi* [1925], in M. Nadeau, *Storia e antologia del surrealismo*, cit., p. 194.

se, dei riti, dei razionamenti, dei contingentamenti, del mercato nero, della resistenza. Questo mondo sopravvive ogni giorno, sopravvive a se stesso, mentre ben altro capita, e ogni giorno anche l'anima è infine chiamata a nascere ed essere⁸².

E in una successiva lettera, sempre da Rodez (6 ottobre 1945) Artaud rilevò ancora:

Vivere è sopravvivere a sé eternamente rimasticando il proprio io d'escremento, senza nessuna paura della propria anima fecale, forza affamante di seppellimento. Perché l'intera umanità vuole vivere, ma non ne vuole pagare il prezzo, e questo prezzo è il prezzo della paura. Per essere si deve vincere una paura e questo consiste nell'asportare la paura, l'intero cofano sessuale della tenebra della paura, dentro di sé, come corpo integrale dell'anima, tutta l'anima fin dall'infinito, senza ricorrere a nessun dio dietro di sé⁸³.

L'internamento manicomiale, da un lato, e l'incontro con la pittura di Van Gogh (un artista la cui poetica, come quella di Artaud, va compresa in stretta connessione con le peripezie della propria esistenza), dall'altro, fecero prendere coscienza ad Artaud che il pittore olandese aveva conosciuto un'avventura e una lotta molto simili alle sue. In tale direzione, come è stato sottolineato,

proiettandosi in Van Gogh, Artaud scopre se stesso. Percorre la genealogia dell'oppressione. Misura le spinte negative, le forze nere del mondo. [...] Il discorso su *Van Gogh le suicidé de la société*, si aggroviglia su nuclei rotatori. Irraggianti. La rivolta, la pittura, la follia, il suicidio sono i perni ossessivi che mordono il pensiero. Affondano le punte nella carne⁸⁴.

Per questo i quadri di Van Gogh sembrano, ad Artaud, mettere immediatamente in causa molto di più che la pittura, allo stesso modo in cui i propri scritti mettono in causa molto di più che la letteratura. Si tratta di una "specie di canto d'organo", di "fuochi d'artificio", di una "grande opera infine di una perpetua e intempestiva trasmutazione". E il lavoro di Van Gogh, pertanto, per l'ampiezza della sua contestazione, è politico più ancora che pittorico. Per Artaud, la pittura di Van Gogh non attacca soltanto un certo conformismo dei costumi ma anche quello delle istituzioni. Così la trasformazione operata da Van Gogh non risparmia nulla (e soprattutto il pittore stesso) e raggiunge una dimensione mitica, culminando in un vero tentativo di ri-creazione del mondo; la natura stessa non può più, dopo il passaggio di Van Gogh sulla terra, mantenere la stessa gravitazione.

La vera pittura, quella la cui portata è reale, è dunque, come la poesia, genetica. Essa ridistribuisce gli elementi del reale a partire dal grado di consa-

⁸² A. Artaud, *Lettere da Rodez*, cit., pp. 162-163.

⁸³ Ivi, p. 173.

⁸⁴ C. Pasi, *Sade Artaud*, Roma, Bulzoni, 1979, pp. 144-159.

pevolezza del caos a cui è giunta la storia. Essa rende visibile lo sforzo che deve essere fornito dal solo uomo lucido del tempo (Van Gogh o Artaud) perché le cose e l'uomo ritrovino il loro rispettivo luogo. Tanto attraverso il colore, come attraverso il linguaggio, si tratta di dimostrare l'urgenza di una metamorfosi generale che diviene costante: la creazione è incompiuta, sempre "aperta", mai fissata ed è questa necessaria incompiutezza che deve essere portata all'evidenza, sotto l'aspetto della stessa realtà mitica che sta per incorporarsi. Ritroviamo così il mondo della crudeltà e Artaud utilizza, a proposito di Van Gogh, delle formulazioni assai vicine a quelle che, per mettere a punto il proprio progetto teatrale, aveva impiegato dodici o quindici anni prima.

Ciò che Van Gogh porta sulla tela è dunque (nella prospettiva artaudiana) la propria volontà di rinascere e al contempo la totalità del mondo. L'"arte" è proprio in rapporto con un interminabile prima-di-nascere, con lo spossamento e l'esclusione, con una produzione dell'individuo che lo porta alla follia. Artaud, incontrando Van Gogh, ha incontrato anche la propria esperienza della follia, di cui afferma il carattere altamente relativo: in effetti si può parlare "della buona salute mentale di Van Gogh il quale, in tutta la sua vita, si è fatto cuocere solo una mano e non ha fatto altro, per il resto, che mozzarsi una volta l'orecchio sinistro"⁸⁵.

Per Artaud, Van Gogh non si è suicidato. È la società che l'ha suicidato. Van Gogh non è "folle". È la società che l'ha reso folle:

Van Gogh non è morto per uno stato di delirio proprio
ma per essere stato corporalmente il campo di un problema attorno al quale,
fin dalle origini, si dibatte lo spirito iniquo di questa umanità.

Quello del predominio della carne sullo spirito o del corpo sulla carne, o dello spirito sull'uno o l'altra.

E dov'è in questo delirio il posto dell'io umano?

Van Gogh cercò il suo durante tutta la sua vita, con un'energia e una determinazione strane, e non si è suicidato in un impeto di pazzia, nel panico di non farcela, ma invece ce l'aveva appena fatta e aveva scoperto cos'era e chi era, quando la coscienza generale della società per punirlo di essersi strappato ad essa lo suicidò⁸⁶.

Nella concezione di Artaud, la società della maggioranza (con le sue ideologie dominanti) non perdona che ci si sradichi da essa: piuttosto punisce lo sradicato, con l'accusa, innanzitutto, di follia e poi, eventualmente, con la morte. Nell'evocare il suicidio di Van Gogh, Artaud ci parlava della propria esperienza; anche lui, come il "povero Van Gogh", si sentiva "suicida della società". Per Artaud, questo suicidio "imposto" rappresenta la massima censura, che proibisce alla verità di farsi vedere o intendere. Esso segnava, per Artaud, il limite estremo di ciò che può sopportare il "liberalismo" della mentalità della maggioranza, il cui superamento condanna colui che l'ha osato.

⁸⁵ A. Artaud, *Van Gogh il suicidato della società* [1947], Milano, Adelphi, 1988, p. 13.

⁸⁶ Ivi, p. 20.

to alla morte o, almeno, alla follia, “perché un alienato è anche un uomo che la società non ha voluto ascoltare e al quale ha voluto impedire di proferire insopportabili verità”⁸⁷.

L’“alienato” mentale è dunque colui che ha accettato il rischio di rifiutare il pensiero, per lanciarsi nell’esplorazione delle possibilità estreme del pensiero. Ora, per Artaud, una tale impresa è “insopportabile” alla società o, anche, più generalmente, all’umanità,

la quale non ha mai saputo far altro che mangiare, al naturale, l’artista per infarcire la propria onestà.

E con ciò, non ha mai fatto altro che consacrare ritualmente la propria vigliaccheria!

Perché l’umanità non vuole darsi il fastidio di vivere, di entrare in questo naturale sgomitare di forze che compongono la realtà, per trarne un corpo che nessuna tempesta potrà mai intaccare⁸⁸.

Che l’umanità mangi l’artista per infarcire la propria onestà, Artaud nel 1946 ne dette un altro esempio nella sua *Lettre sur Lautréamont*. Van Gogh e Lautréamont non sono casi isolati: tutti gli autentici poeti hanno conosciuto una simile repressione: “È così che si è tappata la bocca a Baudelaire, a Edgar Poe, a Gérard de Nerval e al conte impensabile di Lautréamont. Perché si è avuto paura che la loro poesia uscisse dai libri e rovesciasse la realtà”⁸⁹.

La pittura di Van Gogh e la poesia di Artaud (e il testo di Artaud sulla pittura di Van Gogh) hanno un fine comune: ricostruire l’uomo, ridargli un corpo e un luogo autentici e permettergli di sfuggire infine a tutte le alienazioni e a tutte le limitazioni mentali, restituendo quindi all’individuo le sue dimensioni reali. Le conseguenze di una tale impresa si ripetono: la follia, la morte, il maleficio testimoniano la resistenza del corpo sociale, proprio come la condanna alla povertà permanente e il rigetto (che si chiamerà successivamente riconoscimento) nella categoria degli “artisti maledetti”.

Uscito dal manicomio di Rodez nel maggio 1946 (nel febbraio dello stesso anno erano state pubblicate le *Lettere da Rodez*), Artaud ritornò a Parigi, dove visse soltanto scrivendo. Ma l’esperienza rodeziana l’aveva trasformato; con i lineamenti deformati dalle reclusioni e dagli elettrochoc⁹⁰, divenne sovente “irricognoscibile” per gli amici, quali Georges Bataille, il quale, a tal proposito, scrisse:

Lo incontrai [...] in un locale di rue Pigalle: era bello, scarno, misterioso. [...] Non rideva, non era mai puerile, benché parlasse poco, c’era qualcosa di pateticamente eloquente nel silenzio un po’ grave e terribilmente stizzoso che os-

⁸⁷ Ivi, p. 17.

⁸⁸ Ivi, pp. 51-52.

⁸⁹ A. Artaud, *Lettera su Lautréamont* [1946], in *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 223.

⁹⁰ Sull’esperienza artaudiana dell’elettrochoc, si vedano, in particolare, gli importanti contributi di F. De Mèredieu, *Sur l’électrochoc. Le cas d’Antonin Artaud*, Paris, Blusson, 1966, e di I. Savarino, *Antonin Artaud. Nel vortice dell’elettrochoc*, Tivoli, Sensibili alle Foglie, 1998.

servava. Era calmo: questa eloquenza mite non era convulsa, era triste, abbattuta, interiormente tormentata⁹¹.

Ed ancora:

Ho rivisto Artaud dopo il suo ritorno da Rodez, alla terrazza del Deux Magots. Non mi riconobbe, e io non feci nulla per farmi riconoscere: era in uno stato di deperimento che faceva paura, uno degli uomini più vecchi che abbia mai visto⁹².

In questo periodo, Artaud terminò, fra l'altro, un'opera che fu pubblicata postuma quasi trent'anni dopo la sua morte, *Suppôts et Suppliciations*⁹³. Il 13 gennaio 1947, al teatro Vieux-Colombier, era in programma una conferenza dello stesso Artaud, dal titolo *Tête-à-tête, par Antonin Artaud*, ma che lo scrittore non riuscì a pronunciare del tutto. In una lettera inviata ad André Breton (scritta verso il 1 marzo 1947), Artaud osservò amaramente di essersi reso conto, in modo definitivo, che era passato il tempo di riunire delle persone in un teatro, sia pur per dire loro delle verità, e che con la società e il suo pubblico non era più possibile alcun rapporto positivo; in tale prospettiva non sarebbe restato "altro linguaggio che quello delle bombe, dei mitra, della barricata con tutto ciò che ne consegue"⁹⁴.

Dal 4 al 20 luglio 1947, ebbe luogo alla galleria Pierre una mostra dei suoi disegni e ritratti (*Portraits et dessins par Antonin Artaud*)⁹⁵ e una lettura dei suoi ultimi poemi. Nel novembre dello stesso anno il direttore delle trasmissioni letterarie della Radiodiffusione Francese gli commissionò un programma. Artaud scrisse e propose un testo dal titolo *Pour en finir avec le jugement de dieu*. La registrazione doveva essere diffusa il 2 febbraio 1948, ma, all'ultimo momento, la censura proibì che il testo venisse trasmesso. Il 4 marzo dello stesso anno, Artaud (ormai sfinito e semiparalizzato) fu trovato morto, seduto ai piedi del letto.

Epilogo. Il "modello" Artaud

Alla fine di questo nostro itinerario storico-critico e come conclusione, ci sembra legittimo affermare che Artaud non appartiene, in senso proprio, a

⁹¹ G. Bataille, *Œuvres complètes*, vol. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 179.

⁹² Ivi, p. 181.

⁹³ A. Artaud, *Suppôts et Suppliciations* [1946-47], Paris, Gallimard, 1978 (trad. it. *Succubi e supplizi*, a cura di J.-P. Manganaro e R. Molinari, Milano, Adelphi, 2004).

⁹⁴ A. Artaud, *Œuvres*, cit., p. 1208.

⁹⁵ Su questo aspetto della creazione visiva artaudiana si veda soprattutto: P. Thévenin - J. Derrida, *Antonin Artaud. Dessins et portraits*, Paris, Gallimard, 1986; ed inoltre i contributi contenuti nei cataloghi delle seguenti mostre: *Antonin Artaud (1896-1948). Dessins*, Paris (Musée de l'Abbaye Sainte-Croix), 1980; *Antonin Artaud. Dessins*, Paris (Musée National d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou); *Antonin Artaud. Œuvres sur papier*, Marseille (Musée Cantini), 1995; *Antonin Artaud. Works on paper*, New York (Museum of Modern Art), 1996.

nessuno. Non al surrealismo (che fu il movimento d'avanguardia a lui più vicino), non al teatro (che fu l'ambito artistico a cui più è legato il suo nome), non alla letteratura o alla saggistica, nonostante in questi settori abbia dato opere fra le più rilevanti della cultura del XX secolo. Artaud è invece uno dei sintomi più significativi della crisi del nostro tempo, una crisi che è stata (ed è, per molti aspetti, ancora) al contempo sociale, culturale e individuale. Quella crisi fu propria degli anni, dei decenni in cui Artaud visse e operò (fra il 1920 e il 1948) con volontà disperata e negativa, ma è appunto una crisi che ancor oggi prosegue, anche se con sembianze mutate, come crisi di identità, di valori, di intenzionalità. Per questo, nel presente, i settori più avanzati della cultura considerano attuale Artaud e avvertono che la sua battaglia è, nonostante la negatività, ancora la loro, nella misura in cui, attraverso la soggettività artaudiana, sono la società e il mondo esistenti, sono gli altri che vengono messi in radicale discussione, fino a giungere a un rifiuto globale, almeno in via d'ipotesi, del Tutto. Ma nell'amare Artaud, nell'identificarci, a tratti, "totalmente" con lui, non possiamo non riconoscere che la *Weltanschauung* artaudiana, così sensibilmente nichilistica ed estrema, è attraversata dall'inquietante presenza della "psicosi", della "follia"⁹⁶, che ci trasporta, spesso, come ha ben riconosciuto Gilles Deleuze, "in un altro mondo e in tutt'altro linguaggio. Con sgomento lo riconosciamo subito: è il linguaggio della schizofrenia"⁹⁷. Da ciò deriva, secondo il filosofo francese,

la maniera schizofrenica di vivere la contraddizione: sia nella spaccatura profonda che attraversa il corpo, sia nelle parti fatte a pezzi che si incastrano e roteano. Corpo-passatoia, corpo-fatto a-pezzi e corpo dionisiaco formano le prime tre dimensioni del corpo schizofrenico⁹⁸.

Ma Deleuze riconobbe altresì, opportunamente, che "Artaud è il solo a essere stato profondità assoluta nella letteratura, ad aver scoperto un corpo vitale e il linguaggio prodigioso di tale corpo, come egli dice, a forza di sofferenze"⁹⁹.

⁹⁶Tale "follia" è interpretata da Michel Foucault come "assenza d'opera": "La follia di Artaud non s'insinua negli interstizi dell'opera; essa è [...] l'assenza d'opera, la presenza ripetuta di questa assenza, il suo vuoto centrale sentito e misurato in tutte le sue dimensioni che non hanno confini. [...] La follia è assoluta rottura dell'opera: essa rappresenta il momento costitutivo di un'abolizione che fonda nel tempo la verità dell'opera; essa ne delinea il confine esterno; il punto di sprofondamento, il profilo contro il vuoto. L'opera di Artaud mette alla prova nella follia la propria assenza; ma questa prova, il coraggio ripetuto di questa prova, tutte queste parole gettate contro un'assenza fondamentale di linguaggio, tutto questo spazio di sofferenza fisica e di terrore che circonda il vuoto o piuttosto coincide con esso, ecco l'opera stessa: la scarpata sul gorgo dell'assenza d'opera. La follia non è più lo spazio d'indecisione in cui rischiava di trasparire la verità originaria dell'opera, ma la decisione a partire da cui essa cessa irrevocabilmente e sovrasta per sempre la storia" (M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica* [1961], Milano, Rizzoli, 1998, pp. 453-454).

⁹⁷ G. Deleuze, *Logica del senso*, cit. p. 80.

⁹⁸ Ivi, p. 83.

⁹⁹ Ivi, p. 88.

D'altronde, anche successivamente, lo stesso Deleuze (insieme a Félix Guattari ne *L'Anti-Oedipe*) ha rilevato come sia stata la stessa dimensione schizofrenica di Artaud a determinare la sua importanza per la cultura e il pensiero del nostro tempo, e soprattutto per la psichiatria (o meglio l'*antipsichiatria*) e la letteratura contemporanea:

Artaud è la psichiatria fatta a pezzi, appunto perché è schizofrenico e non perché non lo è: Artaud è la conclusione della letteratura, appunto perché è schizofrenico e non perché non lo è. Da un pezzo ha fatto scoppiare il muro del significante: Artaud lo Schizo. Dal fondo della sua sofferenza e della sua Gloria, ha il diritto di denunciare ciò che la società fa dello psicotico che sta decodificando i flussi del desiderio ("Van Gogh il suicidato della società") ma anche quel che fa della letteratura, quando la oppone alla psicosi in nome di una ricodificazione nevrotica o perversa (Lewis Carroll o il vile delle belle lettere)¹⁰⁰.

Tuttavia, il riconoscimento della grandezza e dell'importanza di Artaud, non crediamo significhi, necessariamente, fare della sua visione del mondo un modello a cui aderire totalmente, nella misura in cui esso può innescare la perdita di noi stessi attraverso percorsi autodistruttivi che negano, a priori, la possibilità di qualsiasi dimensione positiva. Blanchot rilevò che quel che Artaud dice (e vicino ad Artaud potremmo situare Sade, Hölderlin, Kierkegaard, Rimbaud, Nietzsche...)

è di una tale intensità che non dovremmo poterla sopportare. Qui parla un dolore che rifiuta ogni profondità, ogni illusione e speranza. [...] Quando leggiamo quelle pagine, impariamo quel che non arriviamo a sapere: che il fatto di pensare non può essere che sconvolgente; che quel che può essere pensato è nel pensiero ciò che se ne discosta e inesorabilmente si esaurisce in esso; che soffrire e pensare sono inesauribilmente legati, perché se la sofferenza, quando si fa estrema, arriva a distruggere il poter soffrire, distruggendo sempre davanti a sé, nel tempo, il tempo in cui potrebbe essere riassunto e consumato come sofferenza, lo stesso forse accade del pensiero¹⁰¹.

E anche la Sontag ha sottolineato questa macroscopica dimensione di *sofferenza* presente in Artaud, ma facendone emergere, altresì, l'aspetto inassimilabile per il lettore:

Artaud presenta la più grande *quantità* di sofferenza di tutta la storia della letteratura. Le descrizioni che egli dà del suo penare sono talmente drastiche e commoventi che il lettore travolto, può cedere alla tentazione di prendere le proprie distanze ricordando che Artaud era pazzo¹⁰².

¹⁰⁰G. Deleuze - F. Guattari, *L'anti-Edipo. Capitalismo e schizofrenia* [1972], Torino, Einaudi, 1975, p. 151.

¹⁰¹M. Blanchot, *Il libro a venire*, cit., pp. 49-50.

¹⁰²S. Sontag, *Approaching Artaud*, cit., p. 170.

Per la Sontag, scrittori (e pensatori) come Sade, Reich e Artaud appartengono a quella schiera di autori “classici” ma che non vengono letti, in quanto intrinsecamente “illeggibili”, o “illeggibili” in riferimento a molte parti della loro opera. Si tratta di scrittori “che sono stati incarcerati o rinchiusi in manicomio, perché urlavano, perché non erano controllabili, scrittori scomodi, ossessi striduli che si ripetono all’infinito, che danno soddisfazione se letti a grandi dosi”¹⁰³. In questo senso, Artaud “per chi lo ha letto fino in fondo, resta oltremodo inarrivabile, una voce e una presenza che non possono essere assimilati”¹⁰⁴.

La negatività abissale artaudiana, come passionalità e disperazione estreme ai confini dell’impossibile, porta all’aut aut, come lui stesso affermò, dell’“assoluto o niente”¹⁰⁵. Ma l’assoluto, nella propria indefinitezza e propensione verso l’“informe” può – come ha ben messo in luce È. Grossman avvicinando Artaud e Céline¹⁰⁶ – comportare il rischio non secondario dell’“infame”. In tal senso, al nero negativismo, in cui Artaud era sprofondato (più o meno consapevolmente), è necessario, crediamo, opporre una *negatività progettuale* – lo avevano ben compreso molti surrealisti – in cui la *pars destruens* possa coniugarsi, senza trionfalismi o ricette preconfezionate, con la *pars construens*. In tal senso, la via scelta da Artaud (a volte suo malgrado, a causa della psicosi e delle condizioni materiali della propria esistenza) non può, crediamo, considerarsi – pur nell’ammirazione e nel culto che ci è impossibile non riservare alla sua opera e alla sua persona – come socialmente esemplare, nella misura in cui quell’esasperata, inquietante e geniale intransigenza anarchica di fronte al mondo presenta il pericolo di approdare ad un’autodistruzione nichilistica dell’individuo stesso.

¹⁰³ Ivi, p. 175.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ A. Artaud, *Lettre à Henry Parisot*, 9 ottobre 1945, in *Œuvres*, cit. p. 1026.

¹⁰⁶ È. Grossman, “*L’homme acteur*”, “Europe”, n. 873-874, gennaio-febbraio 2002, pp. 3-13.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

1, autunno 1999

PADRI, FIGLI E NIPOTI

Su Decroux, il rapporto maestro-allievo e la trasmissione dell'esperienza a teatro

M. De Marinis, *Premessa: dopo i maestri* | E. Barba, *Il maestro nascosto* | B. Bonora, *Lo spirituale nel corpo: Eliane Guyon da Decroux a Gurdjieff* | F. Abate, *Il mimo corporeo negli Stati Uniti. Tecnica, scuola, tradizione* | I. Lindh, *L'unicità di Decroux* | R. Mirecka, *È una questione d'amore* | P.P. Brunelli, *La maieutica nel parateatro di Rena Mirecka* | V. Di Bernardi, *Willi Rendra: un maestro interculturale nella scena asiatica contemporanea*

SCRITTURE: E. Moscato, *La "soluzione cinema": l'acqua, l'occhio, l'immagine anti-gramma.*

INTERVENTI: L. de Berardinis, *Per un Teatro Nazionale di Ricerca* | M. De Marinis, *La regia e il suo superamento nel teatro del Novecento* | V. M. Oreggia, *Teatri invisibili: l'operosa utopia*

2/3, primavera - autunno 2000

QUARANT'ANNI DI NUOVO TEATRO ITALIANO

a cura di Marco De Marinis

G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica* | G. Scabia, *Avvicinamento a Dioniso* | L. de Berardinis, *Scritti d'intervento* | R. Anedda, *Il teatro come una composizione: la drammaturgia musicale nel lavoro di Leo de Berardinis* | D. Paternoster (a cura di), *I teatri anomali della Raffaello Sanzio* | E. Dallagiovanna (a cura di), *La Valdoca e il viaggio verso Parsifal* | *Contro la rappresentazione: Marcido Marcidoris e Famosa Mimosa* | *Le Albe alla prova di Jarry* | F. Acca, *Rino Sudano: un teatro "fuori scena"* | M. Porzio, *L'arte silenziosa di Antonio Neiwiller* | C. Infante, *L'ultima avanguardia, tra memoria e oblio*

INTERVENTI: A. Picchi, *Della "Bella Addormentata" di Rosso di San Secondo e la faccenda dei due finali* | G. Ottaviani, *Il passo che risveglia: transculturalismo e identità nel Butò*

4, primavera 2001

FIGURE E PERCORSI DEL TEATRO FRANCESE DEL NOVECENTO

a cura di Marco Consolini

P. Claudel, *La seduzione di Hellerau* | P. Claudel, *Il teatro giapponese* | F. Migliore, *Sylvain Itkine 1908-1944* | M. Consolini, *"Théâtre Populaire": breve storia di una rivista teatrale* | B. Dort, *Roland Barthes spettatore teatrale* | L. Mucci, *Eleutheria, prima pièce tragicomica di Samuel Beckett* | P. Pavis, *Sintesi prematura, ovvero: chiusura provvisoria per inventario di fine secolo* | E. Moscato, *Chi è e chi ha paura, oggi, di Antonin Artaud?*

INTERVENTI: E. Moscato, *Per esili ed epopee. Viviani-Joyce: un parallelo* | V. Di Bernardi, *Il Nižinskij dei diari non censurati. Nuove prospettive* | D. Turrini, *Il vascello d'acciaio. Appunti per una semiotica dell'attore teatrale*

5, autunno 2001

ARTI DELLA SCENA, ARTI DELLA VITA

a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale* | M. Cristini, *Il respiro del corpo. Consapevolezza e rilassamento nel metodo Gindler a teatro* | C. Durazzini, *Feldenkrais e il teatro* | N. Marchiori, *Tra arte rituale e pedagogia dell'attore: il canto tradizionale haitiano nella pratica di Maud Robart* | L. Masgrau, *La relazione dell'Odin Teatret con l'America Latina (1976-2001)* | M. Cavallo-G. Ottaviani, *Drammaterapia* | S. Guerra Lisi-G. Stefani, *Stili espressivi prenatali nella globalità dei linguaggi*

INTERVENTI: J. Varley, *La drammaturgia secondo Dedalo* | M. Porzio, *Il teatro che (in)segna. Parole, idee e domande sul teatro in lingua dei segni*

SCRITTURE: P. Puppa, *Miti teatrali: Abramo e Filottete*

6, primavera 2002

LA FEBBRE DEL TEATRO

Pagine sconosciute dell'avanguardia russa
a cura di Ornella Calvaresi

N. Foregger, *Manifesti teatrali (1917-1926)* | N. Evreinov, *Teatro e patibolo. Della nascita del teatro come istituzione pubblica (1918)* | J. Annenkov, *Teatro fino in fondo (1921)* | B. Ferdinandov, *Il teatro oggi (1922)* | S. Radlov, *La vera natura dell'arte attorica (1923)* | I. Erenburg, *Il teatro russo durante la rivoluzione (1921 ca.)* | M. Bulgakov, *Capitolo biomeccanico (1923)* | O. Mandel'stam, *Lo stato e il ritmo (1920)* | S. Volkonskij, *Dell'attore (1914)* | I. Sokolov, *Per un teatro taylorizzato (1922)* | M. Knebel', *Il metodo dell'analisi attiva di K. Stanislavskij (1978)* | A. Ruppe, *La formazione ritmico-musicale dell'attore (1974)*
INTERVENTI: C. Gallotti-R. Gandolfi, *Emozioni narrate. La drammaturgia del corpo in Hentanz di Mary Wigman* | L. Perissinotto, *Giuliano Scabia e il teatro "nascente e veggente" dei giovani* | S. Naglia, *Canto lirico e antropologia teatrale. Primi tentativi di accostamento*

7/8, autunno 2002-primavera 2003

STORIA E STORIOGRAFIA DEL TEATRO, OGGI. PER FABRIZIO CRUCIANI

Fabrizio Cruciani (1941-1992) | E. Barba, *La casa delle origini e del ritorno*

I. FABRIZIO CRUCIANI E GLI STUDI TEATRALI OGGI a cura di Francesca Bortoletti

IL MAGISTERO DI FABRIZIO CRUCIANI: F. Taviani, *Ovvieta' per Cruciani* | C. Meldolesi, *Il teatro di Cruciani* | M. Nerbano, *La lezione di Fabrizio Cruciani. Pedagogia, metodo, epistemologia* | A.R. Ciamarra, *La rifondazione della storiografia teatrale. Studi e vocazione pedagogica di Fabrizio Cruciani* | M. Ziosi, *Per una introduzione allo studio della storiografia teatrale di Fabrizio Cruciani*

NOVECENTO: M. De Marinis, *Cruciani e gli studi teatrali sul Novecento* | G. Banu, *Di schiena e di fronte* | Monique Borie, *Atto magico e atto teatrale* | M.I. Aliverti, *Il cielo sopra il teatro. Percorsi dello spazio teatrale ricordando Fabrizio Cruciani* | E. Casini Ropa, *Note sulla nuova storiografia della danza*

RINASCIMENTO E DINTORNI: R. Guarino, *Dentro la città rinascimentale. Fonti, campi, soggetti* | C. Falletti, *Le ciambelle di Santafiore* | P. Ventrone, *La scena prospettica rinascimentale: genesi e sviluppo* | F. Bortoletti, *Uomini ambienti e culture* | G. Guccini, *Intorno alla prima Pazzia d'Isabella. Fonti - Intersezioni - Tecniche*

ICONOGRAFIA TEATRALE: R. Guardanti, *Appunti di iconografia bernhardtiana* | S. Mazzone, *Studiare i teatri: un atlante iconografico per la storia dello spettacolo*

II. LE CULTURE DELLE RIVISTE

a cura di Marco Consolini e Roberta Gandolfi

Presentazione

STUDI: D. Seragnoli, *Riviste di teatro e storiografia: uno studio in (ricorrente) divenire. Quasi un racconto* | M. Consolini, *Le riviste del Novecento fra processi di creazione e processi di ricezione* | B. Picon-Vallin, *La rivista di un praticante-ricercatore: "L'Amore delle tre melerance" (Pietroburgo, 1913-1916)* | R. Gandolfi, *Linguaggio critico e nuovo teatro: "Sipario" negli anni Sessanta* | J.-P. Sarrazac, *"Travail théâtral": una rivista di teatro all'epoca della frammentazione*
PROFILI: A. Barbina, *"Ariel"* | R. Guarino, *"Teatro e Storia"* | S. Ferrone, *"Drammaturgia"* | G. Guccini, *"Prove di drammaturgia"* | E. Pozzi, *"Teatri delle diversità"* | M. De Marinis, *"Culture Teatrali"*

PROGETTI: E. Garbero Zorzi, *Archivio dati in storia del teatro: periodici di interesse teatrale* | A. Barbina, *La stampa periodica teatrale italiana dal Settecento ad oggi* | M. Consolini-R. Gandolfi, *Le officine del pensiero teatrale: le riviste teatrali del Novecento* | M. Pederzoli-G. Poletti, *Lo studio dei periodici teatrali in rete: il progetto "OT" (Officine Teatrali)*

9, autunno 2003
INTORNO A GROTOWSKI
a cura di Marco De Marinis

M. De Marinis, *Intorno a Grotowski: introduzione* | R. Molinari, *Il Teatro delle Fonti. Un racconto e qualche parola guida* | J. Cuesta, *Sentieri verso il cuore. In forma di contesto* | J. Cuesta, *Ritorno alle "Sorgenti"* | T. Maravić, *L'esichia dell'attore. Grotowski e l'esicasmò* | D. Colaiani, *Il respiro e il corpo. Indagine attraverso lo yoga dell'attore di Grotowski e lo Hatha yoga* | E. Fanti, *Castaneda e Grotowski* | Z. Osiński, *Grotowski e Reduta. La vocazione del teatro* | M. Limanowski, *L'arte dell'attore*
SCRITTURE: P. Puppa, *Il Centauro. Dal canto II dell'Eneide*
STUDI: C. Vicentini, *Da Platone a Plutarco. L'emozionalismo nella teoria della recitazione del mondo antico* | A. Sacchi, *La scena scespiriana di Eimuntas Nekrosius*

10, primavera 2004
L'ARTE DEI COMICI

Omaggio a Isabella Andreini nel quarto centenario della morte (1604-2004)
a cura di Gerardo Guccini

G. Guccini, *Presentazione* | R. Tessari, *Il testo postumo. Strategie promozionali e letterarie degli attori professionisti* | P. Russo, *Modelli performativi intorno al Combattimento di Monteverdi* | P. Fabbri, *I comici all'opera: le competenze musicali dell'attore* | R. Guardenti, *Attrici in effigie* | C. Molinari, *Le porcellane dell'arte* | S. Mazzoni, *La vita di Isabella* | F. Vazzoler, *La saggezza di Isabella* | G. Guccini, *Gli Andreini e noi. Note intorno alla Pazzia d'Isabella. Vita e morte di comici Gelosi* | *Iconografia* | E. Bucci - M. Sgroso, *La Pazzia di Isabella. Vita e morte di comici Gelosi. Drammaturgia dello spettacolo*

TEATRO E STORIA
XIX/2005

NOTIZIARIO

NUOVI E ANTICHI DÈI

Raimondo Guarino, *La presenza degli dèi*

Veronica Pari, *Il trionfo di Borso d'Este in Reggio Emilia nel 1453 e l'immaginario trionfale nella Ferrara del Quattrocento*. Con una nota di Raimondo Guarino

Giuseppe Goisis, «Tokyo's uchi». Lettera

Roberto Ciancarelli, «L'asino albino». Lettera

NIKOLAJ DMITREVIČ VOLKOV

Nikolaj Dmitrevič Volkov, *Mejerchol'd*. Con una nota di Mirella Schino

Marina Baglioni e Barbara Gabriele, *Nota su Volkov*

TEATRI LABORATORIO

Premessa

Franco Ruffini, *Stanislavskij e il «teatro laboratorio»*

Mirella Schino, *La corsa della Regina Rossa. Obiezioni e proposte sul problema «Teatri Laboratorio»*

Walter Siti, «Itsi-Bitsi». Lettera

Lisa Ginzburg, *Limiti e radici*. Lettera

Materiali per Renzo Vescovi (Premessa di Mirella Schino e Ferdinando Taviani. Con contributi di Mirella Schino e Renzo Vescovi)

Giuseppe Chierichetti, *Kathakali*. Lettera

Simone Capula, «Sull'Italia calavan le bombe». Lettera

TEATRO EURASIANO

Ferdinando Taviani, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal «Dilemma» di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatologia comparata e l'emisfero amatoriale*

Maki Isaka Morinaga, *Il dilemma di Osanai Kaoru. «Amatorismo dei professionisti» nel teatro giapponese moderno*

Gioia Ottaviani, «Differenza» e «Riflessività»: *Osanai Kaoru e il movimento «shingeki»*

Jonah Salz, *Contestare l'autorità attraverso il disordine comico: la metafora dei «matrimoni misti» negli esperimenti del Kyōgen del dopoguerra*. Con una nota di Nicola Savarese

Massimo Fusillo, «L'ereditiera». Lettera

PARERGA

Annet Henneman, *Se sia teatro*. Con una nota di Mirella Schino

Franco Ruffini, *Grotowski: memoria e discontinuità*

Claudio Meldolesi, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare, sui rapporti fra quelli «romantici negativi», «grandi» e «artisti»*

Ferdinando Taviani, *Don Giovanni nuovo. Il libro di Silvia Carandini e Luciano Mariti con «Il Convitato di Pietra» di G.B. Andreini*

Summaries

Indici degli ultimi numeri

**ELENCO DELLE PRINCIPALI LIBRERIE IN CUI È REPERIBILE
“CULTURE TEATRALI”**

Ancona:	Libreria Feltrinelli - C.so Garibaldi, 35
Arezzo:	Libreria Mori - Via Roma, 24
Bologna:	Libreria Cinema-Teatro-Musica - Via Mentana, 1/c Libreria delle Moline - Via delle Moline, 3 Libreria Feltrinelli - Piazza di Porta Ravegnana, 1 Libreria Feltrinelli International - Via Zamboni, 7/b Libreria Martina - Largo Respighi, 8 Libreria Nautilus - Via Dei Castagnoli, 12 Libreria Pavoniana - Via Collegio Di Spagna, 5 Libreria del Teatro - Via Pascoli, 5/2 - Casalecchio di Reno (BO)
Ferrara:	Libreria Feltrinelli - Via Garibaldi, 30/a
Firenze:	Libreria Edison - Piazza della Repubblica, 27
L'Aquila:	Libreria Universitaria - P.zza V. Rivera, 6
Matera:	Libreria Pitagora scolastica - Via dei Normanni, 37
Milano:	Libreria dello Spettacolo - Via Terraggio, 11
Palermo:	Libreria Broadway - Via Rosolino Pilo, 18
Parma:	Libreria Feltrinelli - Via della Repubblica, 2 Libreria Musi Dora - Strada Inzani, 29
Perugina:	L'altra Libreria - Via Rocchi, 3
Pescara:	Libreria Feltrinelli - C.so Umberto, 5/7
Piacenza:	Libreria del Teatro - Via Verdi, 25
Reggio Emilia:	Libreria Del Teatro - Via Francesco Crispi, 6
Roma:	Libreria Feltrinelli - L.go Torre Argentina, 5/4 Libreria Universitaria Ricerche - Via dei Liburni, 12 Libreria Nardecchia - Via P. Revoltella, 105, 107
Salerno:	Libreria Feltrinelli - Via Vittorio Emanuele I, 5
S. Benedetto del Tronto (AP):	La Bibliofila - Via U. Bassi, 38
Torino:	Libreria Feltrinelli - P.zza Castello, 19