

Prefazione

Il filo del discorso

Antonin Artaud ciclicamente ritorna, come un fantasma inquieto o come *memento* sbeffeggiante per le inquietudini di malcelate anime belle. Da qualche anno il suo nome è tornato ad essere oggetto di saggi critici, dibattiti, mostre ed eventi culturali di vario genere. Aveva scritto che il suo corpo sarebbe esploso in frantumi per poi ricomporsi sotto molteplici aspetti e mai più essere dimenticato. Delirio o profezia?

Per chiunque si sia seriamente cimentato con i suoi scritti, con le sterminate pagine della sua opera, una cosa certo resta indimenticabile: la sensazione di fastidio, di difficoltà a mettersi comodo, di disorientamento graduale e inarrestabile, fino al rigetto. La possibilità di procedere nella lettura è proporzionale all'intensità di questi effetti iniziali. Quelli che verranno dopo dovranno essere valutati non più sul piano della reazione sintomatica, ma sul piano della efficacia pratica, in relazione a tutto un ordine di sensi che, vacillando, pian piano si riconfigura in una veste inedita. L'attualità ricorrente di un inattuale come Antonin Artaud credo risieda esattamente in questo. Forse dunque le sue cicliche riapparizioni vanno accolte come il segnale o come l'annuncio di riconfigurazioni imminenti che, nell'incertezza della trasfigurazione in corso, chiedono di essere vagliate operativamente.

Proprio come un esercizio di vaglio vorrei venisse inteso il presente lavoro. Esso si è sviluppato in stretta continuità con un mio precedente libro intitolato *Corpi all'opera. Teatro e scrit-*

tura in Antonin Artaud (Jaca Book, Milano 2001). La parola *opera* rievocava il lungo dibattito che aveva accompagnato la pubblicazione postuma degli scritti artaudiani: nodo problematico che nasceva dalla impossibilità di catalogare quegli scritti entro strutture stilistiche predefinite¹. La vita, l'esperienza teatrale e la scrittura di Antonin Artaud imponevano infatti un ripensamento della stessa nozione di 'opera' nei termini di una 'messa in opera' transitante nella continua ricostituzione dei suoi effetti.

Risalire dall'opera alla sua operatività costitutiva significava ricondurre la scrittura stessa di Artaud, come per una intrinseca necessità, da una dimensione statica a una dimensione dinamica, nella quale agisse quel movimento al tempo stesso creatore e distruttore cui Artaud diede nome di 'teatro della crudeltà'. Questa espressione, maturata a partire dalla ricerca teatrale direttamente condotta da Artaud negli anni della giovinezza, divenne il fulcro di una personalissima elaborazione di ordine non più solo teatrologico, che portava a confrontarsi con i fondamenti della metafisica occidentale, con le sue peculiari rappresentazioni di mondo e con i suoi limiti interni ed esterni.

'Teatro della crudeltà' diventava così il nome di una istanza rigenerativa di ordine etico, politico e conoscitivo che chiamava in causa l'esperienza dei corpi viventi e vissuti come attori della messa in scena del senso, su un palcoscenico senza più quinte e senza sipario. In *Corpi all'opera* oggetto di indagine specifico era il passaggio dalla teorizzazione alla applicazione del principio della crudeltà così inteso, a partire dal coinvolgimento diretto del corpo grafico di Antonin Artaud e della sua incompiuta e proliferante 'opera'.

Qui invece si è tentato di andare a fondo nella nozione stessa di 'corpo' cui il teatro della crudeltà si attaglia, indagando gli effetti che in essa si producono qualora la si sottoponga al vor-

¹ Sulla questione intervenne tra i primi Michel Foucault con lo scritto *La follia, l'assenza d'opera*, poi apparso come appendice nella *Storia della follia nell'età classica* (1961).

tice di quella che Antonin Artaud, negli anni Venti, invocò come una «rivoluzione nella conoscenza». Anzitutto si è perciò inteso mostrare che vige una stretta continuità tra gli scritti teatrali redatti nel corso degli anni Venti e Trenta e quelli composti nei due anni successivi al rientro a Parigi dall'ospedale psichiatrico di Rodez, prima della morte avvenuta nel 1948. Lo scarto tra gli uni e gli altri è dato esclusivamente dalla coerenza di un approfondimento rigoroso, dallo scavo e dal cesellamento continuo che Artaud esercitò nei confronti delle sue intuizioni giovanili.

Nel cuore della produzione artaudiana più matura il tema del corpo si incunea come un dardo. Esso straborda al di là del suo senso fisiologico o biologico e chiama in causa i principi stessi di qualsivoglia fisiologia e di qualsivoglia biologia. In quanto organizzazione fondamentale sulla quale e per la quale dovrà esercitarsi il travaglio del teatro della crudeltà, ciò che Artaud chiama corpo dovrà essere inteso nel doppio e articolato senso di un *corpo anatomico* e di un *corpo linguistico*.

Al corpo anatomico-linguistico prodotto dalla scrittura delle scienze occidentali Artaud contrappone l'esperienza antipodale di un *corpo simbolico in azione*, il quale, sottratto al principio della unità organica e funzionale, allude ad una costitutiva dualità originaria. È nella prospettiva di tale dualità *drammatica* che Artaud elabora quella complessa riflessione intorno al tema del corpo che troverà nella nozione di 'corpo senza organi' una delle sue espressioni più efficaci. Questa espressione tuttavia compare un'unica volta, in un testo del 1947 intitolato *Pour en finir avec le jugement de dieu*. Essa quindi può venire intesa solo se attentamente contestualizzata all'interno della produzione artaudiana coeva e precedente, ricostruendo l'articolato percorso che ne ha orientato gli interessi. L'esigenza di ripercorrere il cammino attraverso il quale il tema della corporeità viene progressivamente elaborandosi nel lavoro di Antonin Artaud ha imposto di compiere alcune scelte metodologiche preliminari.

Di fronte alla mole dei suoi scritti tali scelte hanno anzitutto riguardato la cernita di luoghi notevoli sui quali condurre un

esercizio analitico mirato. Si è pertanto costruita una sorta di mappatura all'interno delle *Oeuvres complètes*, disponendosi ad un esercizio di ricognizione analogica che consentisse connessioni e svolte di percorso non sempre suffragate dalla bibliografia secondaria. Del resto la scrittura di Artaud, e in particolare modo quella che egli praticò negli ultimi due anni di vita, sembra esplicitamente richiedere una assunzione di responsabilità da parte dei suoi lettori, nella consapevolezza (in pochi radicata come in Artaud) che ogni lettura è sempre l'esercizio di una disorientante e necessaria riscrittura 'crudele'.

I percorsi della critica

La produzione del cosiddetto 'ultimo Artaud' consiste in una variegata congerie di materiali composti dall'intreccio di testi, disegni, registrazioni vocali, appunti di lavoro, poemi, ecc., sui quali si è da tempo esercitata la critica, con esiti ancora lontani dal pervenire ad una prospettiva unitaria e condivisa. Si tratta di materiali che hanno conosciuto una diffusione piuttosto limitata in Italia (dove sono stati tradotti solo in minima parte e spesso all'interno di riviste specialistiche o da piccoli editori lontani dai circuiti accademici). Essi hanno invece avuto una maggiore diffusione in Francia anche attraverso la mediazione autorevole di Michel Foucault, di Jacques Derrida e di Gilles Deleuze, che al lavoro di Artaud hanno dedicato la loro attenzione sin dagli anni Sessanta. Grazie alla lettura di questi interpreti si è cominciato a riconoscere piena dignità filosofica al pensiero di Artaud, inizialmente costretto entro una prospettiva esclusivamente letteraria, strettamente teatrologica o riduttivamente psichiatrica.

Riconsiderando la vicenda critica relativa ad Artaud² ci si trova di fronte a un enorme intreccio di prospettive spesso tra

² Si veda a tale proposito R. Bonacina, *Artaud, il pubblico, la critica*, La Nuova Italia, Firenze 1984.

loro contraddittorie. Senza alcuna pretesa di esaustività, è però bene richiamare le direttive generalissime entro le quali quella vicenda si è svolta e ancora oggi si protrae. Credo infatti possa essere utile al lettore conoscere almeno gli orientamenti di maggiore rilievo che hanno mediato, e a volte schermato, la ricezione pubblica degli scritti di Artaud.

È importante segnalare che il primo a dedicar loro attenzione, subito dopo la pubblicazione del primo volume delle *Oeuvres complètes* (a cura di Paule Thévenin, Gallimard, Paris 1956-1994), fu Maurice Blanchot con un intervento apparso sulla «Nouvelle Revue Française» (46, 1956) e poi inserito nel *Livre à venir* (1959). Nell'articolo citato Blanchot sottolinea come la scrittura di Artaud mostri attivamente quella impossibilità di pensiero (*impouvoir*) che costituisce tuttavia un elemento essenziale al pensare. Questa lettura sarà ripresa e approfondita da Blanchot anche in un secondo articolo dedicato ad Artaud (*La cruelle raison poétique*, «Cahiers Renaud-Barrault», 22-23, 1958), che confluirà nell'*Entretien infini* (1969).

In un articolo intitolato *La parole soufflée* (apparso in «Tel Quel» nel 1965) Jacques Derrida prenderà le distanze dalle originali e pionieristiche riflessioni di Blanchot, cui rimproverava un approccio ancora esclusivamente letterario, nel quale, a suo avviso, veniva persa di vista la sostanza filosofica di ciò che egli chiamò la «avventura» di Artaud. Tale sostanza veniva individuata da Derrida nel progetto di 'distuggere' la metafisica occidentale e la tradizione dei saperi da essa derivati. Ridurre un progetto di questo genere ad una impossibilità nel pensiero legata all'esperienza della follia significava inevitabilmente ricondurre l'unicità di una esperienza creativa alla rigidità di un modello oppositivo e predeciso tra ragione e sragione. All'articolo del '65 Derrida fece seguire il saggio *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation* («Critique», 230, 1966). Entrambi gli scritti vennero ripresi in *L'écriture et la différence* (1967). La linea interpretativa proposta da Derrida ebbe grandissima influenza sulle successive letture degli scritti artaudiani. Essa divenne di fatto un riferimento imprescindibile per chi tentasse

un approccio prospettico a quell'ampia mole di materiali eterogenei.

Nel periodo compreso tra la metà degli anni Sessanta e i primi anni Settanta Philippe Sollers, insieme a un vasto gruppo di intellettuali che collaboravano alla rivista «Tel Quel», avviò un progetto di rilettura degli scritti di Artaud i cui esiti sono documentati dagli atti del Colloquio di Cerisy del 1972 (AA.VV., *Vers une révolution culturelle: Artaud, Bataille*, 1973). Si trattò di una impresa critica che tradiva però un impianto ideologico preconstituito, attraverso il quale la portata sovversiva del pensiero di Artaud veniva ricondotta *tout court* entro lo schema della dottrina marxista. Fu tuttavia suo merito quello di avere richiamato l'attenzione della critica sugli ultimi scritti dell'Artaud, mettendo in questione le interpretazioni mistico-spiritualistiche allora dominanti.

Nel frattempo proseguiva infatti la pubblicazione delle *Oeuvres complètes*, nonostante i mille ostacoli frapposti dagli eredi di Artaud e grazie al lavoro indefesso di Paule Thévenin che avrebbe dedicato interi decenni alla decifrazione e alla trascrizione degli oltre quattrocento quaderni vergati da Artaud tra il 1945 e il 1948.

Insieme alla Thévenin, Derrida curò, nel 1986, una raccolta di disegni di Artaud che uscì con il titolo *Antonin Artaud. Dessins et portraits* (1986). In quell'occasione egli scrisse un importante saggio, intitolato *Forcener le subjectile*, nel quale, alla luce della originale produzione pittorica artaudiana, riconsiderava il senso complessivo della scrittura di Artaud approfondendo e in parte modificando la chiave interpretativa proposta nei due saggi degli anni Sessanta. Della interpretazione derridiana si riferirà più ampiamente nel corso del presente lavoro.

Nel 1966 anche Giorgio Agamben, con due articoli apparsi su «Tempo presente» (*La centoventunesima giornata di Sodoma e Gomorra e Il pozzo di Babele*), aveva richiamato l'attenzione degli studiosi italiani sulla originalità del pensiero di Artaud, non riducibile ai temi teatrologici divenuti nel frattempo molto popolari fra i teorici del teatro di ricerca. Tra i più importanti

interventi relativi alla teatrologia artaudiana occorre senz'altro ricordare il saggio di Jerzy Grotowski intitolato *Non era completamente se stesso*, apparso su «Les Temps modernes» (251, 1967) e confluito in seguito nel volume *Per un teatro povero* (1970). In quel saggio Grotowski attribuisce ad Artaud una oscura visionarietà alla quale non corrispose una vera possibilità di realizzazione teatrale. Tuttavia gli riconosce di avere colto l'aspetto fondamentale dell'arte dell'attore: quello di compiere «atti totali», che nulla hanno a che fare con l'illustrazione o con l'imitazione. Nello svolgersi della sua concreta ricerca Grotowski svilupperà il senso di quell'atto totale nei termini di ciò che egli chiamò «verticalità». La testimonianza più profonda della sua frequentazione di Artaud non si trova dunque in testi scritti, ma nel percorso vivente che egli svolse all'interno del suo laboratorio teatrale, percorso che oggi viene continuato dei suoi allievi del Workcenter di Pontedera.

Al di là del dibattito teatrale relativo alle possibilità applicative del concetto artaudiano di 'crudeltà', così spesso frainteso nel senso di una pura crudezza espressiva, furono Umberto Artioli e Francesco Bartoli, nel 1978, a tentare la prima ricostruzione organica del percorso di Artaud, con l'ampia e articolata monografia *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*. Si tratta di un lavoro ancora oggi estremamente attuale, soprattutto per l'originalità con la quale gli Autori, liberi dai condizionamenti delle letture francesi, considerano l'opera artaudiana nel suo complesso sviluppo cronologico e tematico, spingendosi ben oltre le numerose trattazioni settoriali che, nel corso degli anni Settanta, avevano esposto Artaud a interpretazioni svariatissime e spesso superficiali.

Di fatto Artaud continuerà ad essere considerato a lungo, negli ambienti di teatro, un maestro dell'impossibilità. Solo da un paio di decenni le sue teorie teatrologiche hanno cominciato ad essere studiate non solo nel loro aspetto visionario, ma anche nel loro portato tecnico e metodologico. In tale direzione è stato assai importante, in Italia, il lavoro svolto da studiosi come Carlo Pasi (*Artaud attore*, 1989) e Gianni Poli (*Antonin Ar-*

taud. *La poesia in scena*, 1997), Franco Ruffini (*I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, 1996), Marco De Marinis (*La danza alla rovescia di Artaud. Il secondo teatro della crudeltà*, 1999) e Marcello Gallucci, al quale si deve la curatela della edizione italiana degli scritti messicani di Artaud (*Messaggi rivoluzionari*, trad. it., 1994).

Nel mondo del teatro italiano occorre ricordare inoltre le numerose occasioni in cui Carmelo Bene fece riferimento ad Antonin Artaud come a uno dei suoi maestri di pensiero (cfr. C. Bene, *Opere*, 1995), maestro o interlocutore silente che viene evocato anche in una serie di dialoghi tra Bene e Artioli, recentemente pubblicati sotto il titolo *Un dio assente. Monologo a due voci sul teatro* (2006).

Un altro filone (il primo, anzi, in ordine cronologico) lungo il quale si è sviluppata ampia parte della critica artaudiana è quello psichiatrico, alimentato dall'interesse clinico che un caso come quello di Artaud, ricoverato in ospedali psichiatrici per nove anni, inevitabilmente era destinato a suscitare. Intorno all'opera artaudiana furono condotti svariati tentativi di interpretazione psichiatrica, esercizi di comparazione con gli scritti di altri illustri 'geni della follia' tesi a sottolineare i tratti peculiari del cosiddetto 'linguaggio schizofrenico'. Parallelamente a quello psichiatrico sono ovviamente fiorite anche molte letture di impianto psicoanalitico, riconducibili in generale all'apparato concettuale di impronta lacaniana. Tra i risultati più significativi di questa corrente critica occorre ricordare i due articoli di Guy Rosolato *L'Expulsion* («Obliques», 10-11, 1976) e *Artaud: le cri* («Nouvelle Revue de Psychanalyse», 39, 1989).

Se già Derrida, nel 1965, aveva messo in guardia dai rischi di una riduzione della esperienza di Artaud ad un caso clinico, furono Gilles Deleuze e Félix Guattari a proporre una sorta di capovolgimento in positivo della supposta schizofrenia artaudiana in termini dichiaratamente anti-psicoanalitici. Nell'*Anti-Edipe* (1972), riprendendo in parte la chiave interpretativa proposta da Deleuze già nel 1968 con un articolo intitolato *Le schizophrène et le mot* (apparso in «Critique», 253-256, poi ri-

preso e ampliato in *Logique du sens*, 1969), i due autori elaborano infatti una lettura del linguaggio e della esperienza corporea dello schizofrenico nei termini di una potenza desiderante assolutamente refrattaria al principio della cumolazione e del consumo capitalistici.

In tale prospettiva Deleuze e Guattari inaugurarono un lavoro di personale rilettura dell'opera di Artaud e in particolare della nozione di 'corpo senza organi', nozione che ricorrerà spesso anche in molti scritti successivi all'*Anti-Edipe*. L'elaborazione di Deleuze e Guattari, che troverà la sua espressione più articolata in *Mille plateaux* (1980), ha negli anni costituito un riferimento costante per tutte le letture dell'opera artaudiana che si interrogassero specificamente sul tema della corporeità.

Nel quadro della critica artaudiana più recente si può a mio avviso riscontrare una continuità di fatto con le due prospettive aperte parallelamente da Derrida e da Deleuze. Questo ha senza dubbio favorito l'approfondirsi in senso filosofico della riflessione intorno agli scritti di Artaud, ma ha limitato l'esercizio critico entro i confini concettuali dei due autorevoli pensatori francesi. Così, ad esempio, anche lavori esemplari come quello svolto da Camille Dumoulié (*Antonin Artaud*, 1996), pur giungendo a confrontarsi con i temi più ardui del pensiero di Artaud, continuano tuttavia a muoversi sul doppio binario tracciato, fra gli anni Sessanta e gli anni Ottanta, dalla elaborazione critica derridiana e deleuziana.

Il presente lavoro intende pervenire ad un confronto critico con quelle elaborazioni, prendendo nettamente le distanze da entrambe riguardo ad alcuni punti fondamentali, nel tentativo di restituire al pensiero di Antonin Artaud la sua originalità e la sua autonomia. In particolare ci si discosterà dalla prospettiva derridiana a proposito della nozione di rappresentazione e dalla prospettiva deleuziana a proposito della nozione di corpo senza organi. Quelle prospettive risultano infatti inadeguate a sostenere la forza propulsiva del lavoro di Artaud, le cui rica-

dute sul piano teoretico e politico mostrano una fecondità nuova, oltre che una stupefacente attualità.

È noto poi che ogni esercizio di interpretazione non può che raccontare, in ultimo, la storia del suo stesso interpretante, esponendola impudicamente allo sguardo di interpretanti a venire. Ricordarlo qui valga solo come dichiarazione di consapevolezza.