

ANTONIN ARTAUD E IL PASSAGGIO DEI CORPI IN TEATRO di Maia Giacobbe Borelli

*Le corps humain est un champ de guerre où il serait bon que nous revenions.
C'est maintenant le néant, maintenant la mort, maintenant la putréfaction, maintenant la
résurrection.*

Antonin Artaud, 1946¹

Artaud, immagine e corpo

In un testo che risale ai suoi primi anni di attività Antonin Artaud indica quale elemento di disturbo allo sviluppo della persona l'anomala facilità di comunicazione in uso nel mondo moderno, causata dall'uso di tecnologie, da lui chiamate in modo generico *il macchinico*. Pone il suo accento critico sull'accelerazione degli scambi interumani che, unita ad una forsennata superficialità, tenderebbe ad impedire la profondità e il radicamento del pensiero: *Je trouve [...] qu'une des raisons principales du mal dont nous souffrons est dans l'extériorisation forcenée et la multiplication poussée à l'infini de la force; elle est aussi dans une facilité anormale introduite dans les échanges d'homme à homme et qui ne laisse plus à la pensée le temps de reprendre racine sur elle-même.*² Troviamo qui un'intuizione molto interessante per l'analisi del contemporaneo, per comprendere le sofferenze che sta provocando nei nostri corpi l'eccessiva facilità di scambio di messaggi che, iniziata con l'uso della radiofonia e del telefono, ha raggiunto l'apice con il passaggio al digitale. Artaud si era accorto già allora, ottanta anni fa, che la tendenza alla continua ed ininterrotta comunicazione interumana avrebbe portato come conseguenza una pericolosa riduzione della qualità del pensiero umano?

Per Umberto Artioli, la sofferenza di Artaud era provocata dall'idea di una separazione fra la scienza e la tecnologia da una parte e le forze vive dell'uomo dall'altra, unita all'eccessiva importanza data all'individuo, considerato come entità superiore e separata dal cosmo: *frapponendo fra sé e la forza cosmica la barriera dell'io, facendo della coscienza una sorta di filtro capace di sbarrare il passo all'elemento pulsionale, frantumando l'unità di cultura e di vita nello sminuzzamento analitico della scienza e della tecnologia, l'uomo occidentale s'è allontanato dalle sue origini "sacre"*³.

Artaud spesso insiste sulla necessità di radicare il pensiero nelle sue profondità, la cultura nella vita, per non separarci dalle nostre origini sacre, ma non dobbiamo confondere questa posizione con quella di un semplice e nostalgico reazionario: lui è stato, nel corso di tutta la sua vita, parte importante di un epocale processo di rinnovamento dello spettacolo, sia esso inteso come teatrale, cinematografico o anche radiofonico e il suo ingegno non si è mai tirato indietro davanti alle novità tecnologiche del suo tempo. Così come nella scrittura non si è limitato affatto ad utilizzare le forme dei suoi contemporanei: affondando la sua penna verde nella carta, bucadola ben prima di Alberto Burri e di Lucio Fontana, ne ha tratto un coacervo inestricabile di segni e parole, chiamando tra i primi il lettore a dare il suo contributo attivo per essere compreso. Non solo, introducendo la sua corrispondenza privata in quanto *corpus* d'opera autonomo, ha dimostrato di saper andare ben oltre ogni convenzione letteraria, assegnandosi così un posto importante nella storia della letteratura.

Ha poi messo in cantiere, alla fine del 1947, una delle prime e più radicali sperimentazioni radiofoniche, esplorando fino al limite la potenza espressiva della voce e le sonorità possibili; ha

¹ Antonin Artaud, *Quand la conscience déborde un corps*, in *Œuvres*, a cura di Evelyne Grossman, Quarto Gallimard, Paris 2004, pp. 1181-1182. Traduzione: *Il corpo umano è un campo di battaglia dove sarebbe meglio che noi ritornassimo./ C'è ora il nulla, ora la morte, ora la putrefazione, ora la resurrezione.*

² Antonin Artaud, *Post scriptum au Manifeste pour un théâtre avorté*, aggiunto l'8 gennaio 1927, in *Œ.*, p. 234. Traduzione: *Trovo al contrario che una delle ragioni principali del male del quale soffriamo sia nell'esteriorizzazione forsennata e nella moltiplicazione spinta all'infinito della forza; è anche nell'anormale facilità introdotta negli scambi da uomo a uomo e che non lascia più al pensiero il tempo di radicarsi in se stesso.*

³ Umberto Artioli, *Teatro e corpo glorioso*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 90.

scritto alcuni soggetti cinematografici che hanno fatto la storia della sperimentazione nel cinema; ha contribuito come attore, in quegli anni effervescenti, alla produzione di una ventina di film, tra i quali, nel 1928, un capolavoro del cinema come *La passione di Giovanna d'Arco* di C. T. Dreyer. Per quanto riguarda la storia dell'arte, dipingendo i suoi grandi ritratti ed autoritratti, ha ispirato l'amico Jean Dubuffet, spingendolo a superare pesanti vincoli formali per dare il via a quella corrente di ricerca artistica che prenderà il nome d'*art brut*. E soprattutto ha dato il via ad una delle più grandi rivoluzioni teatrali di fine secolo, nonostante non sia praticamente mai riuscito a fare del teatro la sua professione.

La sua presa di posizione contro il *macchinico* non è quindi da leggere in chiave anti-tecnologica o passatista, quanto come esigenza di condurre un inesauribile lavoro d'indagine sulla realtà nella sua essenza, non solo apparente, tenendo conto e interpretandone tutti i livelli di complessità.

Artaud durante tutta la sua vita è riuscito ad esprimere in modo molto concreto questa sua imprescindibile ricerca di realtà, attraverso testi, immagini e disegni, e con l'uso del teatro, inteso sia in modo convenzionale, come creazione di spettacoli, che come luogo metaforico dove sperimentare la vita. Così dichiara: *la réalité est terriblement supérieure à toute histoire, à toute fable, à toute divinité, à toute surréalité. / Il suffit d'avoir le génie de savoir l'interpréter*⁴.

In questo senso l'azione della scrittura, l'immagine e così anche il teatro, furono per Artaud nient'altro che strumenti speculari e complementari di un unico desiderio, quello di *perforare* la superficie del reale per far ascendere il corpo verso uno stato superiore dell'essere. Non un corpo quotidiano, ma neanche artificiale, fittizio o ideale, bensì un corpo organicamente nuovo, rinnovato e purificato dalla grossolanità della materia carnale. Questo era il corpo da lui continuamente valorizzato perché attraverso di esso intendeva recuperare l'esperienza del mondo ad un livello superiore di comunicazione, lottare contro i condizionamenti, vivere così la vita depurandola dalla rete di apparati, ovvero da quegli organi che, nel corpo fisico come nel corpo sociale, sono origine e causa delle sofferenze personali.

Nell'opera di Artaud, segni e disegni si possono considerare come tracce della sua ricerca di un'essenza che traspare dalla superficie della realtà materiale per trascenderla, posto che davanti alle sue produzioni ci si metta fisicamente in una condizione che permetta di interpretare la realtà nei suoi aspetti più profondi, al di là del supporto di comunicazione utilizzato, della carta stessa e delle apparenze della visione. Per la comprensione della sua opera è necessario mettersi in una corretta condizione fisica, che permetta di affinare e potenziare la percezione del corpo, svuotandolo dal peso degli organi.

Gli organi – *organo* è stata una parola tanto dibattuta dai filosofi francesi negli anni Sessanta e oltre - sono da lui intesi come quelle connessioni che legano il corpo alla rete sociale, facendolo diventare parte del *macchinico*, ovvero di un complesso apparato normativo che lo sovrasta e lo annulla. Seguendo questa suggestione possiamo cominciare a parlare della necessità dell'*inorganico* e *disorganico* nell'arte, perché questa si liberi dall'assoggettamento all'idea, o, come suggerisce Derrida, *forsenni il soggettile*⁵.

Gli orifizi del corpo, da cui si affaccia l'interno del corpo, la carne, sono canali che vorrebbe sigillare, aperture sul mondo dell'attività degli organi, suoi nemici. Apparato d'immissione ed espulsione dei flussi, l'organo nelle sue modalità di bocca, orecchio, naso, ano e sesso è per lui la fenditura, il taglio attraverso cui fuoriesce la sostanza vitale.

Il cibo stesso è sostanza impura che tiene il corpo vincolato alla materia e che bisognerebbe saper eliminare:

Bisogna essere casti per sapere non mangiare
aprire la bocca significa offrirsi ai miasmi

⁴ Antonin Artaud, *Van Gogh, le suicidé de la société* (1947), Gallimard, Paris 2001, p. 47. Traduzione: *La realtà è terribilmente superiore a ogni storia, ogni favola, ogni divinità, ogni surrealtà. / È sufficiente avere il genio di saperla interpretare.*

⁵ Jacques Derrida, *Forcener le subjectile*, in *Artaud. Dessins et portraits*, Gallimard, 1986.

allora, niente bocca!
Niente bocca
niente lingua
niente denti
niente laringe
niente esofago
niente stomaco
niente ventre
niente ano
io ricostruirò
l'uomo che sono.⁶

L'idea da combattere allora, quella di corpo come macchinario, involucro meccanico, scintillante armatura di cui scoprire il funzionamento e i più reconditi segreti grazie al progresso tecnico scientifico, risale agli albori dell'Età Moderna. La voce dell'*Encyclopédie* che si occupa di descrivere la meccanica si occupa nel contempo del corpo: *In questa idea, il corpo animale, per conseguenza il corpo umano, è considerato come una vera macchina; cioè come un corpo composto, di cui le parti sono di tal sorta di materia, figura e struttura che attraverso la loro unione sono suscettibili di produrre degli effetti determinati per un fine prestabilito.*⁷ Ovvero, per gli illuministi, il corpo umano, come tutti gli altri corpi terreni e celesti, funziona semplicemente secondo un principio di causa ed effetto.

Come ci spiega Le Breton, questo pensiero perdura oggi: *il modello del corpo consiste nella macchina, il corpo umano è una meccanica che si differenzia dalle altre solo per la singolarità dei suoi ingranaggi. Tutt'al più è un capitolo particolare della meccanica generale del mondo. [...] Il corpo non è ai suoi occhi che l'involucro meccanico di una presenza, potrebbe al limite essere intercambiabile dato che l'essenza dell'uomo è innanzitutto nel cogito. Premessa della tendenza "dura" dell'Intelligenza Artificiale, l'uomo non è che la sua intelligenza, e il corpo non è altro che un intralcio.*⁸ Il corpo fisico è ancora inteso come strumento primo del rapporto dell'uomo con il mondo, dove l'uomo abita il corpo ma non si identifica con esso.

Ne parlava esattamente negli stessi anni di Artaud e sempre a Parigi, anche Marcel Mauss⁹, elaborando la sua teoria sulle tecniche del corpo a partire dalla conferenza tenuta nel 1934 alla Società di psicologia di Parigi. Ecco come Mauss definisce il corpo: *Il corpo è il primo e il più naturale strumento dell'uomo. O più esattamente, senza parlare di strumento, il primo e il più naturale oggetto tecnico, e nello stesso tempo mezzo tecnico*¹⁰.

La pratica della parola declamata a voce alta diviene per Artaud tecnica utile alla ricostruzione di una nuova identità fisica, di un *nuovo corpo*. Trattasi di parola attiva, taumaturgica: anziché fermarsi al primo livello di significato è necessario immergersi, grazie ai suoni, nella profondità della materia, non fermarsi dove galleggia il mondo superficiale o la visione esteriore di realtà altrui, ma tuffarsi all'interno di quei richiami che le sue parole e i disegni, fisicamente espressi e

⁶ Antonin Artaud, *J'étais vivant*, in 84, n°5-6, Parigi, 1948, p. 102.

⁷ Aa.Vv. *Encyclopédie*, uscì in varie tappe tra il 1751 e il 1772, in *L'homme et la machine*, a cura di Marie-Madeleine Fontane, Hachette, Paris 1973, p. 72.

⁸ David Le Breton, *L'Adieu au corps*, Métailié, Paris 1999, p. 12.

⁹ Nella prima parte del Novecento Marcel Mauss, con le sue lezioni parigine, pone le basi per una corretta osservazione antropologica degli individui di altre culture. Il suo *Manuale di etnografia*, pubblicato in Italia da Jaca Book nel 1969 (prima edizione *Manuel d'ethnographie*, Editions Payot, Paris 1947) è la raccolta dei corsi tenuti all'Università di Parigi. Il manuale risponde a necessità di ordine pratico e viene tuttora utilizzato dagli antropologi come guida all'osservazione e alla classificazione dei fenomeni sociali di una data comunità di individui appartenenti a culture non occidentali. Per quanto riguarda la sua classificazione delle tecniche del corpo si rimanda alla seconda parte di questa tesi. Cfr. anche la voce Mauss, compilata da Pascal Dibie per il *Dictionnaire du corps*, a cura di Michela Marzano, PUF, Parigi 2007.

¹⁰ Marcel Mauss, *Les Techniques du corps*, in *Journal de Psychologie*, vol. XXXII, 1936, p. 372. In italiano: *Le tecniche del corpo*, in *Teoria generale della magia e altri scritti*, Einaudi, Torino 1965.

compresi, possono evocare, per estrarne ulteriori significati. Quando Antonin Artaud scrive che all'interno del corpo si concentrano per lui mondi interi, *solis, pianeti, fiumi, vulcani, maree*, come nella lettera ad André Breton del 1° marzo 1947, esprime la possibilità di ricrearsi un mondo a partire proprio dal lavoro attivo sul corpo: *Il n'y a pas de cosmos et chaque homme est son monde à lui tout seul, à lui donc à s'y initier en le faisant vivre, c'est à dire en le créant, du bras, de la main, du pied et du souffle de sa personnelle et inexpugnable volonté [...] Le corps humain a assez de soleils, de planètes, de fleuves, de volcans, de mers, de marées sans encore aller chercher ceux de la soi-disant extérieure nature et d'autrui*¹¹.

E in teatro? Il teatro è il luogo dove, come dice Louis Jouvet, *il profondo ci tocca solo in superficie*, ma questa superficie, se ben compresa e trapassata dalla presenza attiva dello spettatore, finisce per dare una profondità alla realtà di tutti i giorni e a renderla fertile ed efficace. Ci sono spettacoli teatrali, ovvero meccanismi di pura finzione, che permettono di scoprire verità essenziali e che cambiano nel profondo gli spettatori. Con uno spettacolo è a volte possibile bucare la superficie della realtà: questa è la forza e la magia del teatro. Può il teatro essere ancora oggi quell'autentica pelle del reale che vale la pena cercare di lavorare, limandola finemente e con pazienza?

Certo, si devono trovare tecniche per superare la membrana, trapassare la soglia e iniziare un percorso verticale, una via che è insieme un ritorno e una progressione, una via che riporta il corpo a rinnovarsi per reimmergere se stesso nel presente. Il corpo espanso, svuotato dagli organi ed ora pericolosamente *disorganizzato* dal lavoro di smantellamento della sua *macchina*, deve trovare il modo di concentrarsi su un punto. Come dice Artaud, si tratta proprio di trovare un punto fisico che aiuta a vedere diversamente il reale, di una specifica tecnica personale unita ad un particolare modo di respirare, di una serie cioè di azioni concrete che vedono al centro la percezione di chi agisce - ma anche di chi fa l'azione di leggere o di guardare un disegno.

Per comprendere gli scritti e i disegni dell'ultimo Artaud bisogna muoversi, girare intorno al foglio, danzare, guardando i segni di traverso, *de traviole*, come scrive lui stesso in un suo disegno del gennaio 1946¹², perché lui stesso ci chiede di essere attori della nostra lettura, non solo lettori.

In un testo del 1947 dedicato ad una sorta di visionario teatro anatomico, Artaud accosta il teatro alla scienza descrivendo un corpo che, grazie al suono e al respiro, si apre, si slancia e trasfigura verso spazi superiori alla ricerca di un livello superiore d'organizzazione: *Or il y a dans le souffle humain des sautes et des brisures de ton, et d'un cri à un cri des transferts brusques par quoi des ouvertures et des élans du corps entier des choses peuvent être soudainement évoqués (...) Or le corps a un souffle et un cri par lesquels il peut se prendre dans les bas-fonds décomposés de l'organisme et se transporter visiblement jusqu'à ces hauts plans rayonnants où le corps supérieur l'attend*¹³.

Sappiamo che, finito l'internamento psichiatrico, l'attività di Artaud diventa febbrile: nei suoi ultimi due anni di vita, ovvero tra il 1946 e il 1948, dipinge molti ritratti e grandi disegni, scrive 406 *cahiers*, migliaia e migliaia di pagine di quaderno che documentano il suo ultimo pensiero. Anche questa sua produzione, senza separazione con quella che precede l'internamento, persegue gli scopi già descritti: cercare all'interno del corpo il passaggio verso una percezione superiore del reale,

¹¹ Antonin Artaud, *Lettre à André Breton* (1947), in *Œ.*, p.1209-1210. Traduzione: *Non esiste cosmo ed ogni persona è un mondo a sé, a lui dunque di iniziarsi facendolo vivere, il che vuol dire creandolo, con il braccio, la mano, il piede e il soffio della sua personale e inespugnabile volontà. [...] Il corpo umano ha abbastanza soli, pianeti, fiumi vulcani, mari, maree senza andare a ancora cercare quelli della cosiddetta esteriore e altrui natura.*

¹² Antonin Artaud, *La machine de l'être ou dessin à regarder de traviole* (gennaio 1946). Il disegno contiene la scritta: *dessin à regarder de traviole/ au bas d'un mur en se/ frottant le dessous/ du bras droit.* Traduzione: *Disegno da guardare di traverso/ in fondo a un muro/ grattandosi sotto/ il braccio destro.*

¹³ Antonin Artaud, *Le théâtre et la science*, cahier 329 (luglio 1947) in *Œ.*, p. 1547. Traduzione: *Ora ci sono nel soffio umano dei salti e delle rotture di tono, e di grido in grido dei transfert improvvisi attraverso i quali delle aperture e degli slanci del corpo interno delle cose possono essere subitamente evocati [...] Ora il corpo ha un soffio e un grido per i quali esso può prendersi nei bassifondi decomposti dell'organismo e trasportarsi visibilmente fino a quegli alti piani splendidi in cui il corpo superiore lo attende.*

bucare il muro di ferro invisibile che separa quello che si sente da quello che si può¹⁴, aprire un varco nel velo del quotidiano, da allargare lavorandolo finemente e con pazienza. A questo servirebbe l'ultimo lavoro di scrittura e di disegno, lungo e meticoloso: la traccia sul foglio è come un paziente lavoro di lima che permette di aprire uno spiraglio verso la liberazione del corpo, perché il corpo stesso possa passare altrove, in una sorta di miracolosa telepresenza letteraria. Il teatro, che manipola corpi concreti e vivi, animati di autentica sensibilità, secondo Artaud li rinnova e li porta verso traguardi superiori; un processo che non è più misterioso o più magico di quello di una clonazione o del creare corpi sintetici nei laboratori scientifici e chimici, con la differenza che la scienza deve operare con materia morta mentre in teatro lo spettatore *agisce* attraverso l'azione effettiva del corpo vivente dell'attore. L'attore di teatro, grazie alla sua tecnica del soffio, allarga il varco nel muro del reale e *trasferisce i corpi*, il suo e quello dello spettatore, al di là, verso il nuovo corpo:

D'un souffle à un souffle passe un corps,
et l'opération de faire passer un corps de sensibilité authentique d'un souffle à l'autre n'a rien de plus mystérieux et de plus magique que de créer un corps synthétique dans un laboratoire de chimie,
la seule différence est que si l'opération se fait de plus en plus dans le laboratoire de chimie elle a depuis des siècles cessé de se faire au théâtre,
or si la chimie manipule des corps abstraits de matière morte
le théâtre manipule des corps animés et concrets de sensibilité et de volonté.
La volonté du souffle animé
vit la mort d'un corps,
et le passage d'un corps à l'autre.
Elle vit l'apparition alchimique et magnétique d'un nouveau corps,
d'un souffle à un souffle elle vit le passage du nouveau corps.
L'acteur a cette fonction de transférer les corps.¹⁵

Questa di un attore che ha la funzione di trasferire i corpi e di traversare i muri è una tra le ultime meravigliose immagini teatrali che le parole di Artaud ci consegnano.

Ventanni prima, anche l'immagine cinematografica lo aveva interessato proprio in quanto luogo dove esaltare la materia vivente del reale per farcela apparire nella sua più profonda spiritualità. Nel 1927 presentando il suo soggetto cinematografico *La coquille et le clergyman [La conchiglia e il prete]* aveva accostato con grande efficacia lo schermo di proiezione, superficie di comunicazione cinematografica, alla pelle, superficie corporea: *La peau humaine des choses, le derme de la réalité, voilà avec quoi le cinéma joue d'abord. Il exalte la matière et nous la fait apparaître dans sa spiritualité profonde, dans ses relations avec l'esprit d'où elle est issue. Il testo proseguiva spiegando come il cinema ne se sépare pas de la vie mais il retrouve comme la disposition primitive des choses*¹⁶.

¹⁴ Cfr. Antonin Artaud, in *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), in *Œ.*, p. 1452. Artaud parla qui dell'opera di Vincent Van Gogh.

¹⁵ Antonin Artaud, cahier 295 (maggio 1947), in *Œuvres*, p.1518. Traduzione: *Da un soffio a un soffio passa un corpo, / e l'operazione di far passare un corpo di sensibilità autentica da un soffio all'altro non ha niente di più misterioso e magico che creare un corpo sintetico in un laboratorio di chimica, / la sola differenza è che se l'operazione si fa sempre di più nel laboratorio di chimica da secoli ha cessato di farsi a teatro, / ora se la chimica manipola dei corpi astratti di materia morta / il teatro manipola dei corpi animati e concreti di sensibilità e di volontà. / La volontà del soffio animato / vive la morte di un corpo, / e il passaggio da un corpo all'altro. / Vive l'apparizione alchemica e magnetica di un nuovo corpo, / da un soffio a un soffio vive il passaggio del corpo nuovo, / L'attore ha questa funzione di trasferire i corpi.*

¹⁶ Antonin Artaud, *La coquille et le clergyman, [La conchiglia e il prete]*, in *Œ.*, p. 248. La presentazione di Artaud è intitolata «Cinema e realtà». Traduzione in italiano tratta da: Antonin Artaud, *Del meraviglioso, scritti di cinema e sul cinema*, a cura di Goffredo Fofi, Minimum fax, Roma 2001, p. 24: *La pelle umana delle cose, il derma della realtà, ecco con cosa gioca il cinema innanzi tutto. Esso esalta la materia e ce la fa apparire nella sua spiritualità profonda,*

Lo schermo cinematografico, secondo le sue parole, è come un tessuto tattile su cui si proiettano, come particelle del raggio di luce del proiettore, i nostri sogni, perché diventino, attraverso le immagini e il nostro sguardo di spettatori, visione originaria e profonda della realtà. Le immagini riportano a quella *disposizione primitiva delle cose* che era già il vero obiettivo della sua ricerca. La vita mediatica delle immagini non gli sembrerà mai superiore alla realtà, realtà intesa come strato multiforme e profondissimo, che supera ogni coordinata temporale e che lascia trasparire alla nostra vista solo la sua ingannevole superficie, da traversare lentamente, come abbiamo detto, con pazienza e attenzione.

La disposizione primitiva delle cose rimane al centro dei suoi interessi anche quando, ormai lontano dall'attività teatrale tradizionalmente intesa, riempie di disegni i suoi *cahier*, quei 406 quaderni di scuola pieni di *di-segni dis-organizzati*. Così negli ultimi anni di vita di Antonin Artaud, a Rodez e Ivry, l'abbondante produzione di immagini procede sempre in parallelo con la sua attività di scrittura, con l'intento di *trovare la verità* e cercare di andare oltre la visione superficiale del reale. Per far scaturire i suoi pensieri e fissarli nei quaderni, abbiamo detto, pratica in modo regolare una tecnica di respiro che lo aiuta a concentrarsi e a declamare le sue parole ad alta voce, ma pratica, disegnando, anche una ricerca particolare che è solo apparentemente di segno grafico.

I suoi grandi disegni sono creati mentre pratica una speciale tecnica respiratoria, la sua *machine à souffler*. Artaud spiega come essi siano tracce di altro, non opere compiute in sé, e che così vadano presi. Si possono considerare più come una "decalcomania", una sorta di calco "diminuito", di questo mondo scomparso che tenta di far rivivere attraverso *la ricerca di un mondo perduto che nessuna lingua umana ci potrà restituire*, e di questo mondo perduto sono l'ultimo residuo. Così spiega la sua tecnica di lavoro: si tratta, lui dice, di disegnare non solo con le mani, ma anche con la bocca, attraverso il respiro che gli esce come soffio dalla sua *trachea-arteria*, masticando i segni grafici con i denti, trovandone la musicalità.¹⁷

Lo dice chiaramente: per capire, chi guarda deve aggiungere il suo lavoro fisico a quello fatto da lui, deve *regarder de travers*, deve girare intorno all'opera, deve trovare la sua tecnica fisica, deve *masticare* il segno grafico, la parola e il suono per poterlo assimilare, in una sorta di digestione. Dirà: *la pictographie s'entend ici littéralement*. Con *s'intende letteralmente*, vuol dire che si "sente", si ascolta proprio con le orecchie. Artaud ci inviterà, come suoi spettatori, ad ascoltare i disegni con le nostre orecchie e a trovare il fonogramma di un segno grafico, voce del segno, suono e ritmo del disegno. Spiega Derrida: *Disegnare con la bocca, non è solo usare la voce, il respiro e la lingua prima delle parole, è attaccare il supporto con questi strumenti solidi, incisivi o macinatori che sono i denti, è mangiare, a volte sputare il soggetto, la «cosa», se si può dire, sia il suo corpo glossemico che il suo fonogramma; la parola soggetta è così disegnata di là dal suo senso assegnato, normato, ragionevole, è immediatamente forsennata*¹⁸.

Artaud vuole leggere e ascoltare i disegni come testi e suoni, guardare le parole come immagini. Nel leggere ad alta voce, come chiede lui, per poter *intendere* il suono d'Artaud all'interno della sterminata e apparentemente sconclusionata produzione dei quaderni, dobbiamo considerare di grande importanza l'aspetto ritmico, che scaturisce presto dal valore grafico-spaziale della sua opera: è evidente che il punto in cui la parola si situa all'interno del foglio permette di sottolinearne l'importanza sonora, di dare nuove sfumature ai significati che si nascondono dietro di essa, come se ci trovassimo di fronte ad uno spartito musicale. L'immagine, la forma grafica delle parole, ha nei testi la stessa, o addirittura una maggiore importanza rispetto ai contenuti delle parole stesse: il significato sembra sorgere da un intreccio tra la forma della parola, il suo contenuto e la sua

nelle sue relazioni con lo spirito da cui essa stessa discende. [...] Non si separa dalla vita ma ritrova come la disposizione primitiva delle cose.

¹⁷ Antonin Artaud, *Œuvres Complètes*, Vol. XXI, p. 266. In originale: *Je veux dire qu'il y a dans mes dessins une espèce de morale musicale que j'ai faite en vivant mes traits non avec les mains seulement, mais avec le raclement du souffle de ma trachée-artère, et des dents de ma mastication*. Traduzione: *Voglio dire che vi è nei miei disegni una specie di morale musica che ho fatto vivendo i miei tratti non soltanto con le mani, ma con il raschio del respiro della mia trachea-arteria, e i denti della mia masticazione.*

¹⁸ Jacques Derrida, *Forcener le subjectile*, in Artaud. *Dessins et portraits*, cit., p. 67.

posizione nel foglio, così come l'autore l'aveva voluta istintivamente. Per questo le sue riflessioni paiono muoversi per salti e onde, per associazioni d'idee e per accostamenti sonori, senza progressione lineare e cronologica. Sono testi apparentemente senza logica, se non quella della necessità interiore, che procede, questa sì, come un flusso ininterrotto. Sono testi che non si limitano a nutrire la mente, ma che, nell'intenzione di Artaud, hanno la funzione di portare il corpo altrove. In sostanza la pratica della parola fu per lui un modo concreto per ricostruirsi una nuova identità fisica, un mezzo per far trasudare il suo nuovo corpo dal foglio. La carta, bucata dalla penna e dal coltello, era quel passaggio tanto desiderato che avrebbe permesso di trasferire altrove il suo corpo.

Artaud stesso fornisce questa chiave di analisi quando scrive che la vita di uno scrittore, che è e rimane la sua opera più significativa, trasuda nella sua stessa scrittura anche dopo la sua morte: *Il ne me suffit pas pour juger de l'œuvre d'un homme d'avoir en mains son œuvre, je veux aussi avoir en mains sa vie, et même l'écrivain mort, elle continue à transsuder dans son œuvre.*¹⁹

È vero, la scrittura porta sempre con sé un desiderio di futuro, i segni sul foglio si allungano come cime lanciate dalla nostra barca verso un approdo che è di là del presente, oltre la vita del suo autore. I testi di Artaud non fanno eccezione: vanno intesi proprio come atto fisico, azione, *doing*, momento dell'agire teatrale che si può ripetere nel tempo e che fissa in eterno il presente del suo pensiero. La carta è l'interfaccia di chi, come Artaud, vuole agire nel reale per, usando le sue parole, *rifarsi un corpo*; è il luogo dinamico da dove Artaud comunica ancora a chi lo sa leggere, a ognuno di noi che non lo abbiamo conosciuto direttamente, la necessità di un *acte utile*, la necessità di trasformare i pensieri in realtà. Oggi che non lo possiamo più incontrare *in presenza*, la lettura delle parole di Artaud, che altro non sono che la traccia della sua voce, è il mezzo che ci permette di ricostruire pezzo per pezzo la sua identità corporea, per incontrarlo davanti a noi nel presente. La sua scrittura diviene una sorta di tecnica di telepresenza che ci permette di trasferire il suo corpo in mezzo a noi, dopo averlo smontato pezzo a pezzo: *Ce ne sont plus des paroles qui sortent de moi, ce sont des morceaux de corps*²⁰, dice.

Esaminiamo allora questa vita e quest'opera, questi pezzi di corpo che trasudano ancora dalle parole di Artaud.

I teatri di Artaud

Già nel 1923, agli albori della sua carriera letteraria, nella famosa corrispondenza con Jacques Rivière, allora direttore della *Nouvelle Revue Française* - la migliore rivista letteraria dell'epoca - Artaud, giovane aspirante poeta, si mette a nudo dichiarando di essere alla ricerca del modo *di aprire i cassetti superiori* del suo cervello: *io sono alla ricerca costante del mio essere intellettuale*, scrive. E si confida: *Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne, à tous les degrés. Depuis le fait simple de la pensée jusqu'au fait extérieur de sa matérialisation dans les mots. Mots, formes de phrases, directions intérieures de la pensée, réactions simples de l'esprit, je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel*²¹.

Dichiara come la sua principale opera sia cercare di mantenere vivo un corpo e un *pensiero attivo* che non corra il rischio di sprofondare nell'abisso della follia, malattia di cui comincia a soffrire molto presto, ma neanche di fermarsi all'inerzia vuota delle convenzioni. La ricerca di un pensiero

¹⁹ Antonin Artaud, *Lettre au maire de Pérouse*, (settembre 1947). Qui Artaud parla di Jean-Paul Sartre. In: Antonin Artaud, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis, Milan 2003, p. 107. Traduzione di Marco Dotti: *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.*

²⁰ *Non sono più parole ad uscire da me, sono pezzi di corpo.*

²¹ Antonin Artaud, *Correspondance avec Jacques Rivière*, (lettera del 5 giugno 1923), in *Œ.*, p. 69. Versione italiana di Rugafiori in Antonin Artaud, *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, cit., p. 6: *Soffro d'una spaventevole malattia dello spirito. Il mio pensiero mi abbandona a ogni grado. Dal fatto semplice del pensiero fino al fatto esterno della sua materializzazione nelle parole. Parole, forme di frasi, direzioni interne del pensiero, reazioni semplici dello spirito, io sono alla ricerca costante del mio essere intellettuale.*

attivo, al di fuori delle convenzioni della comunicazione ordinaria, sarà portata avanti lungo tutto l'arco della vita, senza nessun tipo di compromesso personale e professionale.

In lui, vita e opera si sovrappongono molto presto, come scrive nella raccolta *L'ombilic des limbes*, del 1925: *Là où d'autres proposent des oeuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit./ La vie est de brûler de questions./ Je ne conçois pas d'oeuvre comme détachée de la vie.*²²

A Parigi ha inizio la sua attività teatrale: per Artaud l'azione fisica dell'attore in teatro era lo strumento necessario alla creazione della propria personalità, per riuscire ad essere non solo quello che per origine, classe, destino, si è dalla nascita, ma soprattutto quello che concretamente si fa e si realizza di sé nel corso della vita. Decide quindi di allontanarsi da ogni movimento letterario, anche dal surrealismo - che Breton connota politicamente con l'adesione al partito comunista - per dedicarsi al teatro come mezzo principale per portare avanti la sua ricerca. Entra così, a ventitré anni, prima nella compagnia teatrale di Lugné-Poe e dall'ottobre del 1921 nell'Atelier di Charles Dullin.

In mezzo al moltiplicarsi delle sue attività artistiche, segno di effervescenza esteriore e di sofferenze interiori, si collocano *i teatri di Artaud*²³: *Non c'è il teatro di Artaud, ci furono i teatri di Artaud*²⁴, spiega Franco Ruffini. In questo modo lo studioso italiano identifica e differenzia le varie tappe dell'attività teatrale di Artaud, distinguendo il *teatro del segno credibile*, degli esordi, da quello del *segno concreto*, degli anni del *Théâtre Alfred Jarry*, dal 1926 al 1929, per arrivare al *teatro del segno efficace*, che invece, secondo Ruffini, è *altro dal teatro: Se continua ad avere il nome di teatro è solo per contiguità, perché il teatro è il territorio più vicino da cui si distacca*²⁵.

A differenza di Franco Ruffini, ma insieme a Marco De Marinis, pensiamo che l'ultimo periodo della vita di Artaud sia invece denso di interesse e che quella ricerca si inserisca a pieno titolo negli studi sul teatro contemporaneo. Dice Marco De Marinis a proposito del *secondo Teatro della Crudeltà*, ovvero della scrittura di Artaud successiva al periodo della malattia mentale: *Nella clinica di Rodez, e soprattutto successivamente, Artaud riprese (dopo il buio dei primi internamenti) a pensare e a fare teatro, anche se si trattò di qualcosa di radicalmente diverso da quello che siamo abituati ad associare alla parola "teatro" (e anche rispetto alla sue elaborazioni degli anni Trenta). E tuttavia, a ben vedere, si trattò di qualcosa di non inconcepibile in questi termini per noi, che siamo eredi oggi, a fine secolo, delle rivoluzioni sceniche del Novecento*²⁶.

Noi vediamo in questa scrittura finale una coerente continuità rispetto agli esordi: nel 1928, presentando il *Théâtre Alfred Jarry*, Artaud aveva già esplicitato come il teatro fosse per lui un mezzo rivoluzionario, utile per raggiungere il cambiamento individuale, per *tradurre quello che la vita dimentica, dissimula, o è incapace di esprimere*²⁷. Così si esprime anche Evelyne Grossman, la studiosa francese che ha ripreso recentemente la cura delle pubblicazioni di Artaud per conto di Gallimard:

Quello che Artaud definisce «teatro», bisogna sottolinearlo, è allo stesso tempo molto di più e qualcosa di molto diverso da quello che si intende di solito con questo nome. Da qui i malintesi che talvolta accompagnano la ricezione delle sue teorie in Europa e negli Stati Uniti. Per lui ogni parola supera i propri limiti, va oltre un significato specifico, e la parola «teatro» non sfugge alla regola: ciò che egli intende effettivamente inventare sotto il vecchio nome di teatro, è proprio un'altra scena in cui la parola «ossificata», «le parole [...] gelate» del teatro occidentale potranno riprendere alito e vita, in cui sarà

²² Antonin Artaud, *L'ombilic des limbes* (1925), in *Œ.*, p.115. Traduzione: *Là dove altri propongono opere io non pretendo altro che mostrare il mio spirito./ La vita è un bruciare di domande./ Io non concepisco opera staccata dalla vita.*

²³ Cfr. Franco Ruffini, *I teatri di Artaud, crudeltà, corpo-mente*, Il Mulino, Bologna 1996.

²⁴ Franco Ruffini, *I teatri di Artaud, crudeltà, corpo-mente*, cit., p. 11.

²⁵ Ibidem.

²⁶ Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud, il Secondo Teatro della Crudeltà (1945-1948)*, Bulzoni, Roma 2006, p. 14. Prima edizione: *I Quaderni del Battello Ebbro*, Bologna 1999.

²⁷ Antonin Artaud, *Brochure del Théâtre Alfred Jarry* (1928), in *Œ.*, cit., p. 283.

ritrovata l'«antica efficacia magica» di un linguaggio in atto. Di cosa si tratta? Addirittura di «rimettere in causa organicamente l'uomo». [...] L'intero luogo teatrale, lo spazio indistinto della scena e della sala, della scena e della vita, è quel luogo virtualmente infinito in cui si articola per Artaud un corpo senza limiti²⁸.

Secondo le parole della Grossman, il teatro di Artaud si gioca esattamente in una tensione fertile tra la rappresentazione e l'impossibilità a rappresentare, impossibilità di cui cercò continuamente di espandere i limiti. Mantenendo viva questa tensione, le sue teorie teatrali hanno rivoluzionato la scena e il pensiero teatrale proprio per la novità con la quale nella biografia di Artaud vediamo accostati e confusi, nel senso di fusi insieme, i due termini di arte e vita. E la sua biografia, facendo confluire il teatro in questa sua tensione esistenziale al cambiamento sociale, cambiamento inteso esclusivamente come cambiamento individuale, effettivo e reale, rimane un contesto essenziale per la comprensione delle sue opere e del suo pensiero²⁹.

I suoi scritti sul teatro cercarono sempre una via tutta nuova per la realizzazione dell'*atto utile* a teatro, della comunicazione *vera e crudele* tra pubblico e attori. Nel 1926 concludendo il «Manifeste pour un théâtre avorté [Manifesto per un teatro abortito]», uno dei suoi primi scritti sul teatro, usando un'immagine ormai famosa, Artaud illustra in modo evidente la necessità di portare la verità a teatro, seppur attraverso la finzione:

Le spectateur qui vient chez nous saura qu'il vient s'offrir à une opération véritable, où non seulement son esprit, mais ses sens et sa chair sont en jeu. Il ira désormais au théâtre comme il va chez le chirurgien ou chez le dentiste. Dans la même état d'esprit, avec la pensée évidemment qu'il n'en mourra pas, mais que c'est grave, et qu'il ne sortira pas de là-dedans intact. Si nous n'étions pas persuadés de l'atteindre le plus gravement possible, nous nous estimerions inférieurs à notre tâche la plus absolue. Il doit être bien persuadé que nous sommes capables de le faire crier.³⁰

Anche in un articolo del luglio 1934 Artaud, con il pretesto di una finta recensione a se stesso, spiega molto chiaramente la sua idea: riportare il teatro alla sua vera funzione, quello di essere il luogo di *una sorta di atto utile*, dove recuperare *il gusto della vita e la forza di resistere agli attacchi del destino*. A unire il teatro con la vita, in questa fase della sua ricerca, sembrano essere i Grandi Miti del Passato, che sono stati inventati per far durare e manifestare le 'forze pure':

Tous les Grands Mythes du Passé dissimulent des forces pures. Ils n'ont été inventés que pour faire durer et manifester ces forces. Et hors de leur gangue scolaire et littéraire, Antonin Artaud veut tenter par le truchement d'une tragédie mythique d'en dire sur la scène les forces naturelles, et de rendre ainsi le théâtre à sa véritable destination.

C'est à dire que par ce procédé le théâtre cesse d'être un jeu et le délassément d'une soirée éphémère pour devenir une sorte d'acte utile, et prendre la valeur d'une véritable thérapeutique où les foules antiques venaient puiser le goût de vivre, et la force de résister aux atteintes de la fatalité³¹.

²⁸ Evelyne Grossman, *Antonin Artaud, un insurgé du corps*, cit., pp. 30-33.

²⁹ Cfr. E. Grossman, *Ecrire le théâtre*, in *Artaud/Joyce, le corps et le texte*, Paris, Nathan, 1996, oppure Ead., *Artaud, "l'aliéné authentique"*, Tours Éditions Farrago, 2003.

³⁰ Antonin Artaud, *Premier Manifeste du Théâtre Alfred Jarry* (1^{er} novembre 1926), in *Œ.*, p. 228. Traduzione: *Lo spettatore che viene da noi saprà che viene a regalarsi una vera operazione, in cui non soltanto il suo spirito ma i suoi sensi e la sua carne sono coinvolti. Andrà ormai a teatro come va dal chirurgo o dal dentista. Con lo stesso stato d'animo, con la consapevolezza che non morirà, ma che è grave e che non ne uscirà intatto. Se non fossimo persuasi di colpirlo il più gravemente possibile, noi ci stimeremmo inferiori al nostro compito più assoluto. Deve essere ben persuaso che noi siamo capaci di farlo gridare.*

³¹ Antonin Artaud, *Articolo del luglio 1934*, in *Œ.*, p. 479. Traduzione: *Tutti i Grandi Miti del Passato dissimulano delle forze pure. Essi non sono stati inventati che per far durare e manifestare queste forze. E al di fuori dei loro scarti scolastici e letterari, Antonin Artaud vuole tentare attraverso l'intermediazione di una tragedia mitica di dirne sulla scena le forze naturali, e di restituire così il teatro alla sua vera destinazione. Cioè con questo procedimento il teatro cessa di essere un gioco e lo svago di una serata effimera per divenire una sorta di atto utile, e prendere il valore di una vera terapia nella quale le folle antiche venivano ad attingere il gusto di vivere, e la forza per resistere agli attacchi del destino.*

Occuparsi dei Grandi Miti del Passato, di metafisica e occuparsi di teatro sembrano per lui, in questi anni, momenti della stessa ricerca. *C'est par la peau que l'on fera entrer la métaphysique dans les esprits*, dichiara Artaud nel 1935³².

Per far questo Artaud lega strettamente il suo discorso teatrale alle tecniche del corpo, con la differenza che, se nei suoi primi scritti sembra parlare di corpo principalmente come strumento al servizio delle necessità espressive dell'attore in teatro, nell'ultima parte della sua vita, dopo aver sofferto privazioni terribili sul suo stesso corpo a causa della malattia e della guerra, il suo obiettivo diventerà capire non più come allenare ma proprio come *rifarsi un corpo*, in scena e fuori. La tecnica del corpo e l'azione fisica saranno da lui sempre utilizzate per agire nella vita oltre il teatro: nel teatro, mai inteso come l'esperienza effimera di una sera, Artaud aveva cercato fin da subito lo strumento per migliorare la vita stessa.

Tracce di questo pensiero che cerca un teatro dove *tutto sia vero*, sono presenti anche in altri testi di quel tempo, tra questi *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, scritto nel 1933. Il progetto gli è stato commissionato dall'amico editore Robert Denoël³³, che lo pubblicherà l'anno successivo. Scrivendolo, dopo aver letto gli storici antichi, Filostrato, Elio Lampridio, da cui riprende fedelmente alcune parti, ma anche Erodiano, Luciano o Cassio Dione, sceglie di rivalutare la figura di Eliogabalo, l'imperatore maledetto, e di stare dalla parte di un popolo, i siriani, per i quali *le théâtre n'était pas sur la scène, mais dans la vie*³⁴. Così descrive il tempio di Hiérapolis: *Sous le sol, le temple descend en spirales vers les profondeurs; les chambres des rites s'entassent, se succèdent verticalement; c'est que le temple est comme un vaste théâtre, un théâtre où tout serait vrai*³⁵.

La creazione di quest'opera sembra una tappa importante nel percorso di ricerca di Artaud verso un corpo e una lingua che, attraverso la scrittura e l'esplorazione delle culture altre, in particolare la cultura orientale, oltrepassino tutti i limiti convenzionali. Gli incontri con altre culture sono una delle chiavi che permettono di comprendere i suoi scritti sul teatro, dove l'arte è una necessità vitale che trasborda dai confini dello spettacolo per sfociare nella vita stessa e nella sua osservazione antropologica.

Artaud fu, come sappiamo, molto colpito dalla visione del Teatro Balinese, prima all'esposizione coloniale di Marsiglia del 1922, poi a quella di Parigi del 1931, e dal suo viaggio in Messico, tra gli indiani Tarahumara, nel 1936. Queste esperienze di vita accompagnano la genesi e l'evoluzione delle sue teorie sulla recitazione, poi esplicitate nella raccolta *Le Théâtre et son Double*.

Ma di quale teatro sta parlando? La nostra ipotesi propende per mettere al centro della sua opera teatrale la sua tecnica creativa di scrittura, questo stretto rapporto tra il corpo che muovendosi elabora e il suono della parola emessa o del segno espulso dal corpo alla fine della lavorazione. In questo processo la scrittura e il disegno sono traccia residuale di un'attività biofisica prettamente spettacolare. Si vuole per questo considerare come teatrale la sua attività di scrittura nel complesso, senza soffermarsi sul fatto che gli spettacoli teatrali da lui effettivamente messi in scena siano limitati ai pochi esempi realizzati dal 1928 al 1935, coronati sempre da sonori fallimenti.

Riassumiamo brevemente le sue teorie teatrali, pubblicate nel febbraio del 1938 nella raccolta *Le Théâtre et son Double*, dalla quale citiamo alcune parti:

³² Antonin Artaud, *Le Théâtre de la Cruauté, premier manifeste (1935)*, (1^{ère} version publié dans NRF en octobre 1932, 2^{ème} version écrit en mai 1933 et publié en *Le Théâtre et son Double*), in *Œuvres*, p. 565. Traduzione: *è dalla pelle che faremo entrare la metafisica negli spiriti*.

³³ Robert Denoël, editore a Parigi con Bernard Steele, morì in circostanze non chiare il 2 dicembre 1945.

³⁴ Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, 1934, in *Œ.*, p. 416. Traduzione: *il teatro non era sulla scena ma nella vita*.

³⁵ Antonin Artaud, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné* (1934), in *Œ.*, pp. 416 - 417. Traduzione: *Sotto terra, il tempio scende a spirale verso il profondo; le camere dei riti si ammucciano, si succedono verticalmente; il tempio è come un vasto teatro, un teatro dove tutto è vero*.

Senza separazione tra l'arte e la vita *il faut insister sur cette idée de la culture en action et qui devient en nous comme un nouvel organe, une sorte de souffle second*³⁶ scrive Artaud, ponendo chiaramente in un continuum unico l'organicità di un secondo respiro con la possibilità di ritornare a una cultura attiva. Costruirsi un *secondo respiro* serve a riconoscere che nella vita i corpi e la loro rappresentazione mentale fanno parte di un'unica realtà di cui l'uno è solo il doppio, l'ombra dell'altra: l'essere umano è un doppio della sua rappresentazione ideale, e questa rappresentazione, la cultura, non è che un doppio reale della realtà organica dell'uomo. Così Artaud spiega la sua ricerca: *le plus urgent ne me parait pas tant de défendre une culture dont l'existence n'a jamais sauvé un homme du souci de mieux vivre et d'avoir faim, que d'extraire de ce que l'on appelle la culture, des idées dont la force vivante est identique à celle de la faim*³⁷. La cultura, nell'idea di Artaud, deve diventare qualche cosa di fisico, avere la stessa forza viva della fame, ed è secondo lui possibile rendere organica la cultura perché non c'è rottura tra i due mondi, quello fisico e quello ideale, ma è molto difficile trovare quel passaggio che li unisce. Allargare il passaggio, individuare il punto di unione tra realtà e sua rappresentazione è sempre il suo obiettivo. Infatti prosegue: *Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation*³⁸.

Si tratta quindi di lavorare, attraverso il teatro, verso un'estensione dei due domini, quello della realtà e quello delle idee che la rappresentano, allargare il passaggio in modo da riconoscere che non c'è rottura tra loro. Con il lavoro teatrale, attore e spettatore possono accorgersi *fisicamente* che i confini di entrambi i mondi si confondono e si sovrappongono, e raggiungere l'organismo usando strumenti d'insieme, per rinnovarlo.

*Le théâtre est le seul endroit au monde et le dernier moyen d'ensemble qui nous reste d'atteindre directement l'organisme, et, dans les périodes de névrose et de sensualité basse comme celle où nous plongeons, d'attaquer cette sensualité basse par des moyens physiques auxquels elle ne résistera pas.*³⁹

Ecco perché il teatro: in un mondo dominato dalle tecnologie di comunicazione mediata è l'unico luogo dove è ancora possibile raggiungere direttamente l'organismo e condurre l'uomo, attraverso mezzi fisici, con la sua presenza, a risvegliare nel corpo, suo e dello spettatore, i nervi e il cuore, le energie più sottili e la sensibilità più profonda: *au point d'usure où notre sensibilité est parvenue, il est certain que nous avons besoin avant tout d'un théâtre qui nous réveille: nerfs et cœur*⁴⁰.

I mezzi fisici dell'attore sono dispiegati allo scopo di far manifestare delle forze esterne, unendo il teatro alle forze della natura e dell'antica magia: *nous comptons faire servir le lyrisme de l'acteur à manifester des forces externes; et faire rentrer par ce moyen la nature entière dans le théâtre, tel que nous voulons le réaliser.*⁴¹

³⁶ Antonin Artaud, *Le Théâtre e la culture* (1935), prefazione alla raccolta *Le Théâtre et son Double*, in *Œuvres.*, p. 506. Traduzione: *Bisogna insistere su questa idea della cultura in azione e che diviene in noi come un nuovo organo, una sorta di secondo soffio.*

³⁷ Antonin Artaud, *Œuvres.*, p. 505. Traduzione: *La cosa più urgente non mi pare sia difendere una cultura la cui esistenza non ha mai salvato un uomo dal problema di viver meglio e di aver fame, quanto estrarre da quella che chiamiamo cultura, idee la cui forza viva sia identica a quella della fame.*

³⁸ Antonin Artaud, *ibidem*. Traduzione: *Se il segno dell'epoca è la confusione, io vedo alla base di questa confusione una rottura tra le cose, e le parole, le idee, i segni che ne sono la rappresentazione.*

³⁹ Antonin Artaud, *En finir avec les chefs-d'œuvre* (maggio 1933), parte de *Le Théâtre et son Double [Il teatro e il suo doppio]*, in *Œuvres.*, p. 553. Traduzione: *Il teatro è il solo luogo al mondo e l'ultimo strumento collettivo che ci resta per raggiungere direttamente l'organismo, e, nei periodi di nevrosi e bassa sensualità come quello nel quale siamo immersi, attaccare questa sensualità bassa con mezzi fisici ai quali non resisterà.*

⁴⁰ Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Cruauté, premier manifeste* (pubblicato su NRF nell'ottobre 1932), parte de *Le Théâtre et son Double*, in *Œuvres.*, p. 555. Traduzione: *Al punto di usura nel quale è giunta la nostra sensibilità, è certo che abbiamo bisogno prima di tutto di un teatro che ci risvegli: nervi e cuore.*

⁴¹ Ivi, p.556. Traduzione: *Contiamo di utilizzare il lirismo dell'attore per manifestare le forze esterne; e far rientrare con questo mezzo la natura intera nel teatro, così come lo vogliamo realizzare.*

Secondo Artaud, bisogna rifare a teatro il corpo dell'attore come quello dello spettatore, rinnovarli per renderli adatti ad una percezione superiore. L'intero luogo teatrale, lo spazio indistinto del palcoscenico e della sala, della scena e della vita, è quel luogo virtualmente infinito in cui si articola per Artaud un corpo senza limiti, il che significa un corpo nuovo con il quale, dopo una preparazione adeguata, superare le limitazioni abituali delle facoltà sensibili dell'uomo e allargare all'infinito le frontiere della realtà, come illustra nella prefazione a *Le Théâtre et son Double* dove parla dei *segnali tra le fiamme*, celebre immagine poi ripresa a metafora dell'agire teatrale dal Living Theatre:

Briser le langage pour toucher la vie, c'est faire ou refaire le théâtre ; et l'important est de ne pas croire que cet acte doit demeurer sacré, c'est-à-dire réservé. Mais l'important est de croire que n'importe qui ne peut pas le faire, et qu'il y faut une préparation.

Ceci amène à rejeter les limitations habituelles de l'homme et des pouvoirs de l'homme, et à rendre infinies les frontières de ce qu'on appelle la réalité.

Il faut croire à un sens de la vie renouvelé par le théâtre, et où l'homme impavidement se rend le maître de ce qui n'est pas encore, et le fait naître. Et tout ce qui n'est pas né peut encore naître pourvu que nous ne nous contentions pas de demeurer de simples organes d'enregistrement.

Aussi bien, quand nous prononçons le mot de vie, faut-il entendre qu'il ne s'agit pas de la vie reconnue par le dehors des faits, mais de cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes. Et s'il est encore quelque chose d'inférieur et de véritablement maudit dans ce temps, c'est de s'attarder artistiquement sur des formes, au lieu d'être comme des suppliciés que l'on brûle et qui font des signes sur leurs bûchers.⁴²

Nel 1935 Artaud scrive un meraviglioso testo dedicato all'*atletica affettiva*, alla tecnica d'attore, alle possibilità di comunicare che l'attore dovrebbe possedere: *n'importe qui ne sait plus crier en Europe, et spécialement les acteurs en transe ne savent plus pousser des cris. Pour de gens qui ne savent plus que parler et qui ont oublié qu'ils avaient un corps au théâtre, ils ont oublié également l'usage de leur gosier. Réduits à des gosiers anormaux ce n'est même pas un organe mais une abstraction monstrueuse qui parle: les acteurs en France ne savent plus que parler⁴³*. E si dedica a dimostrare come sia possibile arrivare all'anima educando direttamente il corpo, ovvero percorrendo strettamente la strada della materia: *Credere a una fluida materialità dell'anima è indispensabile nel mestiere dell'attore. Sapere che una passione è materia, che è soggetta alle fluttuazioni plastiche della materia, garantisce un dominio sulle passioni che allarga la nostra sovranità. [...] Sapere che l'anima ha uno sbocco corporeo permette di raggiungere l'anima in senso inverso⁴⁴*.

⁴² Antonin Artaud, *Le Théâtre e la Culture* (1935), préface au recueil *Le Théâtre et son Double*, in *Œ.*, pp. 505 - 509. Traduzione: *Spezzare il linguaggio per attingere alla vita è fare e rifare il teatro; e l'importante è di non credere che questo atto debba restare sacro, cioè riservato. L'importante è di credere che non tutti possano farlo e che serve una preparazione. Questo porta a rifiutare i limiti abituali dell'uomo e dei poteri dell'uomo, e a rendere infinite le frontiere di quella che chiamiamo la realtà. Bisogna credere ad un senso della vita rinnovato dal teatro, e dove l'uomo impavidamente si rende il padrone di quello che non è ancora, e lo fa nascere. E tutto quello che non è ancora nato può ancora nascere a condizione che non ci contentiamo di restare semplici organi di registrazione. Così, quando pronunciamo la parola vita, bisogna capire che non si tratta della vita riconosciuta dall'esteriorità dei fatti, ma di questa sorta di luogo fragile che non è toccato dalle forme. E se c'è ancora qualcosa di infernale e di veramente maledetto in questo tempo, è di attardarsi artisticamente sulle forme, invece di essere come dei suppliziati che vengono arsi e che fanno dei segni sui loro roghi.*

⁴³ Antonin Artaud, *Un athlétisme affectif* (1935), in *Œ.*, p. 589, si tratta della nota che conclude il testo. Traduzione: *Non c'è più nessuno che sia capace di gridare, in Europa, e specialmente gli attori in transe non sanno più emettere grida. Siccome non sanno più fare altro che parlare, in teatro, e hanno dimenticato di avere un corpo, allo stesso modo hanno dimenticato come far funzionare la propria gola. Ridotti a gole anormali, non è più neppure un organo, ma un'astrazione mostruosa che parla: gli attori in Francia non sanno fare altro che parlare.*

⁴⁴ Antonin Artaud, *Un athlétisme affectif* (1935), cit., p. 589. Traduzione in Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, a cura di Gian Renzo Morteo e Guido Neri, Einaudi, Torino 1968, pp. 242-244.

Anche nel Primo manifesto del Teatro della Crudeltà, scritto nel 1932, Artaud sostiene che il teatro debba rimettere in causa organicamente l'uomo e il suo mondo interiore: *En d'autres termes, le théâtre doit poursuivre, par tous les moyens, une remise en cause non seulement de tous les aspects du monde objectif et descriptif externe, mais du monde interne, c'est-à-dire de l'homme, considéré métaphysiquement. Ce n'est qu'ainsi, croyons nous, qu'on pourra encore reparler au théâtre des droits de l'imagination. Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarchique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité.*⁴⁵

Il lavoro sul corpo, questo *rimettere in causa organicamente* l'uomo-spettatore, deve servire ad agire sulla sensibilità del corpo per renderla adatta ad una percezione più approfondita, una nuova percezione che permetta di rimettere in gioco il senso della realtà e il posto dell'uomo nel reale, non solo per gli aspetti descrittivi esterni, ma specialmente per quanto riguarda il suo mondo interiore. *Senza separare il corpo dallo spirito, [...] uno spettacolo che s'indirizzi all'organismo intero [...] Su questo principio, desideriamo dare uno spettacolo che non teme di andare lontano quanto serve nell'esplorazione della nostra sensibilità nervosa.*⁴⁶

Poi, su questa idea di teatro che non si separa dalla vita restituendo all'uomo la sua originaria organicità, scenderà il sipario spesso e buio dei molti anni di ricovero psichiatrico, quando Artaud subirà l'esperienza crudele di una effettiva separazione dal mondo, non più solo interiore, ma assolutamente concreta e reale. Sarà chiuso da un muro e separato dagli altri, dalla vita, dagli amici per nove lunghi anni, sballottato tra vari ospedali psichiatrici e dimenticato. Così scriverà Artaud, disperato nel suo malessere, poco prima di essere internato: *C'est un vrai Désespéré qui vous parle et qui ne connaît le bonheur d'être au monde que maintenant qu'il a quitté ce monde, et qu'il en est absolument séparé. / Morts, les autres ne sont pas séparés. Ils tournent encore autour de leurs cadavres. / Je ne suis pas mort, mais je suis séparé.*⁴⁷

Artaud e il tempo del «discorpo»

La tappa seguente della sua vita riguarda appunto le circostanze della sua follia e dell'internamento forzato: il dislocamento della sua azione *crudele e dis-organizzata* fuori dai luoghi della rappresentazione tradizionale e lontano dall'ambiente intellettuale parigino non venne accettata (come non lo sarebbe neanche oggi) provocando la reazione aggressiva del corpo sociale, reazione che nel settembre 1937 condusse Artaud, durante il suo viaggio in Irlanda, ad essere fermato a Dublino, reimpatriato su una nave e chiuso in una clinica psichiatrica francese. Solo l'intervento dei suoi numerosi e autorevoli amici gli permetterà di uscire nel maggio 1946 dalla clinica di Rodez. Quell'anno così parlerà del conflitto con le istituzioni da lui vissuto con quest'esperienza:

⁴⁵ Antonin Artaud, *Le Théâtre et la Cruauté, premier manifeste* (Prima versione pubblicata in NRF nell'ottobre 1932, seconda versione scritta nel maggio 1933 e pubblicata in *Le Théâtre et son Double*), in *Œ.*, p. 560. Traduzione: *In altri termini, il teatro deve perseguire, con tutti i mezzi, una rimessa in causa non soltanto di tutti gli aspetti del mondo obiettivo e descrittivo esterno, ma del mondo interno, il che vuol dire dell'uomo, considerato metaforicamente. È solo così, crediamo, che si potrà ancora riparlare a teatro dei diritti dell'immaginazione. Né Humour, né Poesia, né Immaginazione, vogliono dire qualcosa, se per una distruzione anarchica, produttrice di una prodigiosa volata di forme che saranno tutto lo spettacolo, non riusciranno a rimettere in causa organicamente l'uomo, le sue idee sulla realtà e il suo posto poetico nella realtà.*

⁴⁶ Ivi, p. 557. In originale: *On ne sépare pas le corps de l'esprit, [...] Un spectacle qui s'adresse à l'organisme tout entier. [...] Sur ce principe, nous envisageons de donner un spectacle où ce moyens d'action directe soient utilisés dans leur totalité ; donc un spectacle qui ne craigne pas d'aller aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse.*

⁴⁷ Antonin Artaud, *Les nouvelles révélations de l'être* (1937), in *Œ.*, p. 788. Pubblicato dall'editore Denoël il 28 luglio 1937 e firmato da Artaud in quarta di copertina con lo pseudonimo « Le Révélé ». Traduzione: *è un vero Disperato che vi parla e che non conosce la felicità di essere al mondo che ora che ha lasciato questo mondo, e che ne è assolutamente separato. / Morti, gli altri non sono separati. Girano ancora intorno ai loro cadaveri. / Io che non sono morto, sono tuttavia separato.*

*J'avais parlé de cruautés réelles sur le plan du diapason,
j'avais parlé de cruautés manuelles sur le plan de l'attitude action,
j'avais parlé de guerre moléculaire d'atomes, chevaux de frise sur tous les fronts, je veux dire
gouttes de sueur sur la front,
j'ai été mis en asile d'aliénés*⁴⁸.

Gilles Deleuze, ha contribuito a creare con i suoi scritti il mito di “Artaud le Schizo” che avrebbe raggiunto *la pienezza della letteratura, proprio perché schizofrenico*⁴⁹ e che, proprio grazie alla sua psicosi, sarebbe riuscito a uscire dalla sua soggettività per entrare nel flusso anonimo del desiderio. In un recente dialogo tra Evelyne Grossman e Jacob Rogozinski troviamo riproposti i termini della questione: secondo la prima, che ben distingue tra delirio e follia, la voce dei poeti ispirata dal delirio non è necessariamente irrazionale, può anche essere creativa, mentre Jacob Rogozinski sostiene che la follia porti con sé sempre, insieme al delirio, quella che Michel Foucault chiama *l'assenza d'opera*⁵⁰, una vera e propria impossibilità di comunicare. Secondo Jacob Rogozinski è fuorviante pensare, come fa Deleuze, che esista una follia gaia e creatrice, e che l'opera di Artaud sia stata aiutata da questo tipo di follia, dato che, al contrario,

Artaud non fu questo poeta geniale *perché* era pazzo, ma *proprio perché lo è stato*, e il suo ritorno alla scrittura è la storia di una sorta di «uscita dall'inferno», d'una *lotta contro la follia*. Non ha scritto tanti ammirevoli testi perché la sua «schizofrenia» lo avrebbe felicemente liberato dall'illusione di essere un io, ma per riappropriarsi del suo io, del suo nome, del suo corpo, per farli rinascere strappandoli a questa *poche noire* nella quale erano sprofondatai⁵¹.

La sua opera si situerebbe quindi sul punto limite, lì dove cercava di resistere al vuoto della follia, a questo *fondo nero* dove l'arte prende la sua energia ma rischia sempre di soccombere. Al contrario, per Evelyne Grossman le parole di Deleuze che esaltano la schizofrenia d'Artaud, sono un elogio del *delirio*, come stato creativo più che della follia vera e propria. Delirio, inteso proprio nel senso etimologico⁵² come quello che esce dal percorso lineare, scarta direzione: le curve, i mulinelli, le forze che deviano il significato delle parole dal senso comune verso un esterno che le fa traboccare. Ancora nel luglio 1947 Antonin Artaud darà il nome di teatro a quello che per lui è molto seriamente l'esercizio di un *atto pericoloso e terribile* che agisce nella vita e a cui non si era mai sottratto: *Le théâtre vrai m'est toujours apparu comme l'exercice d'un acte dangereux et terrible, où d'ailleurs aussi bien l'idée de théâtre et de spectacle s'élimine que celle de toute science, de toute religion et de tout art*⁵³.

⁴⁸ Antonin Artaud, *Le théâtre et l'anatomie*, (1946), in *Œ.*, p. 1093. Traduzione: *Avevo parlato di crudeltà reale sul piano del diapason,/ avevo parlato di crudeltà manuale sul piano dell'attitudine azione,/ avevo parlato di guerra molecolare d'atomi, cavalli di frisia su tutti i fronti, voglio dire gocce di sudore sulla fronte,/ sono stato messo in manicomio.*

⁴⁹ Gilles Deleuze e Felix Guattari, *L'Anti-Œdipe*, Minuit, Parigi 1972, p. 160.

⁵⁰ Cfr. Michel Foucault, *La follia, l'assenza d'opera*, in *Storia della follia nell'età classica*, Paris 1961.

⁵¹ Jacob Rogozinski, *Deleuze lecteur d'Artaud – Artaud lecteur de Deleuze*, in AA.VV., *Gilles Deleuze, l'intempestif*, Rivista Rue Descartes n°59, PUF, Parigi 2008, p. 79. Nostra traduzione. In originale: *Artaud n'était pas ce poète de génie parce qu'il était fou, mais bien qu'il l'ait été, et son retour à l'écriture est l'histoire d'une «sortie de l'enfer», d'un combat contre la folie. Il n'a pas écrit tant de textes admirables parce que sa «schizophrénie» l'aurait heureusement délivré de l'illusion d'être un moi, mais pour se réapproprier son moi, son nom, son corps, pour les faire renaître en les arrachant à cette poche noire où ils avaient sombré.*

⁵² *Delirio* deriva dal verbo latino *delirare*, composto dalla particella DE = da indicante allontanamento e LIRA= solco, affine al greco LISTRON= zappa, vanga. In origine delirare significava *Uscir dal solco* o come diciamo oggi *dal seminato*, poi *Uscir dalla via della ragione, Vaneggiare, Farneticare.*

⁵³ Antonin Artaud, *Le théâtre et la science*, in *Œ.*, p. 1544 e anche in Cahiers 329, Ivry, luglio 1947. Traduzione: *Il teatro vero mi è sempre parso come l'esercizio di un atto pericoloso e terribile, dove sia l'idea di teatro che di spettacolo si elimina come quella di tutta la scienza, di tutta la religione e di tutta l'arte.*

Dopo l'internamento psichiatrico, nel 1946 Artaud va a vivere ad Ivry, periferia di Parigi, dove trascorre i suoi ultimi due anni di vita, e dove prepara le sue ultime opere e attività: la scrittura di *Suppôts et supplications*⁵⁴, raccolta di testi scritti tra il marzo 1945 e il febbraio 1947 (che uscirà solo nel 1978), di *Ci-gît*⁵⁵, iniziato nel settembre 1946 e del breve testo *Van Gogh, il suicidato della società*⁵⁶, scritto tra il febbraio e il marzo 1947. Quest'opera andrà subito in stampa, ricevendo nel gennaio 1948 il Premio Saint-Beuve.

Le sue uniche attività più direttamente legate allo spettacolo sono la conferenza del 13 gennaio 1947 al Théâtre du Vieux-Colombier (dal titolo *Histoire vécue d'Artaud-Mômo. Tête à tête, par Antonin Artaud*) e la registrazione a partire dal novembre 1947 dell'opera radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, che sarà censurata per venticinque anni.

Nel settembre 1946 Artaud firma con l'editore Gallimard, caso piuttosto raro per un autore vivente, l'accordo per la pubblicazione delle sue opere complete. All'epoca sono già previsti i primi quattro volumi, ne usciranno in tutto ventisei, grazie alla cura meticolosa di Paule Thevenin.

Il mese prima aveva già preparato la presentazione dell'opera⁵⁷, dove in modo chiarissimo espone la sua volontà di fare della scena teatrale il luogo dove si sperimentano le più forti realtà umane, il patibolo, la forca, le trincee, i forni crematori, i manicomi, in una *discesa a picco nella carne* dove non si sentano più le solite voci delle tradizionali protagoniste della scena teatrale (Titania, Ofelia, Beatrice...) ma quelle di chi, come lui e come Sonia Mossé, l'amica che ha finito la vita nel forno di un lager nazista, ha vissuto fino in fondo la crudeltà del reale. Le voci del vero teatro *hanno un urto di sarcofago ostile, una frittura di carne bruciata*:

Moi poète j'entends des voix qui ne sont plus du monde des idées.

Car là où je suis il n'y a plus à penser.

La liberté n'est plus qu'un poncif plus insupportable que l'esclavage.

Et la cruauté l'application d'une idée.

Carné d'incarné de volonté osseuse sur cartilages de volonté rentrée, mes voix ne s'appellent pas Titania, Ophélie, Béatrice, Ulysse, Morella ou Ligeia,

Eschyle, Hamlet ou Penthésilée,

elles ont un heurt de sarcophage hostile, une friture de viande brûlée, n'est pas Sonia Mossé

[...]

Une descente a pic dans la chair sèvre d'appeler la cruauté à demeure, la cruauté ou la liberté,

Le théâtre c'est l'échafaud, la potence, les tranchées, le four crématoire ou l'asile d'aliénés⁵⁸.

Un modo brutale ma efficace di ribadire come valga la pena di usare il palcoscenico. Infine sopraggiunge per lui la malattia, il cancro all'intestino, e, nella notte tra il 3 e il 4 marzo 1948, la morte. La lotta contro la sua sofferenza fisica traspare frequentemente nei testi dei suoi ultimi cahier, dove parla del dolore nel suo corpo provocato dall'invasione di esseri diabolici che cercano di fare di lui un loro succube, di *succubarlo*, esseri nei quali personifica il tumore mal diagnosticato che gli devasta gli organi interni e che lui immagina come una *bestia che gli rode l'ano*⁵⁹.

⁵⁴ Antonin Artaud: *Suppôts et supplications*, in OC, vol. XIV* e XIV**, Paris 1978.

⁵⁵ Antonin Artaud, *Ci-gît*, K éditeur, Paris 1947. L'opera viene iniziata durante un breve soggiorno a Sainte-Maxime nel settembre 1946 e pubblicata nel dicembre 1947.

⁵⁶ Antonin Artaud: *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), in *Œ.*, pp. 1439-1463, e in OC, vol. XIII, Paris 1971. Testo scritto nel febbraio-marzo 1947 e pubblicato dall'editore K di Parigi nello stesso anno.

⁵⁷ Antonin Artaud, *Préambule*, in *Œ.*, p 19-22.

⁵⁸ Antonin Artaud, *Ivi*, p. 22. Traduzione: *Io poeta sento voci che non sono più del mondo delle idee, / poiché dove sono non c'è da pensare, / la libertà non è altro che un luogo comune più insopportabile della schiavitù, / e la crudeltà l'applicazione di un'idea, / Carnato d'incarnato di volontà ossosa su cartilagine di volontà rientrata, le mie voci non si chiamano Titania, Ofelia, Beatrice, Ulisse, Morella o Ligeia, / Eschilo, Amleto o Penthesilea / esse hanno un urto di sarcofago ostile, una frittura di carne bruciata, non è vero Sonia Mossé [...] / Una discesa a picco nella carne libera di chiamare la crudeltà a dimora, la crudeltà o la libertà. / Il teatro è il patibolo, la forca, la trincea, il forno crematorio o il manicomio.*

⁵⁹ Paule Thévenin, *Antonin Artaud dans la vie*, in *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Seuil, Paris 1993, p. 68.

Il teatro nel corpo: dal 1946 al 1948

Nel 1945, rimettendosi a scrivere negli ultimi mesi dell'internamento psichiatrico, Artaud aveva detto agli amici: *mi rimetto a scrivere per guarire la vita*.

Probabilmente è vero anche il contrario: guarire il suo corpo era diventata tutta la sua vita. Verso quest'obiettivo sembra concentrarsi ogni sua energia: il suo pensiero cerca incessantemente il punto di passaggio attraverso il quale, con un incessante lavorio di sega e martello che stridono su ossa e tendini, separare prima e riassemblare poi i suoi pezzi di carne sparsi per rifarsi un corpo nuovo, un corpo che non sia più *macchina* bensì veicolo per passare oltre.

L'interesse di Artaud si sposta sempre più decisamente dalla scena teatrale alla scena del corpo e alle sue possibili trasformazioni e rigenerazioni, ottenute attraverso la danza e la tecnica del respiro. Il soffio, il respiro, nell'idea di Artaud, assume l'importanza di una pratica che permette di salire attraverso il corpo ad uno stato fisico superiore.

Sui fragili supporti cartacei dei suoi grandi disegni e dei suoi *cahiers*, Artaud reinventa un nuovo corpo di scrittura, tra testo e disegno, tra teatro vocale e danza, ritmata dai colpi di coltello che perforano la pagina. Molto prima di Lucio Fontana, Artaud, cercando di andare al di là, taglia effettivamente la superficie, il suo supporto di scrittura, le pagine dei suoi cahier, li trapassa con la matita, li colpisce con il coltello, li riempie di fori per farli respirare. Li tratta da materia viva: *Artaud buca il manoscritto che aveva fino ad allora contribuito a costruire, per lo scrittore, un involucro morbido e fermo, che lo delimitava e unificava, una pelle vivente per i suoi pensieri, una superficie sensibile per l'iscrizione delle sue tracce.*⁶⁰

Antonin Artaud ci parla di *corpo da rifare*, d'*insurrezione del corpo*, perché lui stesso è stato un *insurgé du corps*⁶¹, nella sua opera come nel corso di tutta la sua vita. Il corpo di Artaud si è rivelato essere il luogo principale della sua attenzione, diremmo tutto il suo mondo, il bene e il male, il suo *campo di guerra* e la sua *resurrezione* - come lui stesso dichiara nel 1946: *Il corpo umano è un campo di battaglia dove sarebbe bene che noi ritornassimo. / C'è ora il nulla, ora la morte, ora la putrefazione, ora la resurrezione.*⁶²

Dopo aver cercato, negli anni Trenta, di allenare il corpo a teatro, nel dopoguerra lo dichiara disperso, esplosivo, liquefatto, disorganizzato e cerca di rifarlo, di ricrearsi fisicamente un corpo-opera che non sia più separato dalla vita, dolorosa sensazione che provò personalmente e che cercò a più riprese di descrivere. I suoi ultimi testi sul corpo, oscuri un tempo, sono divenuti ora molto chiari, se letti alla luce del sentire contemporaneo, dove questo *sentirsi separati dal proprio corpo*, estranei a se stessi, sta diventando molto frequente.

Artaud è convinto che il suo corpo sia il luogo principale di tutte le esperienze, e nel concreto vuole espellere da sé proprio l'orribile esperienza che ha vissuto, per *rifarsi una vita*. *Je n'accepte pas de n'avoir pas fait mon corps moi-même [Non accetto di non essermi fatto il corpo da solo]*⁶³. Così scriveva Artaud nel 1947 e in questa confessione troviamo tutta la sua impotenza e la disperata rivolta contro il suo tempo: l'internamento e la malattia mentale avevano consumato il suo corpo, invecchiandolo precocemente.

La ricerca di un'unità interiore dell'individuo, quella che lui chiama «creazione di un corpo nuovo», viene caparbiamente ribadita nei cahier di Antonin Artaud con toni via via sempre più aspri. Esiste un filo conduttore che leghi ancora al teatro questi suoi ultimi scritti? Nella raccolta di testi degli anni Trenta si era rimesso in discussione sotto il profilo organico, per raggiungere lo spettatore

⁶⁰ Régine Detambel, *Bernard Noël, poète épithélial*, Jean Michel Place, s.d, p. 27.

⁶¹ In *Succubi e supplizi* (1947) Artaud infatti scrive: *Sono un insorto del corpo, sono questo insorto del corpo*, in *Œuvres*, p. 1387.

⁶² Antonin Artaud, *Œuvres*, pp. 1181-82. Questa dichiarazione è quanto mai attuale oggi, alla luce del malessere diffuso tra i giovani e l'uso e l'abuso che essi fanno del corpo.

⁶³ Antonin Artaud, *Texte préparatoire à «Paris Varsovie» (cahier 365, 1947)*, in *Œuvres*, p. 1577.

efficacemente e fargli vivere attraverso lo spettacolo un'esperienza di realtà superiore. Negli ultimi anni il teatro diventa, nella sua concezione, uno spazio metaforico e senza limiti dove far nascere un corpo anch'esso illimitato. Artaud comincerà quindi a rivendicare la possibilità di compiere l'azione efficace anche fuori dal teatro. La scelta sarà quella di spargere intorno a sé pezzi di parole come fossero pezzi di corpo, con il proprio io, già disperso all'interno del corpo, che tracima all'esterno, sulle cose, come fosse liquido, attraverso le sue parole, per provocare questo passaggio di forze tra i corpi che era da sempre il suo obiettivo. Per raggiungere questo obiettivo si dichiara perfino *nemico del teatro*:

Et maintenant je vais dire une chose qui va peut-être stupéfier bien des gens.
Je suis l'ennemi
 du théâtre.
Je l'ai toujours été.
Autant j'aime le théâtre
autant je suis, pour cette raison-là, son ennemi.

Le théâtre est un débordement passionnel
un épouvantable transfert
 de forces
 du corps
 au corps⁶⁴.

Nemico del teatro tradizionalmente inteso, alla ricerca di uno stato illimitato del corpo, di *uno spaventoso transfert di forze dal corpo al corpo*. Ora stabilmente a Parigi, rifiutato da tutti i teatri, usando il suo stesso corpo come palcoscenico, viene trattato come colui che incarna nella sua stessa vita un nuovo pericoloso paradigma dell'arte teatrale. Il 13 gennaio 1947 al Théâtre du Vieux-Colombier, il cosiddetto *establishment* teatrale, pur accorso in massa, non capisce la sua esibizione e rifiuta con disagio le sue parole e i suoi atteggiamenti. Così parla di quella serata un testimone, Jacques Audiberti:

L'ho visto al Vieux Colombier. Teneva una conferenza che non aveva analogie con nessun'altra del genere. Più precisamente, non offriva lo spettacolo del letterato che sguazza nei temi rimasticati, bensì quello di un uomo terribilmente preso e invasato dalla propria realtà umana, che egli non accetta. E lotta per uscirne⁶⁵.

Artaud, sono le parole di Jean-Louis Barrault, è stato il primo *homme-théâtre*.

Nel 1947, scrivendo *Le corps humain*, precisa quale relazione intende costruire tra il teatro e il corpo, agendo ormai fuori dal palcoscenico *nel dinamismo e nell'armonia* quelle procedure di *azione attiva, efficace, effettiva* del corpo da lui teorizzate per l'attore ne *Il teatro e il suo doppio*:

Ainsi donc le corps est un état illimité qui a besoin qu'on le préserve,
qu'on préserve son infini.
Et le théâtre a été fait pour cela.
Pour mettre le corps en état d'action
 active,
 efficace,
 effective,

⁶⁴ Antonin Artaud, Cahier 201, 8 - 14 décembre 1946, in *Œ.*, p. 1177. Traduzione: *E ora dirò una cosa che potrà forse stupire molta gente./ Io sono il nemico/ del teatro./ Io lo sono sempre stato./ Tanto amo il teatro/ tanto io sono, per questo motivo, il suo nemico. / Il teatro è uno straripamento passionale/ uno spaventoso transfert/ di forze/ dal corpo/ al corpo.*

⁶⁵ Jacques Audiberti, in Antonin Artaud, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis, Milano, 2003, p.125.

pour faire rendre au corps son registre
organique entier
dans le dynamisme et l'harmonie.
Pour ne pas faire oublier au corps
qu'il est de la dynamite en activité.⁶⁶

O anche quando annota semplicemente in un quaderno del gennaio 1948 la breve formula taumaturgica di una tecnica fisica personale, vedendo nel cammino e nel canto la possibilità di ricostruirsi effettivamente secondo i propri ideali, usando l'azione fisica per individuare i propri desideri e per entrare in un rapporto dinamico con la realtà:

je suis un / homme /homme / en marche
et c'est / en marchant / que / je / me / compose
tel / que je /me veux
et que je / comprends / ce que je veux / en marchant / et / en chantant⁶⁷

I suoi contemporanei guardano con sospetto queste dichiarazioni a favore di tecniche che non lasciano spazi di separazione fra la sua arte e la sua vita, esaltandone l'aspetto delirante. Nell'opera radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu*, censurata ai primi di febbraio 1948⁶⁸, ultima sua produzione prima della morte, precisa ancora la tecnica di questa danza di marcia e canto utile per ricostruirsi e ricostruire il mondo: si tratta di una *danse du corps à l'envers* [danza del corpo al contrario]. Non una danza qualsiasi, quanto una danza interna del corpo, che ne scuota l'anatomia con il movimento ritmico e che, con il suo richiamo ad un ritorno all'indietro, sembra cercare un'immersione verso le origini, verso movimenti radicati profondamente nella memoria collettiva.

E così conclude l'opera, con un tono di speranza verso la liberazione del corpo: *Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musetto et cet envers sera son véritable endroit*⁶⁹:

Artaud considera il movimento generale dell'universo come movimento interno al suo corpo, individuando nella danza e nel teatro *crudeli* la possibilità di guarire il mondo dalle peggiori malattie, peste, colera, vaiolo nero, arrivate appesantendone la materia attraverso l'attaccamento al cibo e gli automatismi dell'organizzazione. Attraverso la danza viene suggerita una necessità di eliminare piuttosto che assimilare, come tecnica per uno svuotamento del corpo che è un ritorno verso le origini, sempre più all'indietro, piuttosto che in avanti. Questo nuovo e ultimo Teatro della Crudeltà vede protagonista della scena una danza distruttrice e creativa insieme, vera e propria danza di Kali, quella delle rivolte furiose contro tutto e tutti. Eccone alcuni estratti:

Faites danser enfin l'anatomie humaine,

de haut en bas et de bas en haut,

⁶⁶ Antonin Artaud, Cahier 325 (luglio 1947), in *Œuvres*, p. 1538. Traduzione: *Così dunque il corpo è uno stato illimitato che ha bisogno che lo si preservi, / che si preservi il suo infinito. / E il teatro è stato fatto per quello, / Per mettere il corpo in stato d'azione / attiva, / efficace, / effettiva, / per far rendere al corpo il suo registro / organico intero / nel dinamismo e l'armonia / Per non far dimenticare al corpo / che è dinamite in attività.*

⁶⁷ Antonin Artaud, Cahier 390, (janvier 1948), Bibliothèque Nationale Française, Paris, pp. 42 e 43. Inedito. Traduzione: *Io sono un / uomo / uomo / in cammino / ed è / camminando / che / io / mi / compongo / come / voglio / e che io / capisco / cosa voglio / camminando / e / cantando.*

⁶⁸ L'opera andrà in onda solo nel 1973 alla radio pubblica francese che l'aveva commissionata.

⁶⁹ Antonin Artaud, *Conclusion à Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), p.1654. Cfr. Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, Bulzoni 2006. Traduzione: *Quando gli avrete fatto un corpo senza organi, / allora l'avrete liberato di tutti gli automatismi e reso alla sua vera libertà. / Allora gli insegnerete di nuovo a danzare alla rovescia, come nel delirio del ballo musette / e questa rovescia sarà il suo vero diritto [luogo].*

d'arrière en avant et d'avant en arrière,
mais beaucoup plus d'arrière en arrière,
d'ailleurs, que d'arrière en avant.

[...]

On a fait manger le corps humain,
on l'a fait boire,
pour s'éviter
de le faire danser⁷⁰.

[...]

Il n'y a la peste,
le choléra,
la variole noire
que parce que la danse
et par conséquent le théâtre
n'ont pas encore commencé à exister.

[...]

La terre se peint et se décrit
sous l'action d'une terrible danse
à qui on n'a pas encore fait donner
épidémiquement tous ses fruits⁷¹.

Aggiungendo nel Post-Scriptum della stessa opera una ulteriore terribile immagine : far esplodere il suo corpo attuale in mille pezzi per riassemblearlo in diecimila aspetti di un nuovo indimenticabile corpo. Visione simile a quella dei kamikaze, eroi contemporanei che spingono il mondo ad un cambiamento attraverso la loro stessa autodistruzione:

Qui suis-je?
D'où je viens?
Je suis Antonin Artaud
et que je le dise
comme je sais le dire
immédiatement
vous verrez mon corps actuel
voler en éclats et se ramasser
sous dix mille aspects notoires
un corps neuf
où vous ne pourrez
plus jamais
m'oublier⁷².

⁷⁰ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), *Le Théâtre de la Cruauté* (10 novembre 1947), in *Œuvres*, p. 1656. Traduzione italiana in, Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p. 137: *Fate danzare l'anatomia umana,/ dall'alto in basso e dal basso in alto,/ da dietro in avanti e/ da avanti all'indietro,/ ma molto di più da dietro all'indietro,/ del resto, piuttosto che da dietro in avanti.[...] Si è fatto mangiare il corpo umano, lo si è fatto bere, per evitarsi di farlo danzare.*

⁷¹ Antonin Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), Ivi. Traduzione italiana in, Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud*, cit., p.141: *Se esistono la peste,/ il colera,/ il vaiolo nero/ è solo perché la danza e di conseguenza il teatro/ non hanno ancora cominciato ad esistere. [...]La terra si dipinge e si descrive/ sotto l'azione di una danza terribile/ alla quale non si sono fatti dare/ epidemicamente tutti i suoi frutti.*

⁷² Antonin Artaud, *Post-Scriptum à Pour en finir avec le jugement de dieu* (1948), in *Œuvres Complètes, Vol. XIII*, p. 118 et dans *Œ.*, p. 1663. Traduzione italiana in, Antonin Artaud, *CsO: il corpo senz'organi*, a cura di Marco Dotti, Mimesis, Milano, 2003, p. 115: *Chi sono?/ Da dove vengo?/ io sono Antonin Artaud/ e che lo dica/ come io so dirlo/ vedrete il mio corpo attuale/ volare in frantumi/ e ricomporsi/ sotto diecimila aspetti/ notori/ un corpo nuovo/ che non potrete/ dimenticare mai più.*

Già prima, il 19 dicembre 1946⁷³, scrive un testo che esalta la supremazia del corpo sul resto dello spazio, un corpo che assume le dimensioni stesse del mondo, insinuandosi *ovunque* in un intreccio che non ha inizio né fine tra il corpo e il mondo, intreccio che è all'origine della nostra attuale inerzia:

Du corps
par le corps
avec le corps
depuis le corps
et
jusqu'au corps.
La vie,
l'âme
ne naissent qu'après.
Elles ne naîtront plus.
Entre le corps et le corps il n'y a rien.
rien que moi.
Ce n'est pas un état,
pas un objet,
pas un esprit,
pas un fait,
encore moins le vide d'un être,
absolument rien d'un esprit, ni de l'esprit,
pas un corps,
c'est l'intransplantable moi.
Mais pas un moi,
je n'en ai pas.
Je n'ai pas de moi, mais il n'y a que moi et personne,
pas de rencontre possible avec l'autre,
ce que je suis est sans différenciation ni opposition possible,
c'est l'intrusion absolue de mon corps, *partout*.⁷⁴

Qui lo spazio stesso del mondo si configura come parte di un corpo immaginario creato dall'uomo. Senza opposizioni tutto sembra annullarsi: tra essere e Non-essere ecco apparire, secondo Artaud, *le Néant*. Il Doppio ha generato il Nulla, l'ineluttabile conclusione di questo intreccio tra dentro e fuori che ha lasciato trascinare fuori l'interno del corpo abolendo ogni limite.

Secondo questo enunciato il corpo non ha più niente da fare, niente da difendere, niente da costruire. Una pericolosa inedia lo sfinisce. In questa inerzia posso pensare che il mondo, creato a mia immagine, scompaia con me, con la morte del mio corpo: se non lo si ama, non occorre cambiarlo, basta lasciarsi andare.

Artaud, visionario e profetico nei suoi scritti, vede nel corpo uno spazio infinito, senza limiti, la cui pelle-membrana abbraccia le dimensioni del mondo intero: il corpo è spazio vuoto ma nello stesso tempo è ingombro di alimenti, apparati e automatismi al limite dell'insopportabile. È uno spazio vuoto che contiene in sé tutte le potenzialità del mondo, che può resistere a qualsiasi esperienza esterna, al mondo reale e a quello irreali, e da cui non si finisce mai di estrarre materiale, di emettere e di espellere organi inutili. La superficie del suo corpo, come una membrana, si espande e

⁷³ Antonin Artaud, Cahier 205, poi in *Suppôts et Supplications*.

⁷⁴ Antonin Artaud, *Interjections*, in *Suppôts et Supplications*, (1947) in *Œuvres*, p. 1383. Traduzione: *Del corpo per il corpo con il corpo oltre il corpo e fino al corpo. / La vita, l'anima non nascono che dopo. Non nasceranno più. Tra il corpo e il corpo non c'è niente/nient'altro che io. / Non è uno stato, / non un oggetto, / non uno spirito, / non un fatto, / ancor meno il vuoto di un essere, / assolutamente niente di uno spirito, né dello spirito, / non un corpo, / è l'intrapiantabile io. / Ma non un io, / io non ne ho. / Io non ho io, ma non ci sono che io e nessun altro, / nessun incontro possibile con l'altro, / quello che sono è senza differenziazione né opposizione possibile, / è l'intrusione assoluta del mio corpo, ovunque.*

restringe senza limiti per lasciar passare e regolare i flussi vitali e le diverse realtà. In questa immagine il corpo, pur se svuotato, paradossalmente contiene in sé tutto l'universo (e tutte le parole possibili). Dice Artaud: *Le corps est une multitude affolée, une espèce de malle à soufflets qui ne peut jamais avoir fini de révéler ce qu'elle recèle [Il corpo è una moltitudine angosciata, una specie di scatola cinese che non può mai aver finito di rivelare quello che nasconde]*⁷⁵. Non finisce mai di rivelare le sue profondità e nonostante il continuo lavoro di eliminazione del superfluo è sempre sul punto di scoppiare, per ritrovare un equilibrio superiore. Anche di questo pensiero “esplosivo” e del suo potere salvifico troviamo traccia in uno degli ultimi cahier:

tous les corps
non conformes
à ma volonté
s'en iront
sous l'effet
d'une
explosion
du corps
entier
entier
entier
entier
prochaine
et qui
rétablira tout⁷⁶

Tutti i corpi non conformi alla mia volontà se ne andranno sotto l'effetto di un'esplosione del corpo intero prossima e che ristabilirà tutto, questo processo di disintegrazione dei corpi è di nuovo secondo Artaud il necessario preludio di una rinascita.

Espellere pezzi di corpo per partorirsi di nuovo, far uscire da se stessi brandelli di corpo rilavorati in forme nuove, che sono le parole stesse a forgiare, trascinare fuori per assorbire il vuoto del mondo, ecco il suo nuovo ed ultimo progetto di lavoro.

Così vediamo che il discorso sul corpo percorre come un fiume più o meno sotterraneo tutta l'opera di Artaud, per emergere come una corrente impetuosa di parole senza freni all'interno dei cahier scritti nei suoi ultimi anni, ma tutti i suoi scritti, a cominciare da *L'Ombilic des limbes* del 1925 fino all'ultimo cahier, scritto il 4 marzo 1948 pochi minuti prima di morire, ribadiscono la necessità di ricrearsi un corpo: pezzo per pezzo rimetterlo assieme, centimetro per centimetro cercare di riconquistare il luogo che si abita, il corpo.

Siamo convinti che, attraverso queste potenti immagini, nei suoi cahiers siano «incartati», con i *dessins écrits*, e incarnati, con l'esperienza di vita da lui subita, alcuni paradigmi che sono oggi in discussione sulle scene teatrali e di spettacolo ma anche nel campo della vita in generale.

La sua ultima scrittura, quella più spezzata e incompleta, s'innerva e s'incarna, si trasfigura e si rigenera, per rinascere all'interno di una struttura polimorfa dove, attraverso filiazioni e tradimenti, il suo pensiero si rinnova ed è pronto a parlare nuovamente alle giovani generazioni. Le sue parole risuonano oggi, permettendoci di cogliere nuovi spunti. Ed è proprio la mancanza di una staticità dell'opera di Artaud il cuneo che permette a tanti di appropriarsene e di restituirlo oggi alle problematiche del contemporaneo.

Il suo desiderio di *pouvoir organiser mon corps à ma guise [poter organizzare il mio corpo a modo mio]*⁷⁷, lucidamente invocato già nei suoi primi anni di attività artistica, è quanto mai attuale in un

⁷⁵ Antonin Artaud, *Histoire vécue d'Artaud-Mômo* (1946), in OC, Vol. XXVI, p.187.

⁷⁶ Antonin Artaud, Cahier 392, (gennaio 1948).

⁷⁷ Antonin Artaud, Cahier 392 (gennaio 1948), p. 6 verso. Cahier inedito.

contemporaneo dove ci si interroga sulle possibilità di intervenire sulla realtà naturale aldilà di ogni barriera, in un tempo nel quale l'individuo considera i suoi confini fisici come frontiere elastiche di un territorio di cui è padrone assoluto e dove, quanto mai prima, l'autoreferenzialità lo rende preda di solitudine e angoscia.

Gli studiosi di teatro lo hanno ormai inserito, lui, il ribelle, tra i classici, ma si tratta di un classico multiforme, polimorfo, *multitask*, declinabile in moltissimi modi e di cui possiamo mettere in evidenza volta per volta elementi diversi che, alla luce della contemporaneità, ci sono estremamente utili per spiegare i processi in corso.

L'idea di Fabrizio Cruciani di un teatro come «luogo dei possibili» ci aiuta a comprendere l'enorme apporto di Artaud sia nel processo d'innovazione del teatro che con lui ha preso il via che nello sviluppo degli studi teatrali oggi: *il teatro, e gli studi di teatro, sono il luogo dialettico in cui convergono situazioni e problematiche diverse in sé e nella loro provenienza: il «luogo dei possibili». Anche perché, come è stato rilevato, il teatro ha la sua continuità e durata nella storia in quanto produce non tanto opere quanto modi di operare*⁷⁸.

Questo aspetto è di fondamentale importanza per gli studi teatrali, aldilà di quelli che furono i suoi famosi scritti della raccolta *Le Théâtre et son Double*. E gli ultimi testi, per chi li sa leggere con la giusta predisposizione attiva, rivelano una coerenza inaspettata con le opere di quando ancora calcava i palcoscenici dei teatri.

L'importanza della figura Artaud nel processo di rinnovamento del lavoro dell'attore, e del concetto stesso di teatro, emerge esaminando non solo le sue opere ma proprio il suo modo di operare, le azioni da lui compiute lungo tutto l'arco della sua vita. Una vita nella quale ha sperimentato le sue idee senza esitare intraprendendo un percorso che è stato, come lui stesso ha scritto, una continua *discesa a picco nella carne*.

Un'idea di teatro dunque che va a sovrapporsi con quella della sua stessa vita. Per questo nell'opera di Artaud trasudano le azioni efficaci di cui è composta la sua biografia e di cui la scrittura costituisce solo la traccia, l'impronta di qualcosa che si è svolto altrove, nel suo corpo, e in un altro tempo, nel momento stesso della creazione di quei testi.

In questa prospettiva non possiamo che sottolineare ancora una volta l'estrema modernità del pensiero di Artaud che risiede proprio nella volontà di annullare la distanza tra il corpo e le sue produzioni espressive, tra il corpo naturale e l'identità che piano piano tutti noi ci costruiamo nel corso della vita, avvolgendoci in essa come se fosse una nuova pelle. Vita e arte sono, per lui come per noi, unite in un unico processo, lo stesso che è all'origine della costruzione culturale contemporanea, che vede riunite natura e cultura sotto la stessa scienza e confonde i limiti tra realtà e immaginario del corpo, spostandoli in avanti di continuo. Si tratta di trovare, con un lavoro di lima paziente, quello stretto passaggio tra i due mondi per allargarlo e far passare i corpi di là dai muri.⁷⁹

⁷⁸ Fabrizio Cruciani, «Il «luogo dei possibili»», in *Il corpo scenico*, a cura di Clelia Falletti, Editoria & Spettacolo, Roma 2008, p.168.

⁷⁹ Vedi nota 14: Antonin Artaud, in *Van Gogh le suicidé de la société* (1947), in *Œ.*, p. 1452. Il testo di Artaud dice: *C'est l'action de se frayer un passage à travers un mur de fer invisible [...] on doit miner le mur et le traverser à la lime, lentement et avec patience à mon sens.* In italiano: *È l'azione di aprirsi un passaggio attraverso un muro di ferro invisibile [...] bisogna scavare il muro e attraversarlo con la lima, lentamente e con pazienza secondo me.*