

APODOSI
Cosa sono venuto a fare in Messico



Teponaztli (tamburo rituale) a fessura, in pietra, consacrato alla divinità tutelare della musica, del canto e della danza *Macuilxochitl*. Basalto, cm. 39 x 71. Civiltà Azteca, 1324-1521 d.c. Provenienza: Valle di Messico. Città del Messico, Museo Nazionale di Antropologia.

*Que vayan a la Sierra Tarabumara
 aquellos che no me crean...*

ANTONIN ARTAUD

Scritti in Messico tra il gennaio e l'ottobre del 1936, questi *Messaggi Rivoluzionari* dispongono il pensiero di Artaud in una sorta di esemplarità convulsa, partecipando tutte le fasi del suo pensiero e *tutte insieme*, in un sincronismo parossistico dettato anzitutto dal bisogno di farsi conoscere, subito, di farsi capire, in fretta, di farsi *riconoscere*, infine. Il combinarsi di queste motivazioni, agendo tutte in modo inestricabile nelle conferenze e negli articoli, ne determina le imprevedibili accelerazioni, i bruschi salti espositivi, la contrazione dei temi nei momenti di massima tensione quando non, viceversa, l'indugiare compiaciuto su fatti che sembrerebbero marginali: l'aspetto insomma apparentemente contraddittorio o, in una parola, il carattere paradossale dei saggi, che parrebbero persino svolgersi in aperto contrasto con gli argomenti annunciati nei titoli. Contraddizione, o non piuttosto necessità di operare collegamenti sempre più personali e nascosti, dell'ordine cioè di una realtà ulteriore e più intima, ma non per questo meno efficiente? Sarebbe comodo far ricorso a un'originalità argomentatrice da poeta, tale insomma da consentire una linea stilistico-espositiva diversa da quella che una conseguenza stilistica logica di altro tipo richiederebbe. Si dimenticherebbe così, e lo si fa troppo facilmente, che Artaud è poeta e visionario certo, ma soprattutto uomo di teatro, e per questo in grado di rifondere il materiale delle sue visioni e trasformarlo in materia di spettacolo. Il che vale a dire in primo luogo che

la scrittura artaudiana affonda le sue radici nello stesso terreno in cui è situato il suo teatro, quella zona di confine ove, dice, balena l'essenza misteriosa e tremenda della vera vita. Non per questo si potrà fare a meno di considerarla come tale, nelle forme diverse che assume di volta in volta (saggio, poesia, testo drammatico, sceneggiatura cinematografica): solo che, per l'appunto, la loro origine andrà riposta in un suolo comune.

Quanto alla tecnica, non va dimenticato che - soprattutto in questa fase - Artaud traduce in parola un processo eminentemente elaborato e messo a punto per una pratica espressiva di altro ordine. Usa la parola scritta come base di un suo disegno di comunicazione più ampio, fondato essenzialmente sulla possibilità di contaminare diversi livelli, avvolgendo lo spettatore all'interno di un vero e proprio *continuum* in cui la comunicazione, rivitalizzata da una intenzione globalmente sinestetica - tale cioè da investire d'uguale impulso le varie componenti sensoriali realizzando una vera e propria fisicità della trasmissione - rende possibile la germinazione di un effetto da un altro di natura persino opposta, o comunque sostanzialmente diversa (tecnica già esemplarmente utilizzata dallo stesso Artaud per la messa in scena de *I Cenci*, e che qui egli stesso ricorda sottolineando come avesse *immerso il pubblico in un costante bagno sonoro. Il Teatro e il suo doppio* è sicuramente il riferimento d'obbligo per queste pagine, e non solo per l'utilizzazione degli strumenti sonori come mezzo per *agire direttamente e profondamente sulla sensibilità attraverso i sensi*¹. È in gioco una continuità che, come ribadiscono puntualmente le lettere a Jean Paulhan, è anche e soprattutto costante ripresa e approfondimento dell'identico).

Si sarebbe tentati di affermare che, se il teatro si rapporta

¹ Cfr. *Il teatro della crudeltà. Secondo manifesto*, in *T. D.*, p. 236. Faremo d'ora in avanti riferimento alle traduzioni disponibili in italiano, senza rimandare il lettore all'edizione originale in lingua francese tranne che nel caso di traduzione diretta di chi scrive. Questa avvertenza ci esime da ulteriori riferimenti in tal senso.

alla vita per la sua capacità di rifletterne i nodi, le connessioni più profonde e terribili, Artaud sa rendere scrittura proprio questa connessione, agendo su di essa nel duplice intento di dichiararla teoreticamente e di realizzarla tecnicamente come base di una sua propria poesia². In senso ulteriore, ciò vale anche per dire che lo stile di Artaud si basa sull'esercizio di un *segreto* (nell'accezione che oggi questo termine ha assunto nel campo teatrale³): il punto è capire come, attraverso i testi, sia possibile riconoscerne ed individuarne la complessa fenomenologia.

L'originalità di Artaud, viaggiatore in un Messico non del tutto reale ma non proprio immaginario, è tutta qui. Si manifesta in pieno nell'ostinazione con cui tenta di convincere chi lo ascolta del valore delle sue visioni. Non cerca giustificazioni, né si lascia sedurre da una teoresi asettica, falsamente obbiettiva. Anzi contrappone a più riprese la figura del vero «sapiente», che insegue e sa provocare l'esperienza autentica, a quella dello scienziato proprio per sottolineare una dicoto-

² Fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che di solito non esprime; significa servirsi in modo nuovo, eccezionale e inusitato, significa restituirgli le sue possibilità di scotimento fisico, significa frazionarlo e distribuirlo attivamente nello spazio, significa prendere le intonazioni in modo assolutamente concreto restituendo loro il potere originario di sconvolgere e di manifestare effettivamente qualcosa, significa ribellarsi al linguaggio e alle sue fonti bassamente utilitarie, alimentari si potrebbe dire, alle sue origini di bestia braccata, significa considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo. La messa in scena e la metafisica*, in *T. D.*, p. 163.

³ Col che si dichiara un debito preciso, che assumiamo nei confronti degli studi sull'antropologia teatrale avanzati dall'International School of Theatre Anthropology sotto la direzione di Eugenio Barba. Ritengo inutile appesantire il testo con il ripiego di proposizioni teoriche ormai parte necessaria di un patrimonio critico essenziale, preferiamo semplicemente dire che lo studio che segue cerca di metterne a frutto gli insegnamenti. In questo senso, presupponendo nota l'analisi del comportamento umano in *situazione di rappresentazione*, così come l'ISTA è venuta configurando, questo scritto si permette una certa libertà esplicativa che ci si augura possa essere intesa anche e soprattutto come contributo di metodo. Segnaliamo comunque il testo di riferimento essenziale per l'approccio a queste tematiche: E. BARBA, N. SAVARESE (a cura di), *Anatomia del Teatro*, Firenze, La Casa Usher, 1983 e le successive rielaborazioni (fino a *The secret art of the performer*, Cardiff, 1991).

mia che, nel prosieguo, si preciserà come rapporto intenzionalmente diverso con la sfera dell'originario. Il suo estremo delirio rende in tal modo il concreto di una differenza, ci dà la chiave di volta per la comprensione di un processo che muove dall'ossessione di «restituire al linguaggio della parola, le cui misteriose risorse sono state dimenticate, la sua antica efficacia magica, la sua efficacia fascinatrice, integrale»⁴. Ciò che si vuole, insomma, è raggiungere pienamente, con ogni mezzo lo spettatore - di conseguenza il lettore - portandolo a condividere la realtà, il carattere «vissuto» e perciò effettivo dei processi descritti. Artaud esige un contatto che muova dalla particolarità, e pone come tema immediato la diversa verità, non conciliabile, della sua percezione. Porta in sé, in scritti con tutta la violenza dell'irreversibile, i segni che cerca di interpretare. Tra i tanti geroglifici che compongono l'universo pittorico ed antropologico del Messico precolombiano lui, che pretende di detenerne il segreto, è in fondo il più inquietante.

A Città del Messico, Artaud entra in contatto con una ristretta cerchia di artisti ed intellettuali, tra i quali Samuel Ramos, Xavier Villaurutia, Alberto Ruz Lhuiller, José Gorostiza, José Ferrel e soprattutto Luis Cardoza y Aragón, che qualche anno prima gli era stato presentato a Parigi da Robert Desnos. I loro sforzi, la loro amicizia, il loro concreto aiuto gli permettono di realizzare almeno in parte il suo progetto. Ricordando quei giorni in memorie dense di una rara partecipazione, Luis Cardoza ha sottolineato più volte l'estrema solitudine di Artaud, martire senza testimoni di una passione incompresa⁵.

Come visse, e dove? Persino negli ultimi giorni non aveva abbandonato una certa aria da esule parigino disperatamente legato alle sue abitudini. Il suo spagnolo d'occasione si limita-

⁴ *Seconda lettera sul linguaggio*, in *T. D.*, p. 225.

⁵ Cfr. L. CARDOZA Y ARAGON, «Antonin Artaud», in *Poesías completas y algunas prosas*, México, Tezontle, 1977, pp. 619 sgg.

va alle frasi indispensabili per cavarsela nelle situazioni elementari quotidiane. Ma non comunicava con nessuno, se non nella sua lingua. Così, per tutti i mesi della sua permanenza, visse nel quartiere Roma, facendone una piccola isola francese appartata nella confusione di una metropoli fondamentalmente estranea. Tutti i suoi amici parlavano francese, e persino il caffè *Paris*, in cui erano soliti intrattenersi, sembrava un paradossale sostituto del *Dôme* o de *Les Deux Magots*. Le altre notizie che abbiamo sul suo soggiorno non sfuggono i limiti dell'agiografia. Artaud di nuovo preda della droga, derubato da uno spacciatore che gli porta via l'orologio... A volte si lasciava convincere ad approfittare della disponibilità di qualche amico. Ma il difficile era vincere la sua ritrosia. Spariva spesso, anche per lunghi periodi, e nessuno era in grado di rintracciarlo. Allora gli erano compagni solo i teppisti di Plaza Garibaldi. Per qualche tempo trovò addirittura un inatteso quanto provvidenziale ricovero in un bordello famoso dallo straordinario nome biblico, «La casa di Ruth», da cui fu costretto ad andarsene per le continue irruzioni che uomini e donne, ubriachi, compivano nella sua stanza, gridando e ballando. Quella bolgia non sembra abbia disturbato la sua continenza.

Non si allontanava mai troppo dalla sua zona, tra Plaza Garibaldi e Calle de Gante, dove, appunto, era il *Paris*. Sui tavolini di quel caffè apriva giorno dopo giorno la sua cartella, per scrivere, per leggere; le traduzioni dei suoi articoli venivano abbozzate di volta in volta su fogli volanti, con fretta sempre crescente. I camerieri lo lasciavano fare, la loro cortesia un po' affettata faceva ormai parte del gioco. Artaud leggeva ad alta voce, drammaticamente, gesticolando, variando i toni. Così lo ricorda Luis Cardoza y Aragón, gli occhi azzurri un po' arrossati che contrastavano con il frenetico fulgore della sua tensione spirituale:

Improvvisamente prende la cartella, la sua voce magnifica disvela i sensi occulti delle sue parole. Ha gli occhi di un Lazzaro tornato al mondo senza sperarlo, e non si abitua all'aria che lo offende. Vive come una fucilata.

Lo ricordo incandescente, fatto a pezzi da se stesso, strangolato, fertile di guizzi e di crolli, errabondo, incapace di coerenza esteriore, anarchico a forza di sincerità. [...] come un sismografo che si spacca in mille pezzi perché non può più registrare le convulsioni che solo lui avverte e che espone con ansia⁶.

Viveva dove poteva e come poteva, contando sulla generosità degli amici messicani o sul soccorso di quelli d'oltreoceano, guadagnando quel po' che la sua attività di scrittore gli permetteva. Alla fine di agosto, o piuttosto verso la metà del mese, sembra grazie ad un contributo delle Belle Arti e dell'Università autonoma, partì finalmente per la Sierra Tarahumara⁷.

Segnate già dallo strano destino che ce le consegna (sono, tutte o quasi, traduzioni di traduzioni, e non lo si sottolineerà mai abbastanza), queste pagine sembrano vivere di un'impalpabile irrealtà, evocando in duplice modo l'assenza dell'autore - che è anche, contemporaneamente, colui che le ha agite per primo. Nascosto dietro una scrittura sommamente espropriata, Artaud diviene così un *vitium*, un *solecismo* implicito che il testo tradisce e custodisce insieme: in senso reale, la proposizione eminente che regge questi *Messaggi* non è «io scrivo», ma «altri scrivo»: l'improvviso spalancarsi del baratro di un'alterità che lo stesso soggetto contiene.

Verrebbe quasi a proposito ricordare che Pierre Klossow-

⁶ L. CARDOZA Y ARAGON, *op. cit.*, p. 603.

⁷ L. CARDOZA Y ARAGON (*loc. cit.*) parla genericamente della fine di agosto, ma è probabile che la sua ricostruzione sia imprecisa. Se, infatti, va tenuta ferma la data del ritorno di Artaud a Chihuahua al 4 di ottobre, i tempi che egli indica negli articoli pubblicati in Messico non possono essere rispettati. Infatti, Artaud dichiara che il viaggio per raggiungere i Tarahumara, più l'iniziale periodo di attesa per entrare in contatto con gli indios, durò ventotto giorni; dopodiché il rituale - ritardato a causa della morte di un indio e dell'esecuzione di una complessa serie di cerimonie funebri - si svolse, dice nel *Supplemento al Viaggio...*, di domenica: quindi o il 20 o il 27 di settembre; considerato che Artaud si fermò ancora qualche giorno tra gli indios prima di ripartire, la data proposta appare inverosimile. Su queste motivazioni, L. M. SCHNEIDER (*op. cit.*, p. 68) suggerisce di spostare la data della partenza di Artaud alla metà del mese di agosto.

ski ha rintracciato proprio nel *solecismo* la pratica più inquietante dell'arte, quella appunto della fascinazione. Nella trilogia *Les lois de l'hospitalité* (in particolare nel secondo volume, *La révocation de l'Édit de Nantes*), Klossowski si richiama a un passo di Quintiliano (*Inst. Or.*, I, V, 10) per ribadire come anche la gestualità abbia un suo codice retorico, capace di elaborare figure complesse: «Ritengono alcuni che anche nel gesto vi sia solecismo, ogni qualvolta, con un cenno del capo o della mano, si lascia intendere il contrario di quello che si dice». Tecnica che, nel caso specifico lì preso in esame, che è quello della pittura, si precisa nel «suggerire allo spirito quel che il dipinto sottrae»⁸.

Questa specie di «doppio percorso» si mostra per ora affatto analogo a un altro processo retorico, inseguito quasi ossessivamente, ad esempio, da Barthes: l'*anfibologia*, la possibilità cioè di mantenere una duplicità di sensi all'interno dello stesso termine, tale da *far sentire insieme un'altra cosa*? Di qui l'attuale attenzione che l'antropologia teatrale ha riservato all'*anfibologia* come base costitutiva della poesia dell'attore, soprattutto a proposito dell'attore ottocentesco (ma individuando al contempo un processo che agisce sul piano dell'esperienza più propria dell'elaborazione, fino a farsi metodo coerentemente ripreso e sviluppato dalle drammaturgie più recenti) che costruiva la sua partitura attraverso una serie rapidissima di passaggi dal piano soggettivo a quello oggettivo del racconto¹⁰. Fondato su questo sistema, il rapporto tra

⁸ Cfr. P. KLOSSOWSKI, *La révocation de l'Édit de Nantes*, Paris, Gallimard, 1959; ed. it. *La revoca dell'editto di Nantes*, trad. di G. Marmorì, Milano, SugarCo, 19822, p. 17 e 19. Per tramite del fratello Balthus (n. d'a. di Balthasar Klossowski, tra l'altro scenografo de *J Cenci*), Klossowski entrò in contatto con Artaud il quale, nel 1934, voleva realizzare uno spettacolo, *Le Chateau de Valmore*, basato sulla riduzione di un romanzo di Sade (*Eugénie de Francais*).

⁹ Cfr. R. BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, 1975; ed. it. *Barthes di Roland Barthes*, trad. di G. Celati, Torino, Einaudi, 1980, pp. 84 sgg.

¹⁰ Cfr., ad es., la rielaborazione che di questo tema viene offerta a partire dall'analisi del lavoro dell'attore ottocentesco in C. MELDOLESI - F. TAVIANI, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991, cap. III.

attore e personaggio suggerisce in tal modo una complessa diffrazione che solo la coscienza dello spettatore risolve in unità.

Che Artaud utilizzasse qualcosa di simile nella sua partitura, è un sospetto che l'analisi delle testimonianze dirette dei suoi spettacoli sembrerebbe almeno all'inizio confermare. A proposito della serata celebrativa dedicatagli il 13 gennaio 1947, Gide lo ricorda insieme «sacerdote e vittima», «miserabile e atrocemente invasato da un dio»; nella parte di Carlomagno, in *Huon de Bordeaux* per la regia di Dullin (1923), Artaud raggiunse «la grandezza attraverso il ridicolo», mentre in quella di Basilio per *La vita è sogno* (sempre regia di Dullin, 1922) il suo personaggio risultava venato di gesti sottili che componevano una meravigliosa regalità¹¹. Solo che, mentre nella struttura classica della recitazione ottocentesca, l'anfibologia veniva a consistere nella possibilità di mostrare in successioni temporali minime atteggiamenti stridenti o opposti, visualizzando ora un aspetto ora un altro del personaggio (ora l'azione, ora il commento)¹², a partire da un certo punto della sua esperienza, e in maniera sempre più acuta dopo la rottura con Dullin, la recitazione di Artaud è ulteriore e progressiva. Non compone profili diversi di una stessa tessitura poetica,

¹¹ Cfr. A. GIDE, *A. Artaud*, in «84», *Spécial Artaud*, nn. 5-6, marzo 1948; la recensione di M. Achard è citata in C. PASTI, *Artaud Attore*, Firenze, La Casa Usher, 1989, p. 67. L'interpretazione di Basilio è ricordata in questi termini da R. Bruyez, recensore de «Théâtre et Comœdia illustrée», n. 7, luglio 1922. Cfr. A. ARTAUD, *Lettres à Génica Albanasiou*, Paris, Gallimard, 1969; ed. it. *Lettere a Génica Albanasiou 1921-1940*, a cura di E. Melon, Milano, Archinto, 1989, p. 157.

¹² L'ordinarsi del lavoro dell'attore a diversi livelli suggerisce l'ipotesi d'una composizione complessa, di "poesia", per cui la figura del personaggio non combacia con quella dell'attore, mentre quest'ultimo, con colpi successivi portati da differenti direzioni (riconducibili alle due categorie generali e complementari della trasposizione scenica e dell'ipotiposi) sborza le diverse facce di un'immagine prismatica che si ricomponne come "personaggio" forse solo nella mente dello spettatore. [...] Il che equivale a dire, alla fin fine, che sono all'opera due forze contraddittorie: l'una che attira verso un unico principio legislatore (quasi sempre il testo) tutti gli elementi del lavoro dell'attore; l'altra che, giocando su diverse tastiere (una delle quali è il testo), tende a un'unità organica comprensibile solo dal punto di vista della percezione dello spettatore». F. TAVIANI, *La poesia dell'attore*, in C. MELDOLESI-F. TAVIANI, *op. cit.*, p. 166.

piuttosto ne spezza l'unità mantenendo insieme una dispersione vitale che non vuole più traducibile nell'organismo fittizio del corpo recitato (una volta rotta la statua, perché rimetterla ostinatamente insieme? - si chiede in *Surrealismo e Rivoluzione*), ma mostrare un gioco dei contrari, una dissonanza, lo «scatenamento dialettico dell'espressione», in modo tale che il risultato non possa più essere quello dell'immagine psicologicamente definita.

Nel lavoro per la compagnia dei Pitoëff, successivo a quello con Dullin, la sua recitazione si frange, è assoluta, incompatibile: «la gamma delle sue dissonanze si arricchisce. Se prima aspirava a una qualche integrazione, ora si cerca nella sua diversità. Esaspera le rotture fino a precludersi l'inserimento nella norma. [...] approfondisce lo scarto, spezzando la misura comune. Esplora movimenti dissociati, impediti, intensifica le anomalie. [...] È come se frugasse nei suoi scarti il recupero di una nuova espressività»¹³. Non anfibologia, dunque, ma rottura totale dell'unità discorsiva. L'anarchismo irriducibile di Artaud nasce su una pratica diversa della scena.

L'attore che spezza con improvvisi salti l'ordito della sua partitura, che vivifica l'immagine del suo personaggio ricorrendo a una figurazione complessa, in grado di dare non solo, o non tanto, il soggettivo e l'oggettivo del discorso, ma un *di più* emotivo, per il momento impronunciabile e inattingibile: Artaud, nell'incertezza di chi si sente almeno provvisoriamente sradicato, in un'ansia che ancora non gli permette di farsi logoteta, e tuttavia lo obbliga a prendere le distanze da tutto ciò che ha visto, precisa il fondamento di questa nuova tecnica tramite richiami quasi esclusivamente emotivi: sarà una «logica di eccezione»¹⁴: un solecismo, appunto.

¹³ Cfr. C. PASTI, *op. cit.*, pp. 68-69.

¹⁴ Cfr. T. D., p. 102. L'affermazione è contenuta nel *Progetto di messa in scena per «Le coup de Trafalgar»*, databile attorno al 1930, esattamente alla fine del *Théâtre Alfred Jarry*: il che, per noi, vuol dire ad una giusta distanza dal momento in cui è già esplosa tutta la sua idiosincrasia per il teatro dei maestri, e tuttavia ancora non si è definita la rivelazione del nuovo, che l'anno seguente si incarnerà nel teatro balinese.

Partendo per il Messico, dopo l'insuccesso dei *Cenci*, Artaud porta con sé la speranza di uno spettacolo sognato, che accada *realmente* (senza interposizione di attori che potrebbero tradirlo, aveva scritto a J. Paulhan). E ricorda un ritratto, fattogli dal fratello di Klossowski, Balthus, in cui, come in un perfetto effetto speculare, si ritrova colto nella realtà intima della sua persona: una discrepanza, una frattura tra l'emiprofilo sinistro (femminile, che lascia dietro sé un passato nau-seante) e quello destro, sveglio, bruciante, vigile, che si presta a divorare l'avvenire: «È bellissimo, ed in più di una rassomiglianza sorprendente e segreta, insieme interiore e plastica»¹⁵. Questa incredibile pratica della retorica permette ad Artaud di fondare la sua esistenza, in senso sia letterale che teatrale, portandolo a comporre se stesso come figura dell'impossibile. L'insistere del solecismo gli consente di trasferirsi in quell'area del meraviglioso-terribile che cerca, perché fondamento, e non *soprastruzione* del reale. La sua presenza fisica si fa segno trasparente di un mondo più efficace, che l'attore porta in sé e sul cui fondo i suoi gesti acquistano una doppia misura¹⁶.

Se non bastano queste note a differenziare profondamente quello artaudiano dai consimili esotismi di cui pure è pieno l'inizio del nostro secolo, quegli stessi infine che il surrealismo, appropriandosene, avrebbe ribaltato nei presupposti della moderna antropologia, vale la pena di riportare un'altra, profonda iscrizione assurda, di nuovo dell'ordine dello stile, che ancora ne evidenzia l'originalità. Il percorso attraverso il quale si precisa questa nuova immagine d'attore è in fondo

¹⁵ Cfr. lettera del 31 gennaio 1936 in *O. C.*, VIII, *op. cit.*, p. 304. Lo schizzo in questione è verosimilmente quello presentato nell'esposizione romana di Villa Medici (1990), eseguito nel 1935 durante le prove de *I Cenci* e poi pubblicato su *La Bête Noire*. Cfr. Aa.Vv., *Balthus, peintres, aquarelles, dessins*, Roma, Carte Segrete, 1990, p. 75.

¹⁶ Cfr. *supra*, p. 124 (*Una Medea senza fuoco*) la definizione dell'attore tragico come colui che crea e agisce metafore, in forza di una tecnica di gesti a *doppio fondo*.

suggerito da Artaud stesso in *Il teatro del dopoguerra a Parigi*, ove la visione oggettiva del movimento storico del teatro parigino viene ricreata a partire da un intersecarsi concreto di fatti ed esperienze. La singolarità di questo testo è già stata a lungo indagata¹⁷; ma a noi restano tuttavia da porre alcune domande sui fatti che Artaud ci racconta.

Il teatro del dopoguerra a Parigi è ben più di una cronaca; operando insieme sul visto e l'agito, si pone come una ricreazione *a posteriori* della genealogia concreta di un'idea di teatro. Il che è ben dichiarato dall'inizio: Artaud si propone di «identificare» un movimento all'interno di un altro. Marca, quindi, una serie precisa di avvenimenti che pone sotto un'unica dominante: l'esperienza che egli ne ha fatto, insieme come osservatore privilegiato e come attore. Il senso finale di questa operazione non sarà più l'elaborazione di un panorama, ma mostrare tutta l'evidenza di un campo, affermando al contempo l'estraneità da tutto ciò che, non essendo citato, resta tuttavia sul fondo come ovvio, comune, noto, tipico dell'esperienza quotidiana del teatro. Nella sua personale ricreazione della storia, Artaud lavora sull'eccezione e, attraverso questa, è la sua identità che fonda, dandocene a un tempo il contesto prossimo e la differenza specifica.

Il teatro del dopoguerra è dunque il *suo* teatro, riflesso della sua crescita di attore e teorico - regista. I problemi che ne hanno diretto l'evoluzione sono quelli stessi che hanno plasmato la sua coscienza, costringendolo a quelle scelte.

¹⁷ Siamo debitori a DANIELE SERAGNOLI, che in *Cb. Dullin: i sinonimi* (in CH. DULLIN, *La ricerca degli dei*, a cura e con un saggio di D. Seragnoli, Firenze, La Casa Usher, 1986) ha per primo sottolineato il carattere fondamentale di questo scritto, che è innanzitutto scelta dell'ottica particolare da cui osservare il panorama del teatro rievocato. Uno sguardo «non omogeneo né globale», che Artaud può esercitare in forza della sua formazione contemporanea di critico e di attore. Di qui la sua capacità di «guardare dentro il teatro, a distanza dalla Cultura del Teatro». Ma, soprattutto, «Cioè che Artaud... delinea non è, e non può essere, la situazione reale della scena parigina, ma la figura di un teatro forte-mente "progettato". O meglio, la figura che protegge l'essenzialità di un teatro progettato attraverso la specificità di una situazione reale. Un pensare teatro, allora, dietro l'immagine del teatro [...]» (*ivi*, pp. 189-190).

Il primo atto di questa operazione è così l'individuazione del simile, non nella stasi del risultato raggiunto, ma nella dinamica delle evoluzioni. Ligné-Poe, Copeau, Dullin, Baty, Pi-toëff: tutti costoro delimitano non l'esperienza, ma i problemi comuni che originano l'esperienza. La scelta di metodo, in questo rapido elenco, è quella di mostrare, all'interno del campo selezionato non le opposizioni (il che tradirebbe la famiglia, costituendo un altro campo), ma la derivazione dell'imprevedibile, del contrastante, di nuovo l'introduzione della dissonanza. Nel metodo, soprattutto. Ligné-Poe fonda su una gestualità precisa ed efficace la sua presenza scenica, *ma* è in tutt'altro versante, senza gesti, con la sola voce, che la Desprès incide la coscienza di quello spettatore. Copeau inaugura il principio della comunità teatrale, il percorso non commerciale del teatro, che viene ripreso ed esaltato da Dullin nell'Atelier: *ma* il primo ha una concezione *shakespeareana* del teatro, basata sulla supremazia del testo, *mentre* il secondo evolve soprattutto la coscienza dell'attore, portando a riflettere sull'insieme del lavoro teatrale: l'attore artigiano della sua poesia e insieme creatore del contesto in cui opera... Del resto, già nelle pagine dedicate al *Teatro dell'Atelier* nel 1922 Artaud aveva messo in rilievo il carattere autonomo e originale del lavoro di Dullin, formatosi «al Théâtre des Arts, al Vieux-Colombier, con Gémier e *da sé* (corsivo di Artaud):

L'Atelier ha metodi di lavoro che gli sono propri. Perché la compagnia lavora di continuo anche fuori delle prove, e ogni attore diventa alunno, sotto la guida di Charles Dullin. Sentire, vivere, pensare realmente, questo dev'essere lo scopo del vero attore. I Russi praticano da gran tempo l'uso di un certo metodo d'improvvisazione che spinge l'attore a lavorare con la propria sensibilità profonda, a esteriorizzare questa sensibilità reale e personale con parole, atteggiamenti, reazioni mentali inventate per l'occasione, improvvisate. La ricerca delle intonazioni, ecco il grande scoglio delle personalità. Questi esercizi di improvvisazione rivelano, affinan la personalità autentica. L'intonazione è trovata dall'interno, spinta all'esterno dall'impulso ardente del sentimento, e non ottenuta per

imitazione. Dullin ha sviluppato il procedimento. Ne ha fatto un metodo profondo di lavoro¹⁸.

A sua volta, Dullin avrebbe sottolineato la ricchezza e l'originalità con cui Artaud partecipava agli esercizi di «improvvisazione», che adorava ed eseguiva con un'immaginazione «da poeta»; e aggiungeva anche che, nella ricerca sulla tecnica dei teatri orientali, era andato più in là di lui¹⁹. Ma non è solo questo che dice.

Artaud entra a far parte dell'Atelier nel 1921, quando la compagnia è ancora agli inizi. La sua prima apparizione, ancora con l'entusiasmo del neofita, è come Maître Simon ne *L'Avare*. Nel 1923 va via clamorosamente, dopo appena dieci repliche di *Huon de Borleaux*, in cui appunto era Carlomagno. Un breve arco di tempo in cui vive in modo accelerato e in tutta la sua profondità l'essenza della ricerca di Dullin, dalla fase iniziale d'individuazione dell'interiorità del personaggio²⁰, fino alla conquista della spontaneità espressiva attraverso la dura disciplina della maschera, che esige l'abbandono degli stereotipi espressivi e gestuali e per ciò stesso *costringe l'atto-*

¹⁸ Cfr. T. D., p. 109. La citazione precedente è a p. 108.

¹⁹ CH. DULLIN, *Lettera a Roger Élin su Artaud* (1948), in *op. cit.*, p. 80.

²⁰ A proposito del lavoro sul personaggio del vecchio re nel *Conte Alarcos* di J. Grau (stagione 1923-24 dell'Atelier), scrive a Génica il 29 luglio 1923: «Ho quasi composto interamente il personaggio... con il suo atteggiamento, le sue preoccupazioni interiori, il suo gesto di congiungere le mani, i suoi sentimenti, la sua voce, persino le minime intonazioni» (in *Lettere...*, cit., p. 27). Qui Artaud scandisce un ordine assolutamente non casuale, ma progressivo, del lavoro di interpretazione e creazione del personaggio, secondo quanto voleva lo stesso Dullin: 1) costruzione della presenza scenica come 2) risultato di un processo di elaborazione interiore. Momenti non eludibili né separabili, ma implicantesi a vicenda. Non si tratta di mostrare un prima e un dopo, ma le implicazioni di fasi diverse eppure entrambe funzionali allo stesso disegno. Di qui il consiglio di Dullin di creare «un fantasma ideale, più grande del naturale» del personaggio, «fatto di tutti i gesti fissati dalla regia i quali prenderanno vita solo se, dopo averli bene classificati nella memoria, una volta in scena li sapremo rendere con tutta la spontaneità dell'improvvisazione» (CH. DULLIN, *Consigli ad un giovane allievo*, in *op. cit.*, pp. 165-166).

re a servirsi di tutto il corpo²¹. Ma è già dal 1922 che l'incidente di Artaud nella compagnia dell'Atelier inizia a farsi stridente. Il suo lavoro estremo, porta alle conclusioni ultime, è difficilmente omogeneo a quello del resto del gruppo. Nell'insieme collettivo, egli resta in fondo un isolato perché insegua una visione separata del teatro. Così, in fondo, lo ricorda ancora Dullin: «La sua individualità talvolta faticava a piegarsi al lavoro di gruppo che le condizioni stesse d'esistenza ci avevano imposto: ritrosia che poi si precisa nella spinta individuale ad andar oltre, a spezzare i «gradini del dispositivo scenico»²².

Ne è segno precoce la lettera che il 3 agosto 1922 scrive a Génica, a proposito di una sua idea per uno spettacolo di danza che, traendo spunto dalle improvvisazioni da lei elaborate per Dullin, si sarebbe dovuto sviluppare in direzione della pura danza: «Comporre dei balletti di cui tu sia il centro e che rappresentino la lotta o l'apoteosi, il trionfo di Elementi astratti. Perché tu sei una di quei rari artisti capaci di rappresentare l'astratto. La Danza dell'Acqua, del Fuoco, del Desiderio, della Febbre, della Voluttà dell'uomo, della Vita, della Morte, della Disperazione, del Rimpianto e le combinazioni umane di questi elementi»²³. Traendo spunto, ma in realtà invertendone il processo: perché codesto trionfo di Elementi

²¹ Non si tratta di un lavoro di spoliazione, ma di un arricchimento delle potenzialità oggettive dell'espressione. Costringendo alla ricerca del profilo eminentemente fisico dell'espressione, al collegamento tra le immagini elaborate e alla fluidificazione della partitura, la disciplina della maschera conferisce vigore e capacità. «Si tratta di un flusso distensivo che libera il movimento. I gesti trovano un loro tempo, impersonale, astratto e, nel controllo di esso, dominano le emozioni. Il denudamento di sé, come una prima ascesi costruttiva, scioglie i grovigli affettivi, le timidezze, le paure. È un primo passo verso la conquista di un doppio epurato, incorrotto, attraverso una serie di tentativi, di esercizi in cui Artaud sembra eccellere...». Cfr. C. PASTI, *op. cit.*, p. 67.

²² CH. DULLIN, *Lettera a Roger Blin su Artaud*, in *op. cit.*, p. 81. Per l'analisi dell'evoluzione teatrale di Artaud nel periodo in esame, una sintesi preziosa, particolarmente utile alle tesi che qui cerchiamo di elaborare, è quella proposta da F. RUFFINI in *Artaud tra il Giappone e Stanislavskij: 1921-1925*, «Teatro e Storia», 13, 1992, pp. 203-248.

²³ Cfr. *Lettere a Génica... cit.*, p. 29.

astratti preconizza già un nuovo attore che sia segno visibile «di un linguaggio invisibile o segreto. Non un gesto di teatro che non porti dietro di sé tutta la fatalità della vita e le misteriose incidenze dei sogni»²⁴.

Per Dullin, l'educazione dell'attore aveva come fine il raggiungimento di una totale consapevolezza di sé in cui l'intreccio di sincerità e tecnica si mostrasse non come costrizione della creatività, ma come presupposto dell'espressione autentica. Anche il fiorire di una rosa (improvvisazione in cui Génica eccelleva)²⁵ offriva la possibilità di rendere la ricezione di un *naturale* visto come ritmo e divenire, era insieme indice di creatività ed oggettivazione, sviluppo *aperto* e pubblico delle fasi che nella messa in forma della parte dovevano trovare sintesi precisa.

Artaud vuole l'*astratto*, e pensa perciò alla danza: vuole che il concreto-singolare del corpo si confronti con l'universale sovrapersonale. Ma il problema, il nucleo centrale, rimane quello rivelato da Dullin: come trovare la strada perché l'intere traspia nell'esteriore? Per questo, anche nel prosieguito, Artaud tratterà sempre Dullin con deferenza. La diversità della ricerca serve spesso a riconoscere l'identità delle nascite.

Quanto alla soluzione, forse proprio nel Messico.

Torniamo a *Il teatro del dopoguerra a Parigi*. Pur senza mai essere aneddotta, l'analisi racconta per immagini. Ora, cosa trattiene Artaud delle immagini che ha visto? I repentini

²⁴ *Manifesto per un teatro abortito* (1926-27), in *T. D.*, p. 13.

²⁵ Dullin sostituì delle improvvisazioni ai vecchi *lever du rideau*, pièce in un atto che, nella tradizione francese, precedevano lo spettacolo principale. Sulle «improvvisazioni» di Génica, Seragnoli riporta un brano di L. Arnaud decisamente interessante. In una scena che si svolgeva prima dell'*Avare*, Dullin, regista, riceveva un'esordiente Génica che, richiesta di cosa fosse capace, rispondeva di saper fare soprattutto *improvvisazioni gestuali*: «Non si trattava di danza né di commedia, ma di una sorta di traduzione istintiva di cose disperate tramite la sola espressione del corpo o del viso; non c'entrava neppure il mimo, poiché non vi era alcun significato imitativo a priori, ma la manifestazione dell'istinto del corpo abbandonato al modo di sentire» (cfr. D. SERAGNOLI, *op. cit.*, p. 211). Nell'occasione descritta, Génica si trasformava appunto in una rosa.

cambiamenti di forma delle cita di Lugné-Poe; le mani troncate del personaggio argentino; l'abissarsi di Copeau in una luce verde, quasi materiale; l'azione di Dullin è di una *stridente intensità*, traspare le emozioni in movimenti interrotti da una sorta di oggetti in resistenza contro la quale si scontra per aprirsi improvvisamente; l'azione si varchi, e sembra perciò sempre sul punto di spezzare un muro; l'improvvisa profondità ancestrale che la voce di Génica spalancava grazie alla sua straordinaria fisicità... Anche nell'elenco dei ricordi, Artaud sembra non sfuggire a un espediente retorico: cerca come restituire tutta la vivezza dell'azione e attraverso l'immagine e, per questo, compone figure e sostanze incompatibili. Le forme fisiche cambiano, le voci sono materiali, le luci in un umor liquido avvolgente...

Nella duplicità della sua costituzione, Artaud è qui realmente in bilico tra l'attore e lo spettatore. Come attore, e come seguace di Dullin, ha imparato quanto sia importante trasformare il lavoro personale in esperienza collettiva condivisibile, da cui risultano accresciuti la stessa dinamica della ricerca. Sa anche più quanto sia importante che da questi principi scaturisca una omogeneità dello spettacolo, nel che è in fondo il principio stesso della regia (come l'intendeva Dullin: *mettere a punto i valori*, indirizzando le singole espressioni come spettatore, ha memoria dell'eccezione, degli attori). Ma

²⁶ Esco adesso dall'Atelier dove ho visto il nuovo spettacolo, mi sento smarrito. Dullin fa un effetto magico nella pièce di Achard. Lo ritrovo come non lo avevo mai visto, come lo immaginavo - come lo si può vedere in quella fotografia che ho rubato (il mercante d'ombre), malato, piccolo, penetrante, minuto e grandioso, come 1923 - cfr. *Lettere...* cit., p. 37). Artaud si riferisce qui a Génica, 9 maggio di Achard, in cui Dullin interpretava la parte di Carlo VI, e lui qui *vivait sa mort* e di questo personaggio le stesse dinamiche che avevano visto nella costruzione di una partitura opposta, quella di un essere dialettico Dullin nella sua vita e vestito di bianco (per *La grande pastorale*, messa in scena da Génier nel 1920). Ora, questo processo delle somiglianze è reale, coglie il lavoro dell'attore a un livello profondo ed intimo, vede agire la stessa logica delle motivazioni in situazioni differenti. Non un attore sempre simile a sé, insonna, ma un creatore che nella sua magia sa vivificare le diverse situazioni ricorrendo a principi

è attratto dall'improvviso, vuole la nascita immediata di un effetto imprevedibile e forte.

La storia che racconta è la visione di attimi in cui una soluzione inattesa e dinamicamente forte costringe lo spettatore a percepire «il non detto del quadro». Non un'altra realtà, ma questo attore e insieme l'abisso che gli si spalanca dietro. Ne *Il teatro del dopoguerra a Parigi*, oltre all'ordine principale, quello della selezione, la marcatura consente così anche una diversa ricostruzione dei fatti, fonda una sincronia storicamente irreali ma motivata dalla possibilità di ricostruire poeticamente le omologie, le associazioni. Nella diversità, la somiglianza.

Il 1925 è la data che, in questo contesto, si pone come vero e proprio spartiacque, perché è il punto in cui i dati si confondono, e la storia personale diviene resoconto dell'eccezione per il modo stesso in cui si rende disponibile nella memoria. Di qui in poi non c'è più ordine che costringa e soggioghi i fatti, se non una necessità interna, un destino intimo per cui la vicenda sua personale e quella del suo teatro si mostrano sviluppo necessario e assolutamente conseguente dei presupposti analizzati. La cronologia vale solo se precorrerà il futuro. In quest'ordine Artaud iscrive la sua origine di regista. Su questa derivazione giustifica il suo teatro, reinserendosi così di diritto all'interno di una tradizione di cui costituirà forse l'estremo - ma non il tradimento. Piuttosto il recupero dell'originario. Di ciò che è stato dimenticato, di cui si ha solo il riflesso di una esteriorità passiva e viziata, perché totalmente avulsa dal contesto che l'ha mossa agli inizi.

Nel 1925, Artaud conobbe, sembra per tramite di René Daumal, Alexandre de Salzmann, allievo diretto di Gurdjieff. Salzmann aveva curato le luci per *Pelléas e Mélisande* di Copeau nel 1919, e Artaud ne era rimasto profondamente impressionato. Per Artaud, l'incontro con Salzmann è decisivo. Il discorso fluisce dall'uno all'altro: Artaud racconta le sue visioni, Salzmann le danze che ha visto; Artaud insegue una lingua perduta, quella dell'efficacia: Salzmann gli indica come trovarla.

Alexandre de Salzmann, *il der viscio*, pittore, vicino all'espressionismo della scuola di Monaco, aveva conosciuto Gurdjieff a Tiflis, nel difficile periodo che seguì la rivoluzione del 1917. Cercando di allontanarsi dalla Russia, Gurdjieff e i suoi - tra i quali il musicista Thomas de Hartmann, che già conosceva Salzmann - vi si erano stabiliti. Per i Salzmann, Alexandre e sua moglie Jeanne, l'incontro risultò decisivo. Spinti da de Hartmann, parteciparono con eguale entusiasmo agli esperimenti di Gurdjieff, e Jeanne, insegnante di danza che era stata coreografa con Dalcroze, non tardò ad abbandonare quel metodo per abbracciare entusiasticamente la nuova disciplina²⁷. Salzmann, a Parigi, preparò l'ingresso di Gurdjieff e dei suoi seguaci: il 14 luglio del 1922 era alla stazione ad attenderli. Di lì a poco, il lavoro dell'Istituto per l'Armonico Sviluppo dell'Uomo sarebbe cominciato tra le mura del Prieuré di Avon, vicino Fontainebleau.

Quanto al profilo fisico, gli esercizi di Gurdjieff erano diretti anzitutto all'eliminazione dei movimenti meccanici, per risvegliare così l'attenzione verso le singole parti del corpo. Spezzando ed interrompendo continuamente il flusso dei movimenti, alterando le sequenze dell'equilibrio normale, Gurdjieff si proponeva di far raggiungere agli allievi uno stato di più precisa attenzione interiore: «C'erano, per esempio, tre movimenti diversi e simultanei del capo, delle braccia e delle gambe che si dovevano eseguire contando. Queste meravigliose combinazioni tenevano impegnata al massimo l'attenzione e il flusso delle nostre associazioni meccaniche non ci disturbava più»²⁸. Distrutto il processo automatico del cervel-

²⁷ Per la ricostruzione di questo periodo ci siamo serviti principalmente dei ricordi di TH. DE HARTMANN, *La nostra vita con il signor Gurdjieff*, Roma, Astrolabio, 1974, pp. 80 sgg. Oltre al classico di P. D. OUSPENSKY, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto*, Roma, Astrolabio, 1976, pp. 382 sgg., per la ricostruzione degli «esercizi» di Gurdjieff è utile il breve saggio di M. GORDON, *I movimenti dimostrativi di Gurdjieff*, in «Sipario», n. 406, 1980.

²⁸ TH. DE HARTMANN, *op. cit.*, p. 108; Hartmann riporta diversi altri esempi significativi, come quando, a Essentuki, Gurdjieff gli insegnò a far gravare tutto il peso sulle mani, mentre i piedi eseguivano piccoli, rapidi passi. Ancora al Prieuré

lo, i tre centri inferiori dell'uomo (intellettuale, motore o fisico, emozionale) potevano collegarsi ai due centri superiori (emozionale superiore e intellettuale superiore) riorganizzando l'intero lavoro del corpo e guidandolo verso l'evoluzione. A tal fine, i *movimenti* e gli *esercizi* (che quindi assumono soltanto occasionalmente aspetto spettacolare, e quasi sempre come «dimostrazioni di lavoro») dovevano anzitutto regolare e riattivare il lavoro specifico dei centri inferiori.

Furono queste le parole che Salzmann e Artaud si scambiarono, in quella terribile notte di febbraio, questi i temi delle loro riflessioni? I teatri del Novecento mostrano spesso simili apparenti deviazioni, contaminazioni, derivazioni incongrue. Basta che Grotowski citi Gurdjieff, e subito si crea un'influenza. Forse la nostra storiografia deve ancora imparare che si possono, in realtà, condividere i cammini senza per questo subordinare le mete.

Salzmann e Artaud compaiono insieme (il primo irrefrenabile affabulatore, il secondo affannato cercatore di magie) nel romanzo *La gran bevuta*, di René Daumal²⁹. Salzmann è *Totobabo*, Artaud, fin troppo evidentemente, è *Antonin il pazzo* divenuto poi, nella stesura definitiva, *Otobello*. Non seguiremo il racconto, cosa del resto impossibile, ma ne trarremo alcune scene. Disturbato dal suono di una chitarra, Totobabo

Gurdjieff aveva sviluppato particolarmente la tecnica dello «stop», che consisteva nel bloccare all'improvviso un movimento, mantenendolo per un tempo prolungato senza tuttavia che l'energia o l'attenzione diminuissero. Hartmann racconta a proposito che, dopo una rappresentazione pubblica particolarmente applaudita che si era conclusa con uno «stop» prolungato oltre il calar del sipario, Gurdjieff riprese aspramente un allievo che aveva abbandonato la posizione senza attendere il suo consenso: lo «stop», sostenne allora Gurdjieff, «non aveva niente a che fare con il pubblico e il sipario... si trattava solo del Lavoro che non può considerarsi terminato fin tanto che non è il Maestro a dirlo» (p. 113).

²⁹ R. DAUMAL, *La Grande Beuvette*, ed. or. Paris, Gallimard, 1938 e poi Heliopolis, J. Daumal, 1970. *La gran bevuta* che segna l'esordio in narrativa di Daumal, fu pubblicato nel 1938 dopo una gestazione di circa cinque anni. L'edizione italiana (Milano, Adelphi, 1970) condotta da C. Rugafori sul testo critico pubblicato dal figlio di Daumal, Jack, si arricchisce di un notevole *Dossier* i cui brani sono particolarmente interessanti per noi.

si alza da dietro un cumulo di fascine e pronuncia delle parole, una strana litania, cui segue immediatamente il secco spezzarsi delle corde della chitarra. Tra coloro che si avanzano minacciosi per pretendere spiegazioni, una vecchia signora grida: «Niente trucchi di magia, qui! Vogliamo delle spiegazioni scientifiche»; al che Othello-Artaud replica: «Niente trucchi scientifici! Ma delle spiegazioni magiche». Totochabo inizia qui una digressione lunghissima e quasi incomprensibile sul «vero modo di servirsi delle parole»: rievoca un senso del suo percorso e lo specifica, ma non può o non vuole essere capito. Parla del pensiero come un atto materiale, e della parola come fatto fisico. Sembra ricordare Gurdjieff e metterne a fuoco gli intenti. L'esercizio dello «stop» pare, ad esempio, l'argomento di questo discorso:

«un signore passa per la strada tutto intento ai suoi vellichi interini (i pensieri, come dite voi). Voi gridate "Hep!". Subito tutta quella macchina complicata, con la sua meccanica di muscoli e d'ossa, la sua irrigazione sanguigna, la sua termoregolazione, i suoi aggeggi giroscopici [...] esegue una mezza torsione, la mascella cade, gli occhi si gonfiano, le gambe oscillano, e il tutto vi guarda come un vitello, o una vipera, o una visiera, o un secchio, o un topo, dipende. E i vellichi interni (come li chiamate?) sono sospesi e il loro corso sarà cambiato per sempre. Sapete anche che la parola "hep!", per avere un simile effetto, deve essere pronunciata con una certa intonazione. In generale, si parla come si tirano dei colpi di fucile, a caso, intenda chi può. Vi è un altro modo di parlare. Consiste prima di tutto nell'averne una mira ben definita. Poi nel mirare bene. E allora, fuoco! Intenda chi può. Ma riceverà la palla chi voglio io, se ho mirato bene. Meglio ancora quando le parole cominciano a evocare immagini, cioè a scolpire la porcheria psicofisica del sacco bipede a movimenti vari tra gli spiriti animali, ma non posso spiegarvi tutto in una volta».³⁰

³⁰ R. DAUMAL, *op. cit.*, rispettivamente p. 25 e pp. 36-37. Nel prosieguo, al termine di una strana esperienza allucinatoria, Daumal, il protagonista, si ritrova dentro una «casa mobile», di cui deve dirigere tutti i complessi movimenti. Incapace di tenere sotto controllo l'enorme numero di funzioni, è costretto a ricorrere a «scimmie»-antropomorfe che lo suppliscono. Ma ogni tanto qualcuna di loro

Forse è questo, invece, che Salzman ha voluto dire ad Artaud, raccontandogli i giorni in cui, a Costantinopoli, Gurdjieff gli aveva mostrato le danze dei dervisci. E avrà magari ricordato i discorsi del maestro sulla differenza tra arte soggettiva e arte oggettiva, per cui la prima produce effetti altrettanto fallaci e accidentali dell'individualità che ne è causa, mentre l'azione della seconda crea nello spettatore l'immagine precisa, la ricezione millimetrica delle idee e dei sentimenti che l'artista ha inteso trasmettere.³¹

Antonin Artaud, nel 1925, non si trova poi in una situazione tanto diversa da quella di Daumal, chiuso in una «casa mobile» di cui capisce l'esigenza ma non comprende bene il funzionamento. Volendo sintetizzare nei termini di uno stanislavskijismo probabilmente semplicistico il suo problema, di cui forse comincia a intravedere una soluzione grazie a Salzman, egli ha compreso il meccanismo delle emozioni, conosce i centri motori del corpo, sa come attivare l'immagine interiore e come renderla funzionale per il processo di immesimazione. Quel che gli manca, appunto, è come dirigere la macchina.

Cerchiamo un'immagine: che sintetizzi una tecnica, che esprima un sapere. Omogenea a quelle che Artaud usa nel suo panorama sul teatro. Un'immagine efficace. Ascoltiamo come viene presentato Salzman-Totochabo da Daumal:

tradisce gli ordini, e la confusione ricomincia. Rinunciando ad educare le scimmie, il protagonista torna nella normalità. Rivede Totochabo, che gli conferma la sua fiducia nel fatto che l'uomo possa uscire dallo stato larvale e diventare adulto, e insiste che «alcuni uomini ci sono riusciti, e che non hanno tenuto per sé i mezzi per arrivarci». Con un ultimo richiamo a guardare oltre le apparenze verso la verità, Totochabo conclude «il gran discorso che vi avevo promesso sulla potenza delle parole». Cfr. *ivi*, rispettivamente pp. 182 e 187.

³¹ Malgrado la sua costante diffidenza nel parlare di tali argomenti, Gurdjieff aveva tenuto nel 1922 una lezione su questo tema, ed è assai probabile che Salzman, ancora assiduo dell'Istituto, fosse tra i presenti. Cfr. P. D. OUSPENSKY, *op. cit.*, pp. 327 sgg.

Allora la persona che stava dietro le fascine mostrò la punta di un orecchio, poi dell'altro, poi un naso, poi un mento glabro, poi una barba, poi una calvizie, poi una gran capigliatura, perché era assai mutevole; roba da travestimenti istantanei. Si diceva che senza questa mascherata non lo si sarebbe neanche notato, perché, si credeva, era «un tipo come ce n'è tanti». Può essere che in quel momento avesse l'aria di un taglialegna o d'un albero, una barbetta da caprone e degli occhi da elefante, ma non ci giurerei ³².

È un *adūnaton* retorico che qui viene usato per esprimere l'irrealtà del personaggio (meglio, per camuffare d'irreale un personaggio vero), o un effetto sapientemente costruito, un'arte dei contrari che guida ed orienta la visione? Totcha-bo-Salzman conosce, si direbbe, le tecniche che, spezzando l'unità fisica dell'attore, gli permettono una sorta di animazione parziale, per frammenti successivi, quasi fotogrammi colti da un'angolazione ravvicinatissima. Utilizza sul suo corpo un rapido procedimento di montaggio per cui il viso si offre come oggettivazione di un processo interiore attentamente misurato, in cui tutto è vita e tutto fiorisce d'imprevisto. Artaud: «Nel teatro orientale... le forme prendono possesso del proprio valore e del proprio significato su tutti i piani possibili: o, se si preferisce, non producono vibrazioni su un solo piano, ma su tutti i piani dello spirito. // Grazie a questa molteplicità d'aspetti esse acquistano una capacità di sconvolgimento e d'incanto e rappresentano per lo spirito una continua fonte d'eccitazione» ³³.

³² R. DAUMAL, *op. cit.*, p. 24. Solo apparentemente più «realistica» e contenuta la descrizione che, sempre Daumal, ci offre di Salzman come Pierre Sogol ne *Il Monte Analogo*: «Piuttosto alto, magro e vigoroso, con un bel paio di baffi neri e dei capelli un po' crespi, aveva la tranquillità della pantera in gabbia che aspetta il momento buono...» cfr. R. DAUMAL, *Le Mont Analogue*, Paris, Gallimard, 1952; ed. it. *Il Monte Analogo*, a cura di C. Rugafori, Milano, Adelphi, 1968, p. 20. A ben vedere, infatti, la differenza nasce dal cogliere due attimi diversi del performer, nel momento in cui, attraverso la scomposizione del corpo, si offre come principio di potenziamento della visione e nell'attimo in cui «riposa», utilizzando un'energia contenuta, in attesa di dispiegarsi.

³³ Cfr. *Teatro Orientale e teatro Occidentale*, in *T. D.*, p. 189.

A Città del Messico, nel 1936, Artaud assiste alla messinscena della *Medea* di Seneca di Margarita Xirgu. Di quest'ultima dicono che proprio nella *Medea*, a fianco di Enrique Borrás, ottenne il suo più grande successo. E Carlo Boselli scriveva, nel 1937: «è fuor di dubbio che nessun'altra la superi nella tragedia» ³⁴. Eppure, in lei e nel suo teatro, Artaud rivede tutto ciò che disprezza dell'attore classico. Il mestiere, l'avvilimento della tecnica, la subordinazione al testo - e perciò l'inabissamento ridicolo di tutte le sue componenti «magiche» - l'uso improprio delle suggestioni scenografiche, l'imprecisione di movimenti ingiustificati... Quanto mai opposta sorgerà allora la visione dell'attore originario, incorrotto, come quella di chi, a prezzo di una dura disciplina e del rischio di smarrire la sua individualità, opera in quella direzione per il rinnovamento del teatro. È l'attore-Proteo: una forma perennemente cantante che è la realtà di una stessa persona.

E proprio in questa recensione, Artaud rende con linguaggio chiarissimo la sostanza del metodo che cerca: nella fondazione psicologica della parte, la formazione delle immagini interiori deve richiamarsi a procedimenti di poesia concreta, non evocando le metafore ma *realizzandole nella carne dell'attore*. «Il principio è di introdurre sulla scena la logica irrazionale e mostruosa dei sogni, questa logica che in una mano fa vedere un viso e che, a partire da un sospiro esalato vicino a un orecchio, suggerisce il passaggio di un uragano» (cfr. *supra*, p. 124).

C'è un teatro che è vicino ad incarnare tutto questo, un teatro fatto di un solo attore. È quello di Jean-Louis Barrault, che Artaud chiama in causa continuamente perché riconosce in lui la stessa ricerca dei «geroglifici segreti» e dei «segni di una vita magica che la scena deve resuscitare» (*supra*, p. 132). Ne va alla ricerca: partecipa dello stesso cammino, ma ancora non ne possiede il senso. Esaltandone la tecnica, la gesticolazione animata che incide fisicamente la memoria dello spetta-

³⁴ C. BOSELLI, s.v. *Xirgu, Margarita*, in *Enciclopedia Italiana*, vol. XXXV.

tore, e che permette a Barrault di dare l'immagine concreta di un cavallo selvaggio improvvisandone i movimenti, Artaud nota tuttavia nel suo spettacolo l'assenza dei simboli. Della profondità dei simboli. Il che non consente a Barrault di far trasparire sulla superficie dell'espressione tutta la profondità del lontano. Per questo resta solo «descrittivo»; per questo l'azione dell'attore, per quanto esperto, non si traduce nella realtà in un prolungamento nella vita dello spettatore. In assenza di ciò, anche questo teatro è destinato a consumarsi. Meno rapidamente, forse. Ma altrettanto vanamente se non riesce a recuperare quel fondo autentico e «sacro» che deve animarlo, verso il quale la gestualità attiva non è che il percorso ³⁵.

*

C'è, nel Museo Nazionale di Antropologia di Città del Messico, un antico *teponaztli*, il tamburo rituale, del periodo azteco. È in pietra, ed è chiuso alle estremità da pelli di giaguaro. Consacrato al dio della danza, della musica e del canto, Ma-chuilxotchtli, emanazione del dio Xochipilli, ha anche attributi del dio della terra, perché poggia su un serpente arrotolato: come il danzatore cerca nella terra lo slancio che lo farà elevare. Sul fusto del tamburo, due mani ferite aperte al centro poggiano su due cuori trapassati da coltelli di silice, e si intrecciano con i pistilli di un ramo fiorito che procede dal lato posteriore. Figure separate che, colte insieme, creano l'immagine del volto di Xipe Totec, Nostro Signore lo Scorticato.

Quando veniva suonato, i danzatori avvertivano tra di loro la presenza degli dei.

³⁵ Cfr. quanto dice a proposito di *Autour d'une mère*, in *O. C.*, IV, pp. 255-56; trad. it. in *T. D.*, pp. 252-254. È esattamente questo il senso che emerge dall'ultima frase dello scritto, di cui Artaud lamentava la caduta nell'edizione della N.R.F.: in quelle righe, egli si chiedeva chi conoscesse non il gesto che risale allo spirito, ma quello che, superata ogni imitazione (ogni «somiiglianza») snuda realmente una forma fino a renderla (la somiglianza) niente più che un'ombra al limite di un grido. F. TAVIANI si è fermato a lungo su questo passaggio nella sua *Prefazione* all'ed. it. dello studio di M. BORIE (*A. Artaud, Il teatro e il ritorno alle origini*, Roma, Nuova Alfa Editoriale, 1994), apparsa quando purtroppo questo volume era già in stampa.

- 2 -

Tracciando a più riprese le infinite storie della progressiva influenza che il sogno di terre lontane ha esercitato sulla letteratura europea, Mario Praz ha sottolineato come la figura dell'esotista venga a imporre un'inattesa - per qualche verso però solo apparente - similitudine con quella del mistico: «Questi si proietta fuori dal mondo, in un clima trascendentale dov'egli s'unisce con la divinità: quegli si trasporta con la fantasia fuori del tempo e dello spazio attuali, e immagina di vedere nel passato e nel remoto il clima ideale per la felicità dei propri sensi», e proseguiva avvisando di come questo raffronto si reggesse su un'ipotesi probabilmente illusoria: «Si tratta, in realtà, d'approdi opposti partendo da una stessa base sensuale: ché mentre il vero misticismo tende alla negazione dell'espressione e dell'arte, l'esotismo tende di sua stessa natura all'estrinsecazione sensuale, artistica» ³⁶. Le pagine che precedono contengono una singolare contaminazione tra i due generi, che si specifica in una direzione non solo retoricamente valida - in quanto funzionale all'elaborazione di un discorso definito, in sé concluso ed originale - ma il cui esito non può prescindere dalla carica «mistica» - e usiamo codesta parola con tutta la prudenza del caso - che ne determina l'intenzione principale ³⁷. Se per «mistico», nel senso più lato,

³⁶ Cfr. M. PRAZ, *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze, Sansoni, 1966⁴, p. 183. Per quanto l'osservazione del Praz si riferisca al senso generale della «nostalgia del lontano» nella letteratura dell'Ottocento, l'impostazione del fenomeno non gli impedisce una disinvolta contraddizione nel rilevare successivamente casi difformi che, come in Keats, consentono all'esotista di dotarsi di una sorta d'intuito metafisico in grado di partecipargli l'essenza delle cose.

³⁷ Scrive Grotowski che Artaud, «cercando di penetrare al fondo delle cose in modo sottile, alogico, quasi invisibile e intangibile, egli si serviva di un linguaggio ugualmente intangibile e fugace» (cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 136). È chiaro poi che usiamo il termine col più ampio riferimento possibile, e con l'esplicita intenzione di indicare un contesto, non solo concettuale, cui Artaud fece indubbiamente ricorso per fondare il suo sapere in modo che potesse trascorsi in pratica teatrale. Che su questa via si vengano a mischiare poi le tradizioni, quella orientale, la cabala, l'esicasmò (almeno ci sembra di poter cogliere persino un'eco di questa pratica del cristiane-

intendiamo colui che è capace di estasi, Artaud persegue quella pratica con ostinazione ossessiva, *ma per scandagliarne i principi*. A ciò, naturalmente, si connette l'intuizione fondamentale della sfera del sacro come una sorta di orizzonte di contenimento degli orizzonti parziali dell'esperienza. In altre parole, il sacro viene vissuto piuttosto come presupposto fondante di un rapporto efficace. La sua sfera è ciò che rende possibile una dinamica di atti e movimenti in grado di fondare la comunicazione sulla totalità della presenza delle figure in gioco, quindi su una diversa qualità del rapporto stesso.³⁶

Ecco il compito del sapiente, colui che nel folto delle foreste costringe gli indios a rivelargli il segreto di una pratica di cui ha esperito l'efficacia. Rapito dall'emissario della divinità, l'indio porta in sé questa cultura come un atavismo: qui il principio che salvaguarda e insieme rende palese il suo rapporto con gli dei del sacrificio e l'organicità - fisica e mentale - dell'universo in cui si iscrive la loro comune presenza.

Insomma, anche per coloro che propendono per una in-

simo mistico nello scritto *La respiration qui retourne à Dieu*, in *O. C.*, VIII, pp. 99-100) è indice non tanto di un sincretismo vago ed onnivoro, piuttosto del preciso disegno di rintracciare il contenuto tecnico di quel sapere in una forma pragmaticamente valida, quindi indipendente dalle sue formulazioni particolari. Artaud, insomma, non ci sembra appiattare le diversità culturali delle forme storicamente determinate in nome di una pretestuosa identità, quanto piuttosto ricercare al di sotto delle forme fenomeniche stesse delle tradizioni quei principi che ne enucleino proposizioni e regole funzionali.

³⁶ Pressappoco contemporaneo ai testi destinati a trovar posto in *Le Théâtre et son double* è *Héliogabale*, in cui comincia a profilarsi la ricerca che si proseguirà senza posa fino alla fine della sua vita. È la ricerca dello "spirito sacro". Il sacro: non il cielo separato dalla terra, ma la violenta comunicazione che non disgiunge la forza dal dio, che "non inchioda il cielo in terra e la terra sulla terra", che mantiene il contatto col tutto, con la "molteplicità frantumata" delle cose, con la loro schiacciante contraddizione, col loro "disordine dall'apparenza infiammata" e con la loro unità. In tutti i testi che seguiranno e in tutte le sue iniziative, riconosceremo lo stesso tentativo, la stessa tendenza: la decisione di cogliere nelle civiltà non cristiane la forma essenziale del sacro, l'avvento del divino attraverso gli "dei - connessioni della terra" "che giocano ai quattro angoli risonanti dell'atmosfera, nei quattro nodi magnetizzati del cielo", manifestazione "spasmodica" dell'essere. M. BLANCHOT, *La crudele ragione poetica*, in *L'infinito intrattenimento*, trad. it. di R. Ferrara, Torino, Einaudi, 1977 (ed. or. Paris, Gallimard, 1969), p. 395.

terpretazione mistica, Artaud potrebbe costituire un caso limite mentre, per chi s'imponga di volerlo esotista ad ogni costo, facendolo addirittura paradigma di un modo eminente di rapportarsi all'altro nella cultura francese, l'ipotesi è drasticamente destinata a ribaltarsi³⁹. Del mistico occidentale, Artaud condivide certamente il mitologema di un linguaggio fondato sulla sua stessa impossibilità, ma quanto diversa possa essere dall'esotista *tout-court* la sua vicenda, è facile concludere⁴⁰.

Perché non credergli quando afferma di «aver letto» tutto sulla civiltà originaria del Messico? Non sono i miti che gli mancano, ma il *come* dei miti, il loro territorio. Nel *Primo manifesto del Teatro della crudeltà*, tutto questo è detto con chiarezza: non esiste problema del testo e problema della messa in scena (da cui tutto il vuoto e confusionario chiacchierio intorno ad un Artaud negatore del testo scritto ecc., di cui ancora si attende giustizia); il fatto unico è l'esigenza di una diversa composizione di elementi parziali che crei un nuovo linguaggio, la cui scena sia immediatamente conseguente. Per questo il teatro deve tornare alla precisione del rituale. Esistono i testi e i miti. Il teatro da reinventare, il teatro che non costituisce la sua idea, è quello in grado di «strappare alla parola... le sua capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, di azione dissociatrice e vibratoria sulla sensibilità»⁴¹. Ora, perché la parola recuperi e ridefinisca lo spazio della sua azione «corporea», è necessario rapportarla nuovamente alla sfera del sacro, in cui i livelli del mito (il racconto, la storia) e del rito (l'azione che vivifica quella storia) si compenetrano in un nuovo presente.

Monique Borie ha saputo ricostruire con esattezza esem-

³⁹ È il caso di T. Todorov, discusso più oltre.

⁴⁰ G. AGAMBEN, a questo proposito, ricorda giustamente come l'esperienza della «voce silenziosa», che quindi contraddice in essenza il farsi del linguaggio come espressione, sia tra le più antiche eredità gnostiche della nostra cultura. Cfr. *Il linguaggio e la morte*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 79 sgg.

⁴¹ *Il teatro della crudeltà*. *Primo manifesto*. in *T. D.*, p. 204.

plare il contesto in cui collocare le «visioni» di Artaud, contesto insieme teatrale ed antropologico, da cui il «sogno» dell'altrove culturale emerge piuttosto come concreta aspirazione alla reintegrazione delle possibilità originarie di manipolazione organica che il mondo magico è in grado di ottenere tramite l'attivazione di un complesso simbolico capace di modificare, dirigere ed orientare gli eventi. L'analisi dell'atto teatrale evoca così di pari passo, in Artaud, sia le tecniche di manipolazione organica che il potere di impressione confidato alle immagini: è un'efficacia simbolica, basata quindi sull'assoluta contiguità (simbiotica, scrive la Borie) di corporale e psichico⁴². Ora il punto è che un modo, una manifestazione tecnicamente basata su questi principi è nota, ed è rintracciabile proprio nell'arte pittorica pre-rinascimentale, che contiene in sé un celebrato «segreto della natura». L'ordine della mimesi essendo sottoposto a quello della manifestazione, l'effetto che la pittura pre-rinascimentale (e quella, ad esempio, di un Balthus, che vi si richiama) produce, è di tipo metafisico (cioè ultrarazionale⁴³), ovvero in grado di agire direttamente sullo spettatore come un *reattivo fisico* (cfr. *La messa in scena e la metafisica*). La piccola monografia su Balthus è in tal senso un vero capolavoro, anche per capire il passaggio successivo: l'Occidente ha posseduto un tempo una simile capacità di creazione, persasi nel tempo. L'esigenza di riappropriarsene determina la nostalgia del lontano, intuito come luogo possibile della manifestazione dell'originario. Se il paesaggio mes-

⁴² Cfr. M. BORIE, *op. cit.*, pp. 330 sgg. (*Théâtre magique et efficacité symbolique*).

⁴³ Artaud era perfettamente cosciente della difficoltà di far ricorso a un termine come *metafisica* in senso dissimile da quello attribuitogli dalla tradizione specialistica. Tuttavia continuò ad usarlo «perché nella tradizione occidentale, assieme alla parola «religioso», è il solo vocabolo che indichi immediatamente una trascendenza» (K. WHITE, *Le monde d'Antonin Artaud*, Bruxelles, Complexe, 1989, pp. 78-79). D'altra parte lo stesso Artaud era tornato più volte sul significato di questo termine, col quale intendeva esprimere il senso di un'azione magica, reale, assolutamente efficace e ribadendo che nel suo uso, i termini «religione» e «metafisica» non avevano niente a che vedere né con la religione, né con la metafisica come di solito le si intende (*Le théâtre que je vais fonder*, in O. C., V, p. 28).

sicano contine l'azzurro dei paesaggi dei pittori italiani pre-rinascimenti, se li loro hanno preso «gli immensi sfondi di cui decoran le Natività»⁴⁴, è perché il Messico è un luogo di rigenerazione, da cui trarre il come di una nuova totalità dell'atto teatrale.

Di conseguenza la nuova forza espressiva, sinestetica appunto, può enire da una pittura, quella geroglifica, che è in grado di manifestare un divenire, non di isolare un istante. Il principio di geroglifico messicano, di rendere vivo un movimento, non estraneo alla tradizione occidentale: quanto agli effetti, partipa di quella *tradizione sacra universale* espressa ancora di primitivi italiani (e recuperata da Balthus); ma «la pittura eropea tutt'intera, dopo il Rinascimento, s'è decisa per le apparenze della vita, cioè per il *naturale*. [...] La pittura è caduta sotto la dominazione aneddotica della natura e della psicologia. la cessato di essere un mezzo di rivelazione per diventare un'arte di semplice rappresentazione descrittiva. Ha perduto questa ragion d'essere insieme universale e segreta che ne faceva, letteralmente, una *magia*» (cfr. *supra*, p. 127). Anti-naturista per eccellenza, il geroglifico possiede invece tutt'intero questo valore di rappresentazione dinamica, che muove tutt'emoività di chi lo guarda, in grado quindi di riscattare la pittura dalla sua perversione di fissità ed immanenza. I templi messicani, che inseguono il sole nel suo cammino, sono letteralmente «pieni di dei» perché partecipi ancora di quel principio immanente di vitalizzazione dello spazio, che rende organici la manifestazione e il manifesto.

«E io voglio col geroglifico di un soffio ritrovare un'idea del teatro scuro».

Posto che Artaud vuole penetrare il segreto del mondo per rifarlo - meglio, per ricrearlo in una nuova integrità - il primo sforzo è quello di decifrare non un ambito parziale del sapere

⁴⁴ *Il paese di Re Magi*, in *Al paese dei Tarabumara*, cit., p. 87.

o una serie delimitata di segni, ma il continuum di questi, la loro implicazione. Rispetto a una scrittura che instaura tra parole e cose una corrispondenza insieme arbitraria e violenta, l'atteggiamento di sfiducia di Artaud per il linguaggio nasce dalla consapevolezza che solo il segno simbolico può ricostruire in integrità un'efficacia della manifestazione inerente alla cosa stessa⁴⁵.

La costituzione simbolica permette insomma di oltrepassare insieme l'alterità e la violenza del possesso concettuale della cosa, posto che la forza del simbolico non procede da nessun altrove: il geroglifico di cui Artaud ricerca il segreto si qualifica per la sua immediata inerenza al mondo: «Nell'illegittimità teatrale, nella notte che precede il libro, il segno non è ancora separato dalla forza. Non è ancora del tutto un segno, nel senso in cui noi intendiamo questa parola, ma non è più una cosa»⁴⁶. Di questa costituzione essenziale del rapporto con le cose, Foucault scriveva che, risolta l'inerenza del segno, «Viene conseguentemente a mancare lo strato uniforme in cui s'intrecciavano senza tregua il *veduto* e il *letto*, il visibile e l'enunciabile. Cose e parole si separeranno. L'occhio sarà destinato a vedere, e a vedere soltanto; l'orecchio a solamente udire»⁴⁷. Per Artaud, l'energia del geroglifico (ovvero di un segno che ha superato il suo statuto meramente rappresentativo) consente proprio di investire totalmente la percezione: è l'immagine di un occhio che sente e un orecchio che vede,

⁴⁵ Cfr. le fondamentali pagine di U. ARTOLI in *Il teatro, il soffio, il mandala* (in U. ARTOLI, F. BARTOLI, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Milano, Feltrinelli, 1978, pp. 150-163), dove viene mostrato in maniera esemplare il valore inaugurale che Artaud confida alla parola, concependola come fatto materiale, concreto, atto capace «di raggiungere l'organismo nella sua stratificazione profonda» fino a frantumare «le resistenze dello spettatore a lasciarsi coinvolgere nel gioco della crudeltà» (ivi, p. 156).

⁴⁶ J. DERRIDA, *Artaud: la parole soufflée*, in *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967; trad. it. in *La scrittura e la differenza*, Torino, Einaudi, 1971, pp. 246-247.

⁴⁷ M. FOUCAULT, *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966; ed. it. *Le parole e le cose*, trad. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1978, pp. 57-58.

o parla. Ulteriore e progressivo rispetto al linguaggio scritto, il geroglifico è chiave per la riformulazione di una parola che contenga un suo dinamismo, non espropriato né tradotto, ma che si fa immediatamente gesto e azione. (Il che, poi, suscita un'immediata eco della famosa affermazione di Ejzenštejn sul teatro Kabuki: uno spettacolo in cui è possibile *udire il movimento e vedere il suono*⁴⁸. Ma su ciò torneremo più oltre).

In questo senso è dunque valida l'interpretazione di Artaud *dopo* Hegel offerta dalla Kristeva⁴⁹, posto che Artaud, eliminata ogni violenza dell'appropriazione concettuale, si attende dalle cose che significhino da sé, manifestando le loro forze. Rispetto al reale - razionale, dunque, il geroglifico è propriamente dichiarazione di disponibilità e potenza della cosa stessa. Se l'efficacia del simbolo, come ricorda ancora Monique Borie richiamandosi a Lévy-Strauss, è data dalla possibilità di insistere sull'organismo inteso come unione di corporeo e psichico, il geroglifico - che del simbolico è quasi una specificazione in ambito pittorico così come il gesto lo sarà in ambito ritual-teatrale - ha la sua propria efficacia nella capacità di testimoniare non il reale - razionale, ma il surplus irriducibile del reale che è la sua propria *meraviglia*. Per questo l'antitesi massima del geroglifico non è la pittura, ma la scrittura: «Scrivere è impedire allo spirito di muoversi tra le forme come un vasto respiro» (cfr. *supra*, p. 82), mentre pro-

⁴⁸ Cfr. S. M. EJZENŠTEJN, *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*, a c. di P. Gobetti, Torino, Einaudi, 1964, p. 21.

⁴⁹ Artaud punta a ciò che è per la metafisica una esteriotà del linguaggio, della marca, e cioè un'operazione sviata, significata; egli cerca una esteriotà - suscettibile - di - linguaggio, in guerra e dunque in dialettica con esso. Questa esteriotà differisce in modo fondamentale dall'esteriotà propria alla forza (*Kraft*) hegeliana che si sopprimeva se non era investita nel concetto. Ma, come risulta dal breve testo *Rimbaud e i moderni*, l'esteriotà che Artaud vuole introdurre nel linguaggio è il processo stesso delle cose e in tal senso essa è il loro interiore che precisamente i moderni mancano, preoccupati come sono da relazioni logiche e sintattiche...» J. KRISTEVA, *Le sujet en proces*, in AA. VV., *Artaud*, Paris, U. G. E., 1973; trad. it. *Il soggetto in processo* in AA. VV., *Artaud. Verso una rivoluzione culturale*, Bari, Dedalo, 1974, p. 92.

prio questa pare essere la caratteristica essenziale dei geroglifici degli dei messicani: «Invitano lo spirito a non pietrificarsi su se stesso, ma al contrario, se così si può dire, a *camminare*» (p. 85). La *forza d'azione diretta* del geroglifico è dunque sostanzialmente connessa al suo essere *ritaglio* non del reale depotenziato, ma del principio che crea, violenta e sopravvive alle forme del reale, garantendone per ciò stesso la continua produzione. In quanto tale, è l'accesso a uno spazio di relazioni intime: «Far sacrificio di sé, è entrare nella realtà mormorante; significa permettere a tutti gli oggetti del Sensibile di utilizzare veramente le loro proprietà. Rinunciare a una singola proprietà singolare, è il mezzo per entrare realmente in tutte le altre. E l'altruismo primitivo, che risiede in un abbandono illimitato di sé, fornisce una ricchezza di cui la coscienza limitata dell'uomo moderno non suppone le proprietà. [...] È così che il Primitivo faceva cadere le barriere che, attualmente, ci separano dalla conoscenza degli oggetti. // Se tutto è in tutto, solo lo spirito primitivo ha permesso alla coscienza umana di entrare nella varietà degli oggetti attraverso la metamorfosi di un oggetto» (cfr. *supra*, pp. 183-4). Solo che Artaud interpreta questa potenzialità in senso organico e, quindi, ne cerca il segreto di funzionamento in una rete di relazioni che permette il trascorrere dal simbolo al corpo. Questa concreta fisicità del funzionamento del geroglifico, è inevitabilmente connessa con l'ordine magico-simbolico del rituale: ed è qui che il viaggio in Messico si manifesta essenzialmente per ciò che è: la ricerca del territorio in cui sia ancora possibile sentire come gli dei scaturiscono dalla terra: «Perché, come scrive al ritorno in Francia, i messicani captano i *Manas*, le forze latenti in ogni forma, che non possono essere liberate dalla contemplazione delle forme in quanto tali, ma solo da una identificazione magica con queste forme»⁵⁰. Il viaggio in Messico, e nel viaggio in Messico il soggiorno tra i Tarahumara, è dunque, anzitutto, tentativo di esperire su se

⁵⁰ *Prefazione. Il teatro e la cultura in T. D.*, p. 131.

stesso la guarigione (cioè la reintegrazione) dalla malattia dell'Occidente. Dal corpo che non si può dire...

Ma ci andò poi davvero, tra i Tarahumara? E perché proprio questa etnia, perché la costante ossessione per la «razza rossa»? J. M. G. Le Clézio ha sottolineato in modo obiettivo e convincente la difficoltà di procedere per via normale verso le tribù della Sierra, nonché l'impossibilità pratica di superare la barriera opposta dai Gesuiti (in quegli anni l'area tarahumara, Norogachic compresa, era ancora sotto la loro protezione) all'ingresso di visitatori esterni⁵¹. È dunque possibile che Artaud abbia sognato, *da poeta*, come spesso dice, anche questo viaggio nel viaggio, questa sorta di *mise en abîme* della sua intera vicenda? Nella storia romanizzata del percorso messicano, l'epopea dei Tarahumara spalanca un'improvvisa voragine in cui l'intero senso della ricerca corre il rischio di perdersi - per rivelarsi di nuovo.

Le relazioni su quello che a ben vedere è il primo della lunga serie di viaggi che i cercatori di teatro del Novecento compiranno con la prospettiva del ritorno alle origini⁵², *Al paese dei Tarahumara*, non ci sono minimamente di aiuto. Artaud scrive effettivamente solo alcuni dei testi in questione all'indomani della sua problematica permanenza tra gli indios: il resto è piuttosto la ricostruzione di un'esperienza che, consumata in pochi giorni, verrà distillata e analizzata nel corso di anni. E nel momento in cui, da Rodez, Artaud proporrà un nuovo resoconto completo di ciò che ha vissuto in quella terra, siamo nel 1943: sono trascorsi ben sette anni, gli anni della follia, del ricovero coatto, delle costrizioni. Ma l'ossessione del rito del *ciguri* lo occuperà sempre di più, fino agli ultimi giorni di vita, fino alle ultime pagine di *Per farla finita col giudizio di Dio*.

⁵¹ Cfr. J. M. G. LE CLÉZIO, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris, Gallimard, 1988; trad. it. di E. Bagni Regard, *Il sogno messicano*, Milano, Serra e Riva, 1990, pp. 181 sgg.

⁵² Cfr. M. BORIE, *op. cit.*, in particolare il capitolo introduttivo: *Mise en perspective: anthropologie et théâtre*, pp. 11 sgg.

In assenza di prove concrete, che definiscano con certezza i modi e i termini del soggiorno tra gli indios, ogni ipotesi sembra dunque perfettamente plausibile. È dunque quanto mai opportuno non procedere oltre su questo sentiero e porci in via preliminare l'interrogazione non sul suo essere o meno andato veramente tra i Tarahumara, ma perché i Tarahumara; non «che cosa ha visto», ma «perché ha visto quelle cose». Nell'economia mentale di Artaud questo passo ci porterà, crediamo, assai vicini a una soluzione di metodo plausibile.

Furono pochi gli articoli effettivamente scritti a breve distanza dal soggiorno tarahumara, e apparvero tutti su *El Nacional*: *La montagna dei segni* il 16 ottobre, *Il paese dei Re magi* il 24 ottobre, *Il rito dei re dell'Atlantide* il 9 novembre e *Una razza-principio* il 17 (questi ultimi, quindi, dopo la partenza dal Messico).

Sul senso della sua esperienza Artaud tornerà poi a parlare il 4 febbraio 1937, in una lettera a Jean Paulhan, ribadendo come già ne *La montagna dei segni* - l'assoluta realtà dei simboli magici letti nel paesaggio della Sierra Tarahumara, che si spezzano e si integrano vicendevolmente fino a comporre una sorta di **H**. In questa misteriosa figura prende corpo un'evidenza che Artaud non vuole venga messa in discussione: quel simbolo di generazione è esattamente la figura geometrica centrale su cui gli Atlantidi avevano edificato la loro città, come si evince da Platone⁵³. Per cui, i Tarahumara sono gli eredi diretti degli antichi Atlantidi.

A parte la difficoltà di rintracciare nel *Timeo* o nel *Critica* platonici una simile figura, e sfuggendo il rischio di un esoterismo artaudiano che sarebbe di nuovo pretestuoso e il cui approdo finale non risolverebbe il sospetto di una grande incertezza di fondo⁵⁴, torna ad essere di nuovo opportuno far

⁵³ Cfr. *Lettera a Jean Paulhan del 4 febbraio 1937*, in *O. C.*, IX, p. 102; trad. it. in *Viaggio al paese dei Tarahumara*, cit., p. 93.

⁵⁴ Nel caso di Artaud sarebbe certo più giusto cercare i riferimenti prossimi nella vasta tradizione teosofica che nella Parigi d'inizio secolo aveva trovato un

parlare Artaud. C'è un tesito, il più crudo e drammatico della serie indicata (che qui abbiamo riportato in appendice). È *Il rito dei re dell'Atlantide*, che così si chiude:

Si pensi ciò che si vuole della similitudine che propongo. In ogni caso, poiché Platone non andò mai in Messico e gli Indios Tarahumara non lo videro mai, si deve ammettere che l'idea di questo rito sacro giunse loro dalla stessa fonte favolosa e preistorica. E questo è quanto ho preteso di suggerire qui⁵⁵.

Il Platone di Artaud, diceva a Luis Cardoza y Aragón un suo amico, è un «*Platón de barbacoa*», un piatto di *barbecue*. Ma questo arrosto ci offre una prima immagine finalmente concreta del senso di ciò che, in definitiva, fu quest'avventura. E sull'origine di quel viaggio. Il fatto che le cerimonie di cui parla fossero già descritte nei volumi di Carlos Besauri, autore nel 1922 di una *Monografía de los Tarahumaras* che probabilmente i suoi amici messicani gli hanno letto; che si richiami più o meno esplicitamente e consciamente ai classici di Brasseur de Bourbourg e Michel Chevallier, non costituisce

centro di irradiazione tra i principali d'Europa. Del mito di Atlantide si occuparono ad esempio, E. SCHURÉ ne *L'Evoluzione divina* (1912 - in cui riprendeva testi di Scott Elliot e R. Steiner) e D. MEREŽKOVSKIJ ne *Il mistero dell'Occidente: Atlantide e Europa* (1930). Altre informazioni su particolari aspetti della civiltà messicana, per quanto concerne il nostro problema, Artaud doveva averle tratte dalla lettura di Fabre d'Olivet, simi dall'epoca della stesura di *Etiogabalo*. In più agitano sulla sua coscienza almeno altri due testi fondamentali: *Les dieux, les héros et les hommes de l'ancien Guatemala d'après le Livre du Conseil* di G. RAYNAUD (1925), considerato ancora dall'*Almanacco surrealista* come uno dei testi più importanti del Novecento, e le traduzioni de *Le livre de Chilam-Balam de Chumayel*, del 1930. La citazione diretta del titolo in *Il Messico e lo spirito primitivo: Maria Izquierdo*, avvalorata l'ipotesi che Artaud conoscesse bene il libro di A. ROUHIER *La plante qui fait les yeux émerveillés, le Peyotl* (Paris, 1926), la principale fonte d'informazione sull'uso degli allucinogeni in Messico, che contiene inoltre uno dei rari (per l'epoca) riferimenti diretti ai Tarahumara.

⁵⁵ A. ARTAUD, *Viage al país... cit.*, p. 100; cfr. *O. C.*, IX, p. 76. Resta da rammentarsi ancora che un testo così prezioso non sia stato incluso nella addephiana *Al paese dei Tarahumara e altri scritti*, malgrado le numerose ristampe dal 1966 ad oggi. Ma è d'obbligo - si direbbe - che le principali edizioni italiane di Artaud non possano essere aggiornate e debbano valersi di un apparato critico inesistente quando non obsoleto.

un'obiezione. L'idea di questo viaggio cresce, per l'appunto, sui libri. Ma si rafforza della convinzione che le proprie intuizioni acquistano fondamento crescente a contatto con la realtà.

Artaud va in Messico per cercarvi l'Atlantide. Per cercare ciò che resta della civiltà originaria dell'uomo, in cui i modi diversi del rapporto tra corpo e psiche rendevano possibile un trapasso nella sfera dell'iperfisico. In cui l'apertura dell'interiorità si manifestava come esplosione concreta della luce interiore verso l'esterno⁵⁶.

**

⁵⁶ Vale la pena di leggere alcuni brani de *L'Evoluzione divina* di Schuré, per vedere come, al di sotto delle metafore, sia possibile rintracciare una trama quanto mai prossima alla visione dell'atto teatrale di Artaud: «L'Atlante primitivo era dunque dotato di una specie di magia naturale, di cui hanno conservato i resti alcune tribù selvagge. Egli aveva potere sulla natura a mezzo dello sguardo e della voce. La sua lingua primitiva, composta di grida onomatopoeiche, d'intenzioni appassionate, era un richiamo continuo alle forze invisibili. [...] sapeva suggerire magneticamente la forza vitale dalle piante. [...] La notte cominciava un'altra vita per l'Atlante, una vita di sogno, di visione, un viaggio attraverso mondi strani. [...] Durante il sonno [...] l'anima sua staccata dal corpo si tuffava nell'anima del mondo; e le potenze cosmiche, animatrici della terra e dei pianeti, gli apparivano sotto forme grandiose e impressionanti. [...] Finalmente la guida divina riconduceva sulla terra il viaggiatore astrale che si era immerso per un istante nell'anima del Mondo, dove radiavano gli archetipi. [...] Così, in quel tempo primitivo, la notte e il giorno, la veglia e il sonno, la realtà e il sogno si mescolavano, si confondevano per l'uomo in una specie di sogno immenso, in un panorama mobile sopra un tessuto traslucido che si svolgeva all'infinito». E. SCHURÉ, *L'Evoluzione divina du Sphinx au Christ* (1912); trad. it. di G. E. Calapaj *L'Evoluzione divina dalla Sfinge al Cristo*, Bari, Laterza, 1922, pp. 59-61. Ora, questo era per l'appunto il livello del noto, del vulgato, su cui insiste la tradizione teosofica, da R. Steiner a Scott Elliot, a D. Merežkovskij (tutti testi che Artaud ha quasi sicuramente letto), per la quale i Toltechi del Messico sono poi gli ultimi discendenti diretti delle razze primigenie dell'Atlantide, i soli sopravvissuti alla catastrofe. Ma l'attenzione di Artaud attiva processi diversi. Sotto la copertura dell'immaginazione misteriosofica legge la possibilità di un rituale archetipo in cui il corpo scompaia, diventando esso stesso traslucido in forza della precisione evocatoria del gesto. Ne prepara così la trasposizione in materia di lavoro per l'attore, in sostanza di spettacolo. Artaud parte per il Messico per incontrare gli Atlantidi. Li troverà poi non nella razza tarasca (anche se loda di Maria Izquierdo, tarasca, proprio la fedeltà al sangue che la sua pittura manifesta), ma nei Tarahumara.

Grotowski sintetizza così, in uno scritto rimasto fondamentale, l'immagine di un Artaud forgiatore di miti:

Artaud ha intuito che nel mito risiede il centro dinamico della rappresentazione teatrale. Solo Nietzsche lo ha preceduto in questo campo. Egli ha compreso pure che la trasgressione del mito ne riaffermava i valori «diventando un elemento di minaccia che ristabiliva le norme schermite» (L. Flaszen). Non ha preso in considerazione però il fatto che, nella nostra epoca, in cui tutti i linguaggi si confondono, la comunità teatrale, probabilmente per la mancanza di un'unica fede, non può trovare la *propria identificazione* nel mito. È possibile solo un *confronto*. Artaud vagheggiava di creare nuovi miti attraverso il teatro, ma questo bel sogno era generato dalla sua mancanza di precisione [...] ⁵⁷.

L'originalità e il fallimento della ricerca artaudiana è tutto qui. Perché, infine, cosa significa volersi forgiatore di miti se non avvertire tutto il peso della loro assenza?

Il Teatro e il suo doppio enuclea questo tema come presupposto metodologico della ricerca, ne fa anzi un dato formale preciso: «essendo appagata con il ritorno ai miti primitivi la necessità del teatro di ritempersi alle fonti di una poesia eternamente appassionante e sensibile anche per le parti più arretrate e più distratte del pubblico, affideremo allo spettacolo, e non al testo, il compito di materializzare e *rendere attuali* gli antichi conflitti; in altri termini i temi saranno portati direttamente sulla scena e materializzati in gesti, movimenti ed espressioni prima di essere filtrati in parole» ⁵⁸.

Artaud confida al geroglifico teatrale una simile capacità di azione intanto perché concepisce attivamente il processo di costruzione del geroglifico stesso: una sorta di montaggio efficace in grado di sottoporre l'oggetto a un processo di amplificazione e deformazione perché ne risulti un'immagine prima fluidificata, quindi «estatica», nel senso esatto in cui Ejzen-

⁵⁷ Cfr. J. GROTOWSKI, *op. cit.*, p. 140.

⁵⁸ Cfr. T. D., p. 237 (*Il teatro della crudeltà. Secondo manifesto*, par. II, *La forma*).

štejn intendeva il termine: non una distruzione della oggettività delle immagini, ma l'inserimento di un principio di «salto», di trasfusione, di distruzione della loro fissità che le fa trapasare violentemente l'una nell'altra, suscitando una sensazione di totale partecipazione emotiva nello spettatore ⁵⁹.

Per strade diverse, per percorsi in gran parte ancora sotterranei e da indagare, i destini dei vari cercatori di teatri s'intrecciano, sembrano quasi intrecciarsi in un unico disegno per poi separarsi con movimenti bruschi e repentini. Il senso di questa loro vicinanza non è mai casuale. Nelle mappe dei nostri territori, il loro richiamarsi disegna, spesso, il contorno di un *possibile* ancora atteso.

Pochi anni separano il viaggio in Messico di Artaud da quello di Ejzenštejn. Entrambi avevano fatto ricorso all'attore orientale per indicare la propria idea di spettacolo. Entrambi vedranno compiersi in Messico una parte fondamentale della loro esperienza. Ejzenštejn vi cercava un principio, voleva cogliere insieme il riflesso dei fatti e la dinamica dei processi: in Messico voleva assistere ai rituali del Giorno dei morti ⁶⁰. Dei suoi progetti rimangono le immagini di sfilate interminabili di *calaveras*, in cui il bianco terribile della morte diventa segno ironico e grottesco.

Più tardi, ricercando la struttura della comunicazione per cui si ottiene trasmissione di effetti estetici dall'oggetto artisti-

co allo spettatore, Ejzenštejn si richiamerà ancora alla cultura messicana, in cui i modelli «non sono ancora tanto grandiosi e sistematicamente elaborati sulla base di un sistema di canoni» ⁶¹, ma proprio per questo consentono un impatto tanto maggiore ed evidente. Studia i principi di costruzione delle immagini nei templi, un montaggio assurdo di frammenti di corpi separati, amplificati, scomposti e ricomposti insieme in modo totalmente innaturale; gli gira la testa. «Il giramento di testa è il risultato dell'incessante slittamento dalla persona-prototipo verso questo sistema di dettagli sparsi, che perdono i connotati umani e poi di nuovo - in senso inverso - dai dettagli alla persona, nel tentativo di ricreare il *processo* attraverso il quale l'uno è diventato l'altro, il dato iniziale ha prodotto un risultato mostruoso e il risultato mostruoso ha riprodotto - in senso inverso - il dato iniziale...» ⁶².

La differenza dei linguaggi potrebbe indurre in un facile errore, quello di credere più «scientifico», fondato, obiettivo, concreto il discorso di Ejzenštejn. Emotivo, fragile, «visionario» e assurdo quello di Artaud. Le differenze di stile diventano differenze di validità. Di Ejzenštejn possediamo ancora i film e i testi teorici. Di Artaud, solo attraverso gli scritti riconosciamo i sogni... e non riusciamo a sentirci tutta la concretezza. Che l'arte del secondo si sia consumata prima, non vuol dire che fosse meno valida.

A volte siamo presi nell'ingranaggio di un enigma: ciò che abbiamo visto e preso, lo lasciamo dietro di noi; ciò che non abbiamo né visto né preso, lo portiamo con noi ⁶³.

- 3 -

Manca ancora un regesto preciso, uno studio dei modi in cui la cultura occidentale si è rapportata, nel tempo, all'esistenza dell'altro. I principi che variamente hanno animato i

⁶¹ Cfr. S. M. EJZENŠTEJN, *La natura non indifferente*, cit., p. 147.

⁶² *Ivi*, p. 148.

⁶³ È l'enigma il cui scioglimento costò la vita ad Omero; cfr. G. COLLI, *La sapienza greca*, vol. I, Milano, Adelphi, 1981, pp. 346-348 (*Enigmata*, 7 [A 11]).

⁵⁹ Cfr. S. M. EJZENŠTEJN, *La natura non indifferente*, in *Opere scelte di S. M. Ejzenštejn*, ed. it. a cura di P. Montani, vol. III, t. I, Venezia, Marsilio, 1988, specialmente pp. 128 sgg. Nel saggio ricordato più su, F. Ruiffini insiste sulla vicinanza tra Artaud e Ejzenštejn, a proposito proprio delle modalità di trasposizione del «film interiore», che contiene il livello soggettivo delle emozioni, nell'esteriorità delle azioni fisiche. È del resto da tempo che Eugenio Barba insiste sul fatto che la diversità degli spettacoli non deve far dimenticare il fatto che i principi che li animano sono simili. «Lo ripeto ancora una volta: sono immense le differenze che distinguono i risultati e gli stili dei diversi artisti le cui testimonianze sono il carico della nostra canoa di carta. Mettere in luce la nascosta morfologia elementare che i diversi attori hanno in comune non vuol dire accomunarli in un'unica ed universale idea di teatro», E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 228.

⁶⁰ Cfr. S. M. EJZENŠTEJN, *Visse, scrisse, amo. Memorie*, a c. di G. Kraiski, Roma, Editori Riuniti, 1990, pp. 129 sgg.

fenomeni conosciuti dell'esotismo tra Ottocento e Novecento, attendono ancora di esser compresi in una mappa generale che ne riveli le linee principali. Tuttavia questo è il compito che, recentemente, ha ritenuto di poter assumere Tzvetan Todorov, proponendo infine una divisione per figure che sintetizzi il rapporto della civiltà francese nei confronti delle etnie non occidentali. Dieci le figure eminenti: *l'assimilatore*, o colui che vuole modificare gli altri per renderseli simili; *l'approfittatore*, che utilizza gli altri a suo vantaggio; *il turista*, veloce consumatore dei monumenti quanto incapace di incontri con i soggetti; *l'impressionista*, turista più perfezionato, che cerca un'esperienza consona al suo quadro interiore; e, di seguito, *l'assimilato*, *l'esota*, *l'esiliato*, *l'allegorista*, *il disincantato*, *il filosofo*... *L'allegorista*, appunto, è la figura che Todorov ritaglia sul modello dell'esperienza di Artaud in Messico, contraddistinta da una serie ben precisa di tratti. Artaud, sostiene Todorov, giunge in Messico per evadere l'Europa e il suo opprimente senso di declino. Nella rappresentazione artaudiana quindi la Francia - come parte eminente dell'Europa - riassume il declino di un pensiero e di una civiltà che, dal Rinascimento ad oggi, ha sottomesso alla ragione la natura e la vita, costruendole a specchio della propria insensibilità deviata. Il Messico, invece, è parte eminente, ma solo occasionalmente prossima, di un'antitesi che oppone valori e modi di socializzazione basati su processi *autentici*, quali la distruzione delle ipostasi della ragione e l'abbattimento della coscienza individuale. Insomma, il Messico per Artaud non è altro che il luogo in cui proiettare l'insieme delle speranze e delle situazioni desiderate:

L'attitudine di Artaud nei riguardi degli altri, nel caso dei Messicani, non ha dunque niente di originale. Sul piano formale, la sua famiglia spirituale è quella di tutti gli «allegoristi»: tutti coloro che fanno degli altri un uso puramente allegorico, dettato non dall'identità di questi altri e dalla conoscenza che se ne può avere, ma da un progetto ideologico autonomo, concepito al di fuori di ogni contatto con questo popolo chiamato a servire esclusivamente da esem-

pio e da illustrazione. [...] Artaud è dunque primitivista, anche se il contenuto del suo primitivismo è assai particolare. Disconosce i Messicani (in fondo gli interessano ben poco), ciò che è venuto a cercare sono elementi delle sue proprie tesi. In ciò lo scrittore - allegorista ripete il gesto del viaggiatore - impressionista, che non percepisce gli altri che in funzione dei suoi propri bisogni, senza mai innalzarli al rango di soggetto ⁶⁴.

Francamente, gli scritti messicani ci sembrano contraddire da soli le affermazioni di Todorov. Fatto è invece che, utilizzando la vicenda di un uomo di teatro per rendere in forma esemplare la sua teoria, finisce egli stesso per visitare Artaud *en allegoriste*: guarda i problemi del teatro, ma si ostina a non volerli pensare, per poterne meglio utilizzare le figure. Viene da chiedersi se e quanto sia utile un simile sguardo. Monique Borie, la cui indagine circoscrive e fonda con ben diverso valore la capacità di un antropologo di misurare il contesto teatrale, contraddice profondamente le affermazioni di Todorov, mostrando nell'esotismo artaudiano tutti i segni di una profonda critica della cultura, tesa infine alla rigenerazione del nucleo sostanziale della civiltà. Resta poi il dubbio della liceità di interpretare un periodo preciso della vita di Artaud senza valutare tutti i documenti, ma selezionando le proprie argomentazioni quasi esclusivamente sulla base della produzione posteriore; e per di più Todorov non fa neppure cenno al problema della malattia di Artaud. Con differente spirito, e con risultati estremamente interessanti, Edda Melon ha individuato un convincente processo di forclusione del nome del padre che, attivo in Artaud dal 1935, guida l'elaborazione degli ultimi testi, e in particolare proprio quelli usati da Todorov ⁶⁵.

Dal canto suo, Elémire Zolla ha ricostruito il clima francese che, tra il 1905 e il 1932, portò a una particolare attenzione nei confronti del Messico, venendo più propriamente a stabi-

⁶⁴ Cfr. T. TODOROV, *Notes et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1989, p. 375.

⁶⁵ E. MELON, «Artaud con Lacan», in *Omaggio a Marcella. Studi in onore di Marcella Destex*, a c. di M. Margarito e S. Zoppi, «Variétés», n. 5, 1991, pp. 55-75.

lire il passaggio da un esotismo tutto sommato di superficie, fatto di echi e pallide imitazioni del lontano nella sua esteriorità, a una ricerca d'ordine completamente nuovo che, muovendo dall'analisi delle situazioni etnologiche più lontane, divenne in grado di chiamare in causa esperienze di vita radicalmente diverse la cui irruzione colpì al cuore le forme ormai decadenti della cultura europea⁶⁶. In questo senso, Zolla ha perfettamente ragione nel sostenere che l'andata in Messico di Artaud anticipa il processo che, aperto dal surrealismo francese, ne segnerà la fine - e il compimento: quando infine verrà rivendicata la piena dignità d'arte dei prodotti delle etnie minori, si chiuderà «di fatto il ciclo surrealista: nelle sollecitazioni all'automatismo degli inizi si può anche scorgere un'astuzia della ragione, che doveva sospendere le categorie di giudizio dell'Ottocento, per dar luogo a un'intuizione intellettuale capace di comprendere le arti metafisiche "primitive"»⁶⁷.

⁶⁶ Come appunto nota Zolla, non si tratta di una semplice acquisizione di ulteriori informazioni etnografiche e culturali che rende possibile un confronto diverso con i fenomeni artistici extraeuropei. Tra il 1905 e il 1932 cambia profondamente il modo stesso di vivere il richiamo, il fascino dell'altrove rappresentato dalle popolazioni non sottomesse al dominio dell'Occidente. Se dunque, al primo manifestarsi del gusto per l'esotico, «Lo stridore dell'accostamento è segno dell'incapacità intellettuale, per chi vive tra tali arredi, di assimilare quei fatti e di comprenderli. Una mentalità ferma alle contrapposizioni di Rousseau a Voltaire doveva arrestarsi ai meri significati dell'arte tribale, scambiandola per una specie di espressionismo deformativo, per un urlo d'angoscia nudo e grezzo», già con Artaud e Daumal i modi del rapporto iniziano a specificarsi in direzione di una nuova acquisizione, per cui: «le arti tribali non sono ferine, ma parlano di stati alternativi della coscienza, non sono gridi di angoscia esistenziale, ma punti d'appoggio per attivare la conoscenza di distinti gradi dell'essere». Cfr. E. ZOLLA, *Uscite dal mondo*, Milano, Adelphi, 1992, pp. 462 e 466.

⁶⁷ *Ivi*, p. 467. Richiamandosi a C. Lévy-Strauss, Zolla situa questo cambio di prospettiva nel momento in cui le arti «primitive» vengono finalmente riconosciute non inferiori a quelle greche, cinesi o egiziane. Di questa esigenza, a ben vedere, troviamo in Artaud un'anticipazione che stupisce per la profondità e la coerenza dell'enunciato: si rileggano le pagine che precedono, a proposito de *La falsa superiorità delle élite*. Artaud è, anche in questo, ormai ben oltre le strettoie del fascino surrealista per l'esotico e preannuncia valori di considerazione che saranno fatti propri dalle scienze sociali solo anni dopo. Per vie diverse, ricostruendo tutta la fecondità di cui gli incontri e le interferenze con i

Riassumiamo. Nei termini di una mitografia personale, il ricorso al Messico si annuncia nella produzione artaudiana in tre precisi momenti:

1) 1931. Artaud pubblica la sua traduzione de *Il Monaco* di M. G. Lewis. In un elenco fantastico di testi di letteratura amena, tra *La barba della Medusa* e *La storia dei canali lunari*, compare un libro che non c'è nell'originale inglese: *Il Segreto dei Maya*⁶⁸. Progetterà in seguito un film sulla stregoneria e l'occultismo. Fin qui, il Messico è solo un luogo dell'immaginario.

2) 1933. Esce da Denoël e Steel, anonimo, il secondo manifesto del *Teatro della crudeltà*, in cui è contenuto l'abbozzo iniziale de *La conquista del Messico*. A proposito del contenuto degli spettacoli che il Teatro della crudeltà dovrà proporre, Artaud afferma che i temi «saranno cosmici, universali, interpretati secondo i testi più antichi, tratti dalle antiche cosmogonie, la messicana, l'indù, l'ebraica, la persiana ecc.»⁶⁹. È il caso di notare come, in un testo scritto con la solita, meticolosa accuratezza, l'antica cultura messicana preceda, in un ordine che sembra voluto, le altre. Il richiamo a una civiltà retta da un ordine metafisico assoluto che ne informa tutti gli atti, già inizia a precisare il contenuto di questa fascinazione, a dar concretezza alle immagini.

3) La lettera a Jean Paulhan qui riportata a p. 16, in cui dichiara la sua volontà di compiere un viaggio in Messico. E,

teatri orientali sono stati portatori per il teatro occidentale, Nicola Savarese interpreta il processo di avvicinamento di Artaud alla cultura extraeuropea come l'attivazione di una sorta di corto-circuito: «Per Artaud l'esotismo non rappresenta più, come per gli artisti del XIX sec., il momento di attrito con l'ordine familiare, ma la fonte primaria di attrazione contro il razionale, il bello e il normale dell'Occidente: il processo dunque non consiste nel rendere comprensibile e positivo ciò che è diverso ma, al contrario, nel rendere insolito ciò che è familiare. Soltanto così, attraverso l'esotismo delle danze balinesi, si fa strada l'idea di un teatro che è, per principio, diverso» (N. SAVARESE, *Teatro e Spettacolo... cit.*, p. 445).

⁶⁸ Cfr. l'edizione italiana di M. G. LEWIS - A. ARTAUD, *Il Monaco*, trad. di G. Agamben e G. Bompiani, Milano, Bompiani, 1988², p. 96.

⁶⁹ Cfr. l'edizione italiana de *Il Teatro e il suo doppio*, *cit.*, a p. 237.

dice Artaud, ciò avviene sulla scia di una suggestione precisa: da qualche parte ha sentito parlare di un movimento di fondo per riportare il Messico allo splendore degli antichi dei.

Ci interessa, per l'appunto, la fine. Dove ha sentito parlare di un simile movimento, e che cosa precisamente gli è stato detto? In un passo di *Primo contatto con la rivoluzione messicana*, qui a p. 118, scrive: «Forse dovrete saperlo, ma riguardo alla rivoluzione messicana l'Europa è attualmente in piena fantasmagoria, in preda a una specie di allucinazione collettiva. Manca poco che non veda i Messicani di oggi, vestiti con i costumi dei loro antenati, mentre sacrificano *realmente* al sole sui gradini della piramide di Teotihuacan». È come se, trovandosi sul posto, Artaud volesse sconfessare una cosa cui all'inizio ha creduto, attribuendola alla fantasia di altri.

Sembra effettivamente che, nel corso degli anni venti, l'area sacra di Teotihuacan sia stata centro di alcune, sporadiche iniziative teatrali, di scarso rilievo e di poca o nulla importanza per la nostra ricostruzione. È assai improbabile, però, che Artaud si riferisca a quelle manifestazioni. Piuttosto vi è un'eco, una fascinazione romanzesca: messicani di oggi che, vestiti con gli abiti dei loro antenati, tentano di far rivivere gli antichi dei del loro passato ancestrale attraverso la ripetizione di rituali arcaici... E questo romanzo ha un autore, un titolo e un anno preciso di edizione: D. H. Lawrence, *Il serpente piomato*; l'anno è il 1926.

Sia chiaro che non pretendiamo altro che mostrare una suggestione. Altri si potrà incaricare di dimostrare la vicinanza o la lontananza tra i due. Ma che Artaud avesse letto Lawrence è provato dal fatto che lo cita esplicitamente ne *Il Messico e la civiltà*, anche se per prenderne le distanze: «Non sappiamo nulla della civiltà messicana. Indubbiamente una bella occasione per sognare ipoteticamente. Lawrence ha avuto la sua idea, nulla ci impedisce di avanzare la nostra, di lanciare questa idea di una cultura di massa che ossessiona gli individui. Una cultura che sia una vasta e tenace impregnazione. Perché

il pericoloso dei miti, per alti e tenaci che siano, è che si estinguono».⁷⁰

Se Eizenštejn cercava in Messico il grottesco del giorno dei morti, Artaud sperava di incontrare gli ultimi Atlantidi, la razza rossa, la sola che mantenesse ancora un contatto con le fonti organiche della cultura primigenia. Il rito, che sostanzia lizza il mito dotandolo del concreto del tempo e dello spazio; e nel rito il gesto, che realizza nel corpo il magico dell'anima. Ma Artaud voleva di più. Voleva possedere non solo il segreto della tecnica esteriore, ma le dinamiche dei processi interiori. Voleva, realmente, plasmare il pubblico dei suoi spettatori come un insieme culturale omogeneo, e per questo cercava i principi di formazione del gruppo sociale in una situazione che presentava efficiente e pura. Voleva non solo il simbolo e la sua efficacia, ma il terreno che fa nascere i simboli.

Penultima digressione.

Potremmo ora tentare di tracciare, in un racconto in tre tempi, la storia essenziale di un problema di teatro. Li intitoleremo: il primo *Da Artaud a Eizenštejn*; *Absoluto cinematografico* il secondo e l'ultimo *Da Artaud a Grotowski*.

Primo movimento: è il collimare di due visioni e di due problemi. Si direbbe che è la stessa sensibilità, la stessa drammatica esperienza del proprio corpo a guidare il cammino comune di Artaud e Eizenštejn. Il problema di Artaud, nella visione che ultimamente ne ha offerto Franco Ruffini⁷¹, trae ori-

⁷⁰ Cfr. O. C., VIII, p. 129. Secondo Luis Cardoza y Aragón tuttavia, Artaud aveva una scarsa considerazione per Lawrence (cfr. *op. cit.*, p. 607).

⁷¹ In effetti, va dichiarato che quest'ultima parte è un aperto commento alle tesi di Ruffini, *op. cit.*, *loc. cit.*, studioso cui va soprattutto riconosciuto il merito di sondare in profondità ed ampiezza il terreno di analisi dei fenomeni attoriali a partire da Stanislavskij: cioè non circoscrivendo né condizionando il campo della ricerca, ma mostrando di volta in volta come i grandi romanzi pedagogici di Stanislavskij contengano un indice di esperienze, un riferimento preciso che può e deve tradursi in vocabolario comune per gli studiosi.

gine dal bisogno dell'attore di dar concretezza al proprio film interiore, scontrandosi quindi con la necessità di plasmare in nuova vita il proprio profilo fisico. Artaud aspira qui ad una sorta di trasparenza del corpo, che quindi trasmetta immediatamente e concretamente, ad ogni livello, l'elaborazione emotiva della partitura. Per questo Artaud sogna la tecnica dell'Oriente, nella cui sintesi energica vede il principio che consente per l'appunto l'espressione rapida dell'intero organismo, senza la necessità condizionante di dotare di un raccordo le sequenze elaborate, perché già risolte nella superiore codificazione del gesto. Sin qui, dunque, le visioni di Artaud e di Eizenštejn sembrano coincidere.

Secondo movimento: tornando indietro al problema, va detto che il limite oggettivo della sintesi gestuale è nel suo non potersi usare in modo indifferente, banale. L'attore che a questo punto Artaud può sognare è quello i cui gesti costituiscono l'oggettiva trasparenza del film interiore. Come e dove, però, concretizzare questa immediata trasparenza, se non nel cinema? Ruffini riconosce che il modello di attore immaginato da Artaud quando descrive come il saggio mongolo protagonista dello scenario *Due nazioni sui confini della Mongolia* compone e comunica le immagini, va ben oltre il rapporto *fi-siologico con il film interiore* di stampo stanislavskijano, ne esaspera i principi giungendo alle vette dell'impossibile: «Tutto è fluido e elaborato in questo attore che interiorizza un film elaborato ad arte e vi risponde come alla spinta di un "désir intérieur". Il viso, reattivo al minimo stimolo, non diventa mai smorfia; il corpo, nel suo movimento, trascrive docile e esatto lo "spettacolo dell'anima"». ⁷² Il cinema, conclude Ruffini, sembra dunque l'orizzonte in cui il problema dell'oggettività della visione si risolve, poiché l'attore è «segno vivente» dell'opera, assorbito nel suo interno.

⁷² F. RUFFINI, *op. cit.*, p. 243.

Terzo movimento. Citiamo:

Noi ci rallegriamo visibilmente quando scopriamo in Artaud banalmente malintesi. Il segno, che nel teatro orientale rappresenta semplicemente un elemento di un alfabeto universalmente conosciuto, non può essere - come Artaud avrebbe voluto - riportato nei teatri europei in cui ogni segno deve essere generato separatamente in rapporto ad associazioni culturali e psicologiche conosciute, prima di essere trasformato in qualcosa di totalmente diverso ⁷³.

È facile dire che Grotowski ha colto esattamente quello che Artaud non era riuscito a vedere. Gli si farebbe torto, riducendolo al vecchio ruolo del nano sulle spalle del gigante. È più giusto forse dire che Grotowski ha capito in profondità e forse come nessun altro qual è stato lo scacco di Artaud; che anzi ci si sia scontrato e di questa dinamica conflittuale abbia fatto centro propulsore per la sua attività.

Questo maestro di cambiamenti - *teacher of performer* - scruta, nel corpo dell'attore, l'oggettività di un fiore: dal *corpo e essenza al corpo dell'essenza*. È singolare, ma per definire questo passaggio, Grotowski cita una vecchia immagine di Gurdjieff ⁷⁴.

La tecnica che Artaud cerca ha il suo fondamento in un'unità ultra-culturale. Che ne fosse consapevole, che l'avesse intuito, lo provano proprio il viaggio in Messico e il titolo che ha voluto dare a questa raccolta: *Messaggi Rivoluzionari*. La fase che si era appena conclusa, quella dei *Cenci*, lo aveva portato a scontrarsi con il problema ultimo della regia, quello non di un corpo che tradisce il senso - la direzione elaborata e fissata - delle emozioni, ma di *corpi* che lottano contro l'idea che dovrebbe guidarli. È noto che persino con Barrault,

⁷³ J. GROTOWSKI, *op. cit.*, p. 141.

⁷⁴ J. GROTOWSKI, *Il Performer*, in «Teatro e Storia», 4, a. III n. 1, aprile 1988, p. 167. Il che per noi enfatizza il valore di una coincidenza, ma lasciandola tale. Solo, il nome di Gurdjieff apre e chiude, così, l'avventura che qui si è raccontata.

che lo sostituì per qualche giorno alle prove, ci furono degli screzi. Le sue membra che non gli obbedivano, la rigidità espressiva del suo corpo con cui si era scontrato a teatro, erano ormai diventati i suoi attori, che lo tradivano.

Per questo forzò la sua ricerca fin al di sotto del rito, verso *quel teatro che rende possibile il rito stesso*. Quando scriveva a Jean Paulhan:

... il teatro può aiutarci a ritrovare una cultura e darcene *immediatamente* i mezzi: la cultura non è nei libri, nei quadri, nelle statue, nelle danze, è nei nervi e nella fluidità dei nervi, degli organi sensibili, in una sorta di *mana* che dorme e che può mettere lo spirito immediatamente nell'attitudine di ricettività più alta, di ricettività totale e permettergli di reagire nel senso più degno, il più elevato e anche il più penetrante e il più fine; e questo *mana* il teatro, come io lo concepisco, lo risveglia.⁷⁵

individuava con una precisione estrema la duplicità d'azione del *mana* stesso: un principio che, dal lato dello spettatore, ne fonda la ricettività immediata; dal lato dell'attore, gli consente di acquisire una lingua energica. Oggi, lo definiremmo il «pre-espressivo»⁷⁶.

Ugualmente drammatici, i cammini terreni di Artaud e Daumal s'interrompono all'improvviso, a poca distanza l'uno

⁷⁵ Cfr. *supra*, p. 17. Quanto al termine *mana*, come per altri simili espedienti, Lévy-Strauss notava come essi «intervengono, un po' come simboli algebrici, per rappresentare un valore indeterminato di significazione, in se stesso privo di significato e perciò suscettibile di riceverne uno qualunque, e la cui unica funzione consiste nel colmare un divario tra il significante e il significato, o, più esattamente, di segnalare il fatto che, in una determinata circostanza o in una determinata occasione, o in taluna delle loro manifestazioni, si stabilisce un rapporto di inadeguazione tra significante e significato a danno del rapporto complementare anteriore» (cfr. C. LÉVY-STRAUSS, «Introduzione», a M. MAUSS, *Teoria generale della magia e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1965, pp. XLVII-XLVIII). È esattamente il senso che Artaud recepisce di quella nozione, e ne fa, ci sembra, l'uso più coerente: senza circoscriverne la pertinenza, ne amplifica la potenzialità espressiva.

⁷⁶ Con questo termine si indica la conquista più matura e insieme problematica dell'antropologia teatrale. È il fondamento del lavoro dell'attore, il principio efficace che gli consente di organizzare il suo lavoro secondo un'organicità

dall'altro. L'ultimo, il più giovane, muore nel 1944, a 36 anni. In quel tempo Artaud, a Rodez, lottava con le parole e i fantasmi, e lavorava a *Il rito del peyote presso i Tarabumara* e al *Supplemento al Viaggio al paese dei Tarabumara*. Quella morte e questa scrittura tornano ad intrecciarsi. La ricerca di un linguaggio vero, del potere della parola, aveva portato Daumal a imparare il sanscrito, a tradurre i sacri testi indiani sul teatro, a raccontare ricerche analogiche di luoghi interiori... Aveva detto: «Un linguaggio chiaro presuppone tre condizioni: un parlatore che sappia quello che vuole dire, un ascoltatore allo stato di veglia, e una lingua che sia loro comune. Bisogna che il linguaggio sia chiaro, come lo è una proposizione algebrica. Bisogna inoltre che abbia un contenuto. Per questo occorre, come quarto elemento, un'esperienza della cosa di cui si parla comune agli interlocutori...»⁷⁷.

Gli lasciamo per ultimo la parola, tentati di ricavarne un motto:

«Viene qui chiamata *arte* la realizzazione di un sapere in un'azione».⁷⁸

Marcello Gallucci

completa: il pre-espressivo, visto nella sua separatezza, è una finzione conoscitiva che permette interventi efficaci. Esso non si riduce alla pura fisicità dell'attore, ma concerne l'interezza corporea e permette all'attore di concentrarsi in un orizzonte a parte che contiene le sue leggi, i suoi sistemi di orientamento, le sue logiche, così come ha leggi, sistemi di orientamento e logiche proprie l'orizzonte più vasto dei contenuti della rappresentazione. E BARBA, *La canoa di carta* op. cit., pp. 182-183. Quando Artaud parla del geroglifico messicano, *senza conoscerne le chiavi tecniche di lettura* ma trasferendo su di esso un'abitudine sottile alla decifrazione delle dinamiche gestuali, si potrebbe quasi dire che ne intuisce il livello pre-espressivo. Coglie un lavoro sotto il risultato. A ben vedere, questo modo di far agire una dinamica propria (perché eminentemente nel campo a lui più vicino) nei terreni più diversi della cultura è proprio ciò che inaugura l'originalità teorica di Artaud.

⁷⁷ R. DAUMAL, *La gran bevuta*, cit., Dossier, p. 232, corsivo nostro.

⁷⁸ R. DAUMAL, *Il Monte Analogo*, op. cit., p. 135. La citazione compare in una serie di appunti per la continuazione del racconto, che la morte impedisce a Daumal di ultimare.