

## Prefazione

di Giuseppe Rocca

### Cenni biografici su Artaud

Antoine Marie Paul Artaud nasce a Marsiglia il 4 settembre 1896, in una famiglia “multiculturale” si direbbe oggi, in cui scorreva sangue armeno, greco, turco, maltese e veneziano. I suoi genitori, nati entrambi a Smirne, erano cugini di primo grado e Antonin (com’era chiamato in casa) era il primogenito. La sua infanzia è funestata da lutti e malattie. A 18 anni esplose il male mentale, che lo segnerà per la vita. Scartato alla visita di leva, nel 1914, è richiamato alle armi nel 1917, ma è congedato e cominciano i primi ricoveri. Per una presunta sifilide ereditaria, lo curano con arsenico, mercurio e laudano, avviandolo a una perenne dipendenza da oppiacei, puntellata da ricorrenti, ma non risolutive disintossicazioni. Nel 1920 il primario della clinica di Villejuif lo incoraggia a pubblicare recensioni culturali e a frequentare mostre e teatri della vicina Parigi. Conosce i registi Lugné-Poe, i Pitoëff e Dullin, nel cui Atelier si appassiona alle filosofie orientali, fa amicizia con Étienne Decroux e intreccia una tormentata relazione con l’attrice Génica Athanasiou (tra paranoie e sessuofobie ne avrà altre con Yvonne Gilles, Janine Kahn, Josette Lusson, Juliette Beckers, Anie Besnard, Anaïs Nin, Colette Thomas, Cécile Schramme...). Affronta anche una propria autonomia: affitta una camera a Passy inaugurando così il suo status costante di *senza fissa dimora*. Si avvicina ai dadaisti, frequenta i surrealisti e André Breton, che gli affida l’Ufficio Ricerche del movimento. Ben presto lui e il gruppo entrano in conflitto su due punti: il ruolo della dimensione onirica nella creatività e la posizione nettamente marxista di Breton. Per Artaud, infatti, prima della rivoluzione politico-economica, occorre una «metamorfosi delle condizioni interiori dell’anima», una rigenerazione culturale, spirituale ed etica. L’espulsione dal gruppo surrealista è proclamata brutalmente nel maggio del 1927 e Artaud risponde, in giugno, con altrettanta crudeltà. Riesce (grazie anche ai cugini Louis e Max Nalpas, produttori cinematografici) a recitare in film come *La passion de Jeanne d’Arc* di Dreyer, *Liliom* di Lang, *Napoléon* di Gance. Cerca un riconoscimento letterario e invia alla *Nouvelle Revue Française (NRF)* delle poesie, apprezzate dal segreta-

rio Jean Paulhan (che gli diventa amico), ma respinte dal direttore Jacques Rivière. Artaud allora scrive al direttore esponendo le tragiche intermitenze del suo pensiero. Rivière non cambia il suo giudizio, ma pubblica quell'epistolario. Nel 1926, fonda con Roger Vitrac (commediografo, poeta, regista e giornalista) il Teatro Alfred Jarry, omaggio a un drammaturgo profondamente eversivo. L'estremismo della provocazione e la mancanza di fondi fanno fallire il progetto dopo solo quattro spettacoli. L'esperienza, comunque, potenzia l'elaborazione di una visione teatrale che guarda a campi ancora inesplorati. Con la supervisione di Paulhan (che ora dirige la  *NRF* ) raccoglie alcuni suoi scritti, che riportano il teatro alla peste, all'alchimia, alla metafisica, alla spettacolarità balinese. Nasce, così,  *Il teatro e il suo doppio* , la più appassionata e magmatica poetica teatrale di tutto il Novecento. Al centro c'è l'idea di crudeltà, che non mira a sadismi scenici, ma che per Artaud significa sacrificio degli elementi inessenziali che riducono il teatro a semplice intrattenimento e riscoperta della potente energia ancestrale dei gesti, delle musiche e delle luci per tornare alla vera essenza del teatro, e quindi all'assoluta necessità di un'azione attoriale "pura". Attuazioni di questo intento dovrebbero essere i drammi elencati nel  *Primo Manifesto del Teatro della Crudeltà*  (1932), ma nel  *Secondo Manifesto*  (1933) essi si ridurranno a un solo spettacolo:  *La conquista del Messico* . Benché ne stili il canovaccio per una messinscena, Artaud compie con essa il suo più geniale salto in avanti: non sarà una rappresentazione della vita, ma la vita stessa. Un'azione  *teatrale* , cioè, che avrà per palcoscenico lo stesso Messico e per soggetto non l'antica colonizzazione, ma un viaggio in tempo reale di scoperta iniziatica. La compagnia sarà composta da un solo attore e per pubblico ci sarà un solo spettatore: ed entrambi saranno Artaud.  *Il teatro e il suo doppio* , dunque, è, insieme, consuntivo di una ricerca passata e profezia della  *scienza nuova*  del respiro, puro ed essenziale atto teatrale, poetico e vitale:  *anima, spirito, segno sacro (geroglifico)*  chiaro e misterioso dell'esistere.

In Messico, dove giunge il 7 febbraio 1936 per ripartire il 31 ottobre successivo, tiene conferenze che pubblica su giornali. Dalla fine di agosto al 7 ottobre partecipa, nell'impervia Sierra degli indios Tarahumara, alle cerimonie del peyote, il cactus allucinogeno che apre gli occhi della mente. Tornato in Francia, segnato da delirio mistico, si reca in Irlanda per "riconvertirla" come un novello San Patrizio. Lo riconducono in patria, in camicia di forza. Seguono anni di reclusioni psichiatriche e tremendi elettroshock. Scrive e disegna compulsivamente. Solo nel maggio del 1946 un comitato di amici (Adamov, Paulhan, Balthus, Barrault, Gide, Picasso, Dubuffet, Blin, la Robert, la Thévenin...) riesce a riportarlo a una libertà protetta, in una casa di salute di Ivry, presso Parigi. È una resurrezione. Terribile, ovviamente: non ancora cinquantenne, è irrimediabilmente scdentato, con il torace compromesso e la schiena di un vecchio. Gli organizzano serate d'onore (al Théâtre Sarah Bernhardt e al Vieux-Colombier), raccolte di fondi, vendita di suoi disegni, gli procurano un contratto per

una serie di trasmissioni radiofoniche, la più aggressiva delle quali, *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, non va in onda. Una vera consacrazione gli giunge nell'estate di quell'anno, quando Gallimard si impegna a una monumentale edizione di tutte le sue opere. Riprende a incontrare gli amici nei *cafés*, ammirato come mito di libertà e innovazione. Muore la mattina del 4 marzo 1948, seduto ai piedi del letto con una scarpa in mano.

### **Perché questo libro**

Questa è la seconda traduzione italiana di *Il teatro e il suo doppio* di Antonin Artaud.

La prima uscì presso Einaudi cinquant'anni fa<sup>1</sup>. Cosa cambia fra l'una e l'altra?

Quanto alla forma, in quella c'era un'intenzione tutta einaudiana di rendere nitida, spiegabile, perfino elegante l'espressione più dolente che abbia mai assunto il pensiero registico.

In questa c'è la decisione di tenersi, con scrupolo addirittura tignoso, attaccati al testo, ai tic dell'autore, ai grovigli nei quali si è voluto impigliare da solo, all'accumulo con cui le frasi crescono e tracimano su se stesse. Non abbiamo cercato sinonimi che variassero quello che l'autore ha deciso di ripetere. Né fluidità là dove ha scelto spigoli e dissonanze. Né levità e armonia, quando il suo respiro si caricava per arrivare al grido.

E, soprattutto, non abbiamo voluto glissare sui punti impenetrabili, cercando facili vie di uscita. Un volume in corso di preparazione tenterà di chiarirli, attraverso un denso corpus di note e apparati che si addenterà nel labirinto – dalle mille interconnessioni – degli infiniti interessi di Artaud (noti o insospettati). Qui, intanto, abbiamo cercato di offrire un filo per addentrarsi nei singoli scritti, premettendo un sunto a ciascuno di essi.

Quanto allo scopo, c'è da ricordare che un libro vive nella sua epoca. Quello Einaudi uscì mezzo secolo fa e a soli vent'anni dalla morte dell'autore.

In quel tempo e in Italia, Artaud non aveva ancora quel ruolo centrale nel pensiero teatrale del Novecento, che oggi gli è riconosciuto<sup>2</sup>.

Benché non letto e non visto sulle scene, Artaud dagli anni Venti in poi era comunque noto negli ambienti colti attraverso sporadiche cronache teatrali

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio. Con altri scritti teatrali*, Gian Renzo Morfeo e Guido Neri (a cura di), prefazione di Jacques Derrida; traduzioni di Ettore Capriolo (*Il teatro e il suo doppio*) e Giovanni Marchi (*Il teatro di Séraphin* e gli altri testi, dei quali ha anche curato la scelta), Einaudi, Torino 1968.

<sup>2</sup> Per una trattazione esaustiva della conoscenza in Italia della figura e dell'opera di Artaud, Cfr. Fabio Acca, "Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia", in Marco De Marinis (a cura di), *Artaud/Microstorie*, numero monografico di *Culture teatrali. Studi, interventi e scritture sullo spettacolo*, n° 11, autunno 2004, pp. 157-195.

che prima ne diffusero il cliché (l'anarchico che voleva distruggere il teatro con strambe messinscena aggressive), poi lo aggravarono di pesanti ipoteche (la sua tossicomania, le turbe mentali, la lunga e durissima permanenza in cliniche psichiatriche, i danni dell'elettroshock, la diagnosi di grafomania...). Dopo i circa nove anni di internamento in strutture psichiatriche, si ritornò a parlare di lui, dopo che si riuscì a fargli restituire dignità e libertà, facendolo ospitare in una più umana casa di cura. Si aprì anche in Italia il caso Artaud e la sua morte spinse a una maggiore focalizzazione del giudizio sulla sua personalità e sulla sua opera. Negli anni Sessanta, Vittorini, Bo, Arbasino, Macchia, Rebora, Chiaromonte, Perniola, Agamben, Pasolini ne elaborarono nuove chiavi interpretative. Uno dei problemi maggiori che cominciarono a emergere fu quello della sua collocazione in un precipuo campo d'azione (la poesia o il teatro? L'esoterismo o l'antropologia?).

Intanto, gli attori e i registi con le antenne più recettive cominciarono ad azzardare un'azione scenica *artaudiana* e, dai pochi testi pubblicati, cercarono di ricavare, se non un metodo, almeno delle suggestioni, delle motivazioni, qualcosa da usare teatralmente. Molti colsero solo le idee più evidenti (quella della *crudeltà*, per esempio), lette, spesso, nel senso più immediato. C'era, però, anche e soprattutto, Carmelo Bene che cominciava a lavorare sulla voce poetica, in un dichiarato e ininterrotto dialogo con Artaud.

Si giunse, così, al 1966, quando il Teatro Universitario di Parma organizzò il primo convegno italiano sull'opera e la poetica di Artaud<sup>3</sup>. L'introduzione fu tenuta da Derrida e la sua relazione fu poi inserita da Einaudi come prefazione nella traduzione di *Il teatro e il suo doppio*<sup>4</sup> (e un suo capitolo, *Basta con i capolavori!*, venne già anticipato negli Atti di questi tre giorni di studio).

Artaud, dunque, dalla derisione alla santità: questo l'arco di trasformazione con cui fu raccontata la sua figura in Italia e a cui Einaudi pose un punto di arrivo con questo libro, divulgato in traduzione fuori dalla cerchia degli specialisti e destinato sostanzialmente a un pubblico di operatori teatrali. E questa fu la scelta più significativa. Perché?

L'unico libro di Artaud già pubblicato era *Al paese dei Tarahumara* (Adelphi, 1966), resoconto del suo viaggio in Messico, con l'aggiunta di altri testi non teatrali. Parlava dei riti di un cactus allucinogeno (il peyote), custoditi e praticati da un "popolo perduto" nella Sierra Madre messicana. Molti

---

<sup>3</sup> Il convegno si tenne nell'ambito del XIV Festival internazionale del teatro universitario il 28, 29 e 30 marzo 1966. Gli Atti uscirono su *Teatro Festival. Rivista di teatro sperimentale e universitario*, n° 2/3, febbraio-marzo 1967.

<sup>4</sup> Il testo della conferenza apparve negli Atti del Convegno col titolo *Teoria ed opera di Artaud* senza il nome di chi l'aveva tradotto (probabilmente, Silvana Loreti). Prima di comparire come Prefazione nel volume Einaudi (nella versione di Guido Neri) fu pubblicato in rivista in Francia (Jacques Derrida, "Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation", in *Critique*, n. 230, luglio 1966, pp. 595-618).

lo inserirono nel clima del grande interesse destato in quegli anni dalle prime traduzioni delle opere di Lévi-Strauss sulla cultura di indigeni amazzonici, pubblicate da Il Saggiatore e Feltrinelli. Era, insomma, ancora quel problema, cui si accennava sopra: in che ambito di studio collocare Artaud? Con quale metodologia leggerlo?

I curatori einaudiani, invece, non ebbero dubbi: aggiunsero al testo principale altri scritti di Artaud, tutti attinenti alle sue esperienze e alle sue riflessioni teatrali, decidendo, così, di fatto e di autorità, l'appartenenza di Artaud e del suo magistero alla dimensione che il titolo sancisce: quella teatrale.

Da allora, è questa la strada del nostro rapporto con Artaud, che avanza dritta e indubitabile fino ai nostri giorni.

Ma una biforcazione, in quel 1966, c'era e l'altra strada o le eventuali altre rimasero inesplorate.

Tra gli interventi al convegno di Parma sono da ricordare quelli di Claudio Rugafiori<sup>5</sup> e di Giuliano Zincone<sup>6</sup>. Rugafiori invitava a leggere il pensiero e l'attività teatrale di Artaud solo come momenti di una sua più ampia concezione della poesia (una poesia che trasferisce la parola dalla pagina al corpo-voce del teatro e poi dal teatro al respiro-vita nella realtà magica del mito, cioè il Messico). Zincone, dopo aver sostenuto che «il Teatro della Crudeltà esplose una volta sola» nel recital al Vieux-Colombier (dove Artaud, «impazzito di dolore», parlò di sé e lesse tre poesie sue, ritmandole con un martello), provocò così gli uomini di teatro in sala: «Vogliamo [...] ricostruire nei nostri teatrini di velluto il Teatro della Crudeltà? È tutto qui: tre poesie. Ma urlate dal torturato Antonin Artaud! Chi è torturato si faccia avanti, e URLI». E continuò l'affondo: in questa «psicosi collettiva [...] tutto viene da una costola di Artaud [...] Mi preoccupa [...] queste assurdità e questa speculazione: tra poco Artaud sarà un autore alla moda [...] Troppo facile, e troppo disonesto, quello che sta accadendo».

Nessuno si fece avanti. Nessuno urlò. La sua preoccupazione, comunque, si dimostrò giustificata: la *moda* esplose e si giunse fino all'indiscutibilità del Maestro.

In varia misura e legittimità, quasi tutto il teatro di ricerca di questo cinquantennio si è riconosciuto illuminato dal Sole Nero di Artaud. Nel bene e nel male.

Non c'è spazio qui per distinguere tra i pochi artisti italiani (Bene, Vasilicò, De Bernardinis e Peragallo...) e i molti teatranti, ma spesso, chi ha agito nel nome di Artaud, ne conosceva solo qualche massima. Poche parole d'ordine, così, sono bastate, per esempio, a provocare nel DNA teatrale una mutazione genetica: l'atto performativo (*recitazione* o *lettura registica*)

---

<sup>5</sup> Francesista e autorevole traduttore delle edizioni Adelphi. Sua è la versione dell'unico libro di Artaud allora pubblicato: quello sui Tarahumara.

<sup>6</sup> Allora ventisettenne e da appena due mesi al *Corriere della Sera* (di cui diventerà una grande firma), si era laureato alla Sapienza, appunto con una tesi su Artaud.

di un dramma) è, di fatto, passato da attività di secondo livello (interpretazione del testo) ad azione di primo livello (creazione scenica).

Formulato in termini così schematici e in uno spazio così limitato, il problema sembra ridotto a un'affermazione senza sostegno di prove o di analisi. In realtà, questa trasformazione e la distinzione dell'operare artistico in attività di primo e di secondo livello saranno tra i punti trattati nel volume che abbiamo preannunciato.

Una nuova traduzione può servire anche a discutere di questo, a invitare a un consuntivo della fase che la versione Einaudi ha contribuito ad avviare e che oggi siamo maturi per storicizzare. Per contribuire a ragionare con "il senno del prima" sul bivio o il trivio o le altre strade, aperte nel Convegno di Parma e lasciate impraticate dopo la sterzata einaudiana, pubblichiamo come *Postfazione* l'intero intervento di Giuliano Zincone. Questo, insieme alla nota rilasciata da Enzo Moscato, sembra rispecchiare i punti estremi di questo mezzo secolo di presenza artaudiana nel nostro paese.

All'inizio della parabola, Zincone che (ancorché giovane anch'egli) lamenta profeticamente l'avvento di un «troppo facile» («e troppo disonesto») estremismo come malattia infantile dello sperimentalismo (teatrale).

Alla fine, un autore come Moscato che oggi sembra riassumere le due posizioni di Rugafiori e di Zincone: le sue "partiture" drammaturgiche mostrano con evidenza la possibilità di una parola teatrale artaudiana (non solo postartaudiana), dimostrando come la *vulgata* di un Artaud che espelle il testo e la parola dalla scena sia la conseguenza del parlare di Artaud senza averlo letto.

Una nuova traduzione è occasione, dunque, per porci qualche domanda. Artaud distruttore del testo? Può mai esserlo uno che lascia 26 volumi di scritti?

Cos'è il rito, tanto sognato da Artaud, se non proprio quella "ripetizione" e quella "fissità" da lui tanto negate?

È veramente applicabile in teatro quello che Artaud ha scritto sul teatro? Se cinquant'anni di teatro italiano sono stati influenzati da questo libro vuol dire che esso può avere effetti *pratici*. E vuol dire anche che la prassi ha bisogno di un pensiero che la stimoli, la guidi e la controlli eticamente. Troppe parole su Artaud, ha scritto Taviani<sup>7</sup>. Ora bisogna: «leggere e tacere».

Tacere e interrogare le parole di Artaud.

---

<sup>7</sup> Ferdinando Taviani, "Ciarla a voce sommessa", in *Antonin Artaud. Teatro, libri e oltre*, Franco Ruffini e Alessandro Berdini (a cura di), Bulzoni, Roma 2001, p. 90; poi, con il titolo "Artaud a voce sommessa" in idem, *Col naso per aria (cronache teatrali fra Novecento e Duemila)*, cap. 3, p. 118, Qu-book ([www.teatroestoria.it](http://www.teatroestoria.it)).