

ANTONIN ARTAUD (1896-1948)

Biografia

Nato a Marsiglia nel 1896, manifesta presto i sintomi di una grave sofferenza mentale. Scartato nel 1917 dall'esercito per sonnambulismo, si trasferisce a Parigi nel 1920 e qui comincia a recitare nelle produzioni dell'Atelier di Dullin e poi in quelle dei Pitoeff. Entra nel movimento surrealista di Breton, ma ne esce presto per motivi politici. Il regista cinematografico Abel Gance gli fa interpretare il ruolo di Marat nel *Napoléon* (1926); anche Freyer gli dà una parte nel film *La passione di Giovanna d'Arco* (1928). Nel 1926 fonda con altri il Teatro Alfred Jarry, che ha però breve vita. Nel luglio 1931 assiste, all'Esposizione coloniale di Parigi, a uno spettacolo di danzatori dell'isola di Bali, che segna una tappa decisiva nella successiva elaborazione della sua poetica teatrale. Nel 1935 inaugura il nuovo movimento del Teatro della crudeltà (*Theatre de la Cruauté*) nella sala parigina delle Folies-Wagram, mettendo in scena un suo testo, *I Cenci*, che però non ha successo. Negli anni successivi Artaud si reca in Messico, quasi senza denaro. Nei villaggi indios della Sierra Madre matura un tale distacco dal mondo occidentale: lo affascinano il peyotl (fungo allucinogeno), le danze solari e la simbiosi che gli indios manifestano con la terra e il suo doppio notturno (la luna). Tornato in Europa, nel 1937 è arrestato in Irlanda e recluso per vagabondaggio. Viene rimpatriato e internato. Trasferito (1943) nell'ospedale psichiatrico di Rodez, si dedica all'arte-terapia, ma viene ferito dall'elettrochoc. Scrive lettere e compila quaderni che documentano il lento sprofondare nella follia. Con l'aiuto di amici lascia Rodez nel 1946. Consumato da un tumore (che lenisce con oppio e cloro), scrive il dramma radiofonico *Per finirla con il giudizio di Dio*. La trasmissione, prevista per la sera del 2 febbraio 1948, è sospesa per blasfemia e oscenità; va in onda tre settimane più tardi solo per pochi invitati. Pochi giorni dopo Artaud è trovato morto.

Il teatro e il suo doppio

Il libro, uno dei testi fondamentali del teatro contemporaneo, è una raccolta di saggi pubblicata nel 1938. Il primo saggio è la recensione stesa da Artaud dopo lo spettacolo di danza orientale a cui assistette nel 1931. Seguono altri scritti, tra cui i manifesti (1932-33) del teatro della crudeltà (*Theatre de la Cruauté*). Artaud aspira a un teatro non più psicologico e letterario, qual è quello degradato dell'Occidente: esso ha smarrito ogni legame con gli aspetti più importanti dell'esistenza, in primo luogo l'inconscio. Questa sottolineatura dell'inconscio accomuna Artaud con il Surrealismo. E' precisamente la vita (e soprattutto la vita dell'inconscio) il doppio del teatro: ed è questo ciò che bisogna sforzarsi di riportare a teatro. L'arte scenica va rimessa sul piano di una creazione autonoma e pura, sotto la prospettiva dell'allucinazione e della paura: filtrati attraverso questa ottica, i processi distruttivi, come l'odio e la violenza, potranno risultare purificati e superati (secondo l'antico procedimento teatrale della catarsi o purificazione). Per realizzare tale esperienza magica e liberatoria, occorre un nuovo linguaggio fisico a base di segni e non più di parole. La crudeltà scenica diviene il mezzo privilegiato per superare le barriere innalzate dalla ragione e innescare il meccanismo liberatorio. Proprio questo accadeva nel dramma *I cenci*, allestito da Artaud nel 1935: in uno spazio disadorno gli spettatori venivano circondati dall'azione e colpiti con rumori e suoni dissonanti, insopportabili, mentre la stessa voce umana diveniva uno strumento di tortura sonora. Anche l'attore, secondo Artaud, di fronte al pubblico deve sprofondare nel suo inconscio, scoprendo l'interezza del suo essere. Alla fine, scrive l'autore, gli spettatori usciranno dalla sala teatrale spossati e stanchi, ma purificati.

Il teatro della crudeltà

Il teatro della crudeltà è prima di tutto CORPO, è espressionismo e non solo perché nasce in qualche modo da questa corrente, ma perché si fa espressionismo. Artaud concepisce il Teatro della Crudeltà, come un linguaggio iniziatico, magico e tribale, in cui le parole vengono elaborate e pensate nella loro originale potenza segnica e sensitiva. E' un ritorno alla forza della lallazione infantile, al vagito primitivo e al linguaggio transmentale, in

grado di trasmettere significati anche attraverso l'associazione dei fonemi, come nella poesia Cubofuturista. Le parole quindi da una parte sembrano spogliarsi di significato e di logica, dall'altro aggiungono senso, un nuovo senso, che sia potente e magico, crudele e trasformante. Artaud rifonda il teatro attraverso una parola nuova, ma non innovativa: nuova perché risulta inusuale, ma non è né neologismo, né onomatopeica come nella concezione futuristica. Le parole sono corpi reali e il loro suono è vita e non semplice rimando ad essa. La crudeltà è anche in questo: nel mettere a nudo conflitti sociali del mondo e le contraddizioni della vita reale, facendole sentire e vivere realmente sulla pelle dello spettatore.

Per questo la parola deve farsi corpo, deve sentirsi materialmente in modo da colpire e coinvolgere tutti i sensi contemporaneamente: il linguaggio fisico si fonda dunque a tutto tondo sui SEGNI, come suggeritori di sensi e non solo sulla dualità significante – significato. Il fine del teatro della crudeltà e della ricerca della feccialità è di poter far scoppiare i bubboni dei tempi moderni in modo da far rinascere l'esigenza di un vivere collettivo e pieno: è e deve essere, in altre parole, crisi, morte, guarigione e rinascita, cioè crescita. Il parallelismo con la violenza della peste, che attraverso il dolore è in grado di far emergere la necessità della vita, del godere, della rinascita e dell'unione umana è un ottimo ponte che unisce il teatro della crudeltà al linguaggio del basso corporeo. La peste come la merda è infatti morte, ma anche concime per una nuova vita. Gli orifizi del corpo umano sono infatti gli antri limiti del corpo verso l'esterno e apertura verso l'interno dello stesso. Come da questi orifizi risalgono le escrezioni umane, così il linguaggio deve scavare all'interno di se stesso per buttare fuori l'interiorità, le porosità, il quotidiano. Il linguaggio del basso corporeo e il linguaggio carnascialesco, così come la cultura popolare saranno prodromi delle ricerche delle avanguardia sui linguaggi frammentati. Un primo aspetto centrale nella concezione artaudiana è costituito dalla centralità del linguaggio del corpo, del gesto e della parola intesa nella sua fisicità e nel suo potere incantatorio e magico. Artaud aveva cercato per il suo teatro una scrittura corporea e concreta, qualcosa di simile ad una scrittura musicale che, nelle parole dello scrittore francese «potesse registrare il linguaggio fisico, il linguaggio materiale e solido, grazie al quale il teatro può differenziarsi dalla parola» (Artaud 1968). L'orientamento antropologico della ricerca artaudiana conduce così ad una valorizzazione del potere magico della parola, all'esaltazione rituale del verbo, al recupero della parola-suono e della parola-gesto. Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue possibilità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, ed è a questo punto che interviene, al di fuori del linguaggio uditivo dei suoni, il linguaggio visivo dei movimenti, dei gesti, degli atteggiamenti, a condizione però che se ne prolunghi il senso facendo di tali segni una sorta di alfabeto. (Artaud 1968).

CsO (Corpo senza Organi)

CsO è la formula della sovversione del corpo. CsO è materialismo assoluto, senza sconti. E materialismo *assoluto* significa, per Artaud, corpo *pieno*, privo di *mancanze*, non più caratterizzato dal non-essere, quindi finalmente sottratto al *simbolico*, finalmente sottratto al *giudizio di dio* (*Pour en finir avec le jugement de dieu*), giudizio che "organizza" i corpi facendoli diventare degli organismi, dei corpi-ad-organismi. Il "giudizio di dio" è un'espressione che in Artaud ha una valenza letterale e metaforica ad un tempo; da un lato intende la violenta sussunzione di una singolarità in un ordine generale, che trasforma quella singolarità in una semplice e pacificata particolarità; dall'altro è un'espressione che metaforizza l'esproprio che la Famiglia, la Società, il Capitale, il Manicomio hanno prodotto del corpo vivente di Artaud. Nella lettera del 16 maggio 1946 a Pierre Bousquet, nota come *Lettera sulle deportazioni*, Artaud scrive: "il fatto è che non siamo padroni dei nostri corpi. – I nostri, *madre-madre* ne disposero per la scuola, quando l'amministrazione non ne dispone per i riformatori o gli istituti di rieducazione, e la società per le prigioni e per i manicomi, poi la società ne dispone per la visita di leva, i preti per il 'viatico' e l'estrema unzione del feretro; e la società ne dispone per la guerra, mentre se ne resta nelle retrovie per trafficare al mercato nero" (p. 96). L'operazione di Artaud è, quindi, quella di (ri)farsi un corpo *senz'organi*, è quella di insorgere attraverso un multivalente e paradossale processo ad un tempo di espulsione ed appropriazione, di padroneggiamento e di esplosione, di creazione e de-creazione. Il suo corpo

insorge contro il giudizio di dio innanzitutto espellendo da sé tutto ciò che riceve e ha ricevuto dal fuori e che è stato strumento di soggezione all'Altro: rifiuto della genitalità fino alla decisione dell'auto-castrazione, per sfuggire alla legge del Padre (ma paradossalmente realizzandola); rifiuto anoressico-bulimico del cibo, cioè rifiuto della stessa struttura biologica anabolico-catabolica del corpo; espulsione violenta del "materiale fecale", intesa come purificazione/liberazione dall'immondo che è entrato nel corpo privandolo del suo essere e soggiogandolo (*La recherche de la fécalité*). Dall'altro lato, e contemporaneamente, quest'operazione d'espulsione è anche un'operazione di appropriazione/padroneggiamento: "Il tempo in cui l'uomo era un albero senza organi né funzioni / ma di volontà / albero di volontà che avanza / tornerà. / È stato, tornerà. / Perché la grande menzogna è stata quella di ridurre l'uomo a / un organismo / ingestione, assimilazione, / incubazione, espulsione, / creando un ordine di funzioni latenti che sfuggono / al controllo della volontà / *deliberatrice*". Il corpo senza organi sembrerebbe, da tale punto di vista, un corpo finalmente appropriato a sé, finalmente padrone di sé e non più soggiogato all'Altro. Anzi un corpo *autogenerantesi*, non più soggetto né simbolicamente né biologicamente all'altro (e qui è obbligatoria la citazione del famoso *incipit* del poema *Ci-Gît*: "*Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon / père, ma mère, / et moi*"). Tuttavia, la produzione di un *CsO* è descritta da Artaud anche come un'esplosione, quindi con un'immagine che difficilmente può essere fatta rientrare nel concetto di appropriazione: "[...] il corpo non è esploso / **esploderà / questa / notte / improvvisamente / ad / ora / incerta**". Anche nel famoso *Pour en finir avec le jugement de dieu*, il suo ultimo poema (e radiofonico) del 1948, c'è un passaggio che evoca l'idea dell'esplosione, legandola a quella del mondo: "[...] E da dove viene questa abiezione di sporcizia? / Dal fatto che il mondo non è ancora costituito, / o che l'uomo ha una ben misera considerazione del / mondo / e vuole conservarla eternamente? / Tutto questo è accaduto perché l'uomo, / un bel giorno, / ha fermato / l'idea del mondo. / Due vie gli si offrivano: / quella dell'infinito fuori (*celle de l'infini dehors*), / quella dell'infimo dentro (*celle de l'infime dedans*). / E ha scelto l'infimo dentro" (A. Artaud, *Per farla finita col giudizio di dio*, tr. it. a cura di Marco Dotti, Roma, Stampa Alternativa, 2000, pp. 31-32). È evidente che Artaud pone qui in relazione l'idea di mondo con quella di infinito, ma di un infinito che è stato in qualche modo "fermato" nel suo dispiegarsi. Si badi, Artaud parla dell'*idea* di mondo e non di mondo. È tale *idea* che, egli afferma, è stata "fermata". Artaud pratica e teorizza. Così come ancora sarà da indagare un altro paradosso artaudiano: quello del rapporto tra dolore *proprio* e *improprio*. "Ora sprofondo sempre più nel dolore, il mio elemento", afferma Artaud nelle *Note per una "lettera ai balinesi"*. Il dolore di cui soffre il corpo d'Artaud è senz'altro quello originato dal *giudizio di dio*, dall'esproprio dell'Altro, ma tale dolore è *impropri* perché, in ultima istanza, causato dalla cattiveria di chi, incapace di sopportare il dolore proprio dell'essere, lo scarica sugli altri "per esempio con le scariche dell'elettrochoc" (L. Chiesa, *Il dolore di Artaud*, in *aut aut*, n° 304, 2001, p. 139). Tuttavia, quando Artaud parla del dolore come del suo "elemento", intende dire che c'è un dolore dell'essere, un dolore *proprio* che deve essere crudelmente accettato. Questo perché *nel* dolore il corpo è *uno*, è a sé *immanente* e *pieno*, è corpo-senza-organi. Ora, mi sembra che tale unità dell'essere possa essere tale, quindi *dolorosa*, solo in quanto punto di indecidibilità e, ad un tempo, di catastrofe tra una forma organica e un'altra; e, dal momento che, per dirla con Eraclito, siamo e non siamo, tale *unità* non è che la *fiamma* che segna il passaggio catastrofico (e indecidibile) da un momento e l'altro del *divenire* dell'organismo. Tuttavia, se l'interpretazione è plausibile, allora questa fiamma dolorosa, questa *unità intensiva* in cui si manifesta il corpo-senza-organi è complementare al corpo-ad-organi, al corpo organato, al corpo-macchina-biologica. L'uno non può essere senza l'altro, se questo altro, il *CsO*, non è che la fiamma della sua continua trasformazione. "Tutto è *motilità* – scrive Artaud – [...] Cos'è la *motilità*? / È il poter rendere se stessi corpo / in funzione di una volontà / [...] volontà che / è derivata / dalla rotazione / verticale / di un corpo da sempre formato, / e che in uno stato al di là della coscienza / s'indurisce e si appesantisce continuamente / per l'opacità del suo spessore e della sua massa [...] / Chiamo *motilità* un'invenzione personale, gratuita / in cui nascondo e faccio stare / nulla". Ma come de-cidere tra dolore *proprio* e dolore *improprio*? Forse la risposta che Artaud ha dato a tale domanda riposa proprio in questo concetto di "invenzione personale e gratuita" dell'essere, quindi

del *dolore*, quindi della pienezza del corpo-*fiamma*. Come si sa l'ultima produzione di Artaud è anche quella di una nuova teorizzazione e di una nuova pratica de *teatro della crudeltà*; ebbene il progetto biopolitico del poeta francese non può essere pensato al di fuori di tale nuova concezione. "La realtà non è ancora costruita – scrive Artaud – perché i veri organi del corpo umano non sono ancora stati combinati e sistemati. / Il teatro della crudeltà è stato creato per portare a termine / quest'opera / e per iniziare con una nuova danza del / corpo dell'uomo un ribaltamento di questo mondo di microbi / che non è un niente coagulato. / Il teatro della crudeltà vuol far danzare le palpebre / coppia a coppia con gomiti, rotule, femori, / alluci e *che lo si veda*". La crudele "danza alla rovescia" non sarà, quindi, un sabba notturno ma l'invenzione di un corpo finalmente esploso nel visibile. La dolorosa fiamma del divenire sembrerebbe congiungersi, quindi, al "colpo" di un'esplosione. **"Esploderà / questa / notte / improvvisamente / ad / ora / incerta"**