

IL TEATRO E IL SUO “DOPPIO”: ANTONIN ARTAUD

Antonin Artaud è stato, assieme a Stanislavskij e Brecht, il più autorevole teorico del teatro del '900, non tanto per i risultati ottenuti (in quanto il suo teatro non fu mai all'altezza dei “manifesti” pubblicati) quanto per l'originalità dei suoi scritti e dei suoi trattati. Per Artaud, come per Brecht, il dramma è uno strumento di rivoluzione, capace di riordinare l'esistenza umana. Artaud si preoccupò di separare il teatro come doveva essere (“il compimento dei più puri desideri umani”) dal teatro come era allora (“superficiale e posticcio, di consumo momentaneo”). Tuttavia, l'obiettivo di Artaud – a differenza di altri registi-pedagoghi del '900 – non era quello di trasformare l'uomo socialmente, ma psicologicamente, liberando tutte quelle forze oscure e nascoste che fanno parte di ogni individuo. Così Artaud e Brecht si trovano in due posizioni diametralmente opposte: Brecht voleva affermare un teatro che stimolasse lo spettatore, inducendolo al ragionamento e all'analisi, mentre Artaud voleva un teatro senza alcuna riflessione razionale che ostacolasse il risveglio dello spirito interiore dell'uomo. Artaud porta le teorie simboliste e surrealiste al loro limite più estremo.

Secondo Artaud, il teatro dovrebbe “rituffarsi nella vita”, ma non alla maniera dei naturalisti, bensì ad un livello mistico, metafisico; compito degli scenografi e degli attori è rivelare la vita segreta dei grandi drammi, creando un teatro dove il pubblico non venga per osservare, ma per partecipare emotivamente. Queste idee sono tutte sviluppate da Artaud nei suoi manifesti scritti fra il 1926 ed il 1929 a sostegno della sua organizzazione teatrale, il teatro *Alfred Jarry*. Artaud prometteva un teatro che avrebbe mostrato allo spettatore le angosce e le inquietudini della vita reale, in cui sarebbero entrati in gioco molti fattori: “lo spirito, ma anche i sensi e la carne”. Si sarebbe dovuto avere un teatro “di magia”, rivolto non allo sguardo o alla mente, bensì “agli aspetti più segreti del cuore”. Nel saggio *Il teatro Alfred Jarry*, Artaud respinge le neonate accuse alle proprie idee dicendo che il suo teatro era uno spettacolo “libero” (come la poesia, la musica e la pittura), ma anche un “teatro totale” di pura esperienza; l'obiettivo di Artaud era extra-teatrale, cioè una reintegrazione della vita stessa secondo una visione quasi allucinatoria della realtà umana.

Durante i primi anni '30, Artaud scrive una serie di saggi che formano la sua opera più importante, *Il teatro ed il suo “doppio”* (1938); il saggio, contenuto nell'opera, dedicato agli attori balinesi segna un evento assolutamente importante: la visione dei danzatori balinesi, da parte di Artaud, contribuì ad una svolta nel suo pensiero. Infatti, fino al 1926, Artaud aveva affermato che la recitazione e la messinscena avrebbero dovuto essere considerate come i segni visibili di un linguaggio che invece è “invisibile e segreto”; tuttavia, il modello per questi segni non gli fu molto chiaro fino a che non vide i danzatori balinesi: divenne quindi concreta l'idea di un teatro puro, dove tutto diviene oggettivo solo nel momento stesso in cui si trova sulla scena. Le parole erano eliminate: gli attori diventavano “geroglifici animati”, le cui grida ed i cui gesti risvegliavano nel pubblico una risposta emotiva, non traducibile in un linguaggio logico e discorsivo.

Fin dall'inizio della sua carriera di poeta e di attore (con Charles Dullin), Artaud era ossessionato dall'incapacità delle parole ad esprimere il mondo interiore di ogni individuo; i danzatori balinesi gli dimostrarono come era possibile utilizzare **un sistema di segni spirituali** capace di sostituire la parola. Il teatro, per Artaud, doveva essere liberato dalla sua sottomissione al testo, così come il corpo dell'attore doveva essere liberato dalla sua subordinazione alla mente. Il linguaggio da usare, quindi, non doveva più essere umanistico e realistico, bensì un linguaggio della magia.

Il termine “crudeltà” fu scelto da Artaud per definire il suo nuovo teatro, nel 1932, dopo aver scartato termini come “assoluto”, “metafisico”, “alchimistico”; pubblicò ben due manifesti de *Il teatro della crudeltà*, nel 1932 e nel 1933. Sin dall'inizio, Artaud precisò che non si trattava di un'interpretazione morale e fisica della crudeltà: lo spargimento di sangue e di carne martoriata costituivano un aspetto secondario della questione (ma comunque presente), lasciando posto ad una *crudeltà intesa come forza ed energia creativa, come impulso irrazionale la cui legge unica è il Male*. L'unico vero compito del teatro di Artaud era offrire allo spettatore una rivelazione, cioè rivelare il cuore di tenebra presente nella vita stessa. Di conseguenza, tutte le convenzioni della società moderna, specie quella occidentale (cioè la sua morale, i suoi tabù, le sue istituzioni), sono per Artaud inutili tentativi di negare questa crudeltà cosmica: per Artaud la sproporzione esistente fra i sentimenti ed il linguaggio andava inquadrata in una più generale *crisi culturale* (come si legge nella prefazione).

Nel saggio *Il teatro e la peste*, Artaud paragona il teatro alla peste, in quanto – come la peste – è capace di rivelare lo spirito represso in ogni uomo. Il teatro, come la peste, spinge in superficie la crudeltà nascosta; libera le possibilità più oscure. Alcuni critici hanno acutamente individuato nel teatro di Artaud una tendenza anticonvenzionale: se per secolo si è parlato del teatro come “purgazione” dei sentimenti e dei valori negativi, con il Teatro della Crudeltà abbiamo una sorta di **anti-purgazione**: esso evidenzia come l'animo umano sia caratterizzato da lati oscuri ed energie dolorose, senza possibilità di conciliazione.

Il concetto di **“doppio”** di Artaud fu fonte di malintesi: egli spiegava il titolo del suo libro dicendo che “se il teatro è il doppio della vita, la vita è il doppio del vero teatro”; i doppi del teatro sono allora la metafisica, la poesia, la crudeltà. *Il doppio del teatro non è la realtà quotidiana, sempre più vuota ed insignificante, ma piuttosto la realtà archetipica e pericolosa*. Il concetto di “doppio” viene applicato da Artaud anche a proposito dell'attore: *L'attore deve vedere il suo corpo come il doppio di uno “spettro”, plastico e mai compiuto, simile al ‘Ka’ delle mummie egiziane; ogni parte del corpo ha uno speciale potere mistico ed ogni emozione ha una base organica. Ogni differente metodo di respirazione può essere analizzato per il contenuto simbolico*.

Il saggio più importante a riguardo dell'attore è sicuramente *Un'atletica affettiva*: secondo Artaud l'attore è simile ad un vero e proprio atleta fisico, ma con una correzione importante: l'attore è un atleta affettivo, è un atleta del cuore. All'attore compete la sfera affettiva: tutti i mezzi della lotta, del pugilato, dei cento metri e del salto in alto trovano analogie organiche nell'esercizio delle passioni. Anche qui, però, Artaud corregge la questione: si tratta di un rovesciamento, per il quale *mentre il corpo dell'attore è sostenuto dal respiro, il respiro dell'atleta si sostiene sul corpo*. Il problema della respirazione è fondamentale per Artaud: ad ogni sentimento, ad ogni movimento, ad ogni affetto corrisponde un diverso respiro; i tempi della respirazione danno una forma al cuore umano.

Ogni attore non è guidato che dall'istinto: ma l'attore dotato trova nel proprio istinto la propria arte, e per Artaud bisogna finirlo con le stupide tendenze del teatro contemporaneo, dove l'istinto viene soffocato a favore della tecnica. Le idee di Artaud circa la consistenza dell'anima e delle passioni è molto chiara: l'attore deve credere alla materialità dell'anima; deve sapere che una passione è materia, in modo da poterla dominare. Raggiungere le passioni attraverso le proprie forze, senza considerarle un'astrazione, dà all'attore la sua maestria. Conoscere il segreto del *ritmo* delle passioni, del *tempo musicale* che ne regola il battito, è l'aspetto più importante per l'attore del teatro di Artaud.

Negli anni dopo il 1936, il teatro di Artaud venne sempre più ad identificarsi con il corpo: Antonin Artaud concepisce la scena come "luogo dove si rifanno i corpi", quindi come luogo di rigenerazione fisica che dovrebbe dare vita ad un corpo nuovo capace di liberare l'uomo da tutti i suoi automatismi. Per raggiungere questo obiettivo, l'uomo ha un solo modo: un durissimo lavoro su se stesso. Quindi l'espressione "rifare il corpo" ha un significato duplice: *lavoro su se stessi e ricerca sulle azioni fisiche*. Si tratta di due fra le maggiori novità, per quanto riguarda il teatro, dell'intero secolo ma è bene precisare che si tratta anche di due novità che si concretizzano dentro e fuori il teatro. La ricerca sulle azioni fisiche, ad esempio, si afferma in teatro con Stanislavskij ma ha alle sue spalle un più ampio fenomeno di riscoperta del corpo che non nasce dal teatro e che va ben al di là di esso (poiché caratterizza la cultura e la società dalla fine dell'800 in poi e che possiamo riassumere con l'espressione tedesca "Körperkultur"). Artaud parla di necessità di "rifare i corpi" per sottolineare uno dei problemi centrali della cultura occidentale dentro e fuori dal teatro: quella di pensare separatamente - come per un dualismo inevitabile che li divide in modo netto - il corpo e l'anima, l'azione e la coscienza, il movimento e l'emozione. Ed è contro questa divisione che i maestri fuori e dentro il teatro hanno lottato.

PREFAZIONE: IL TEATRO E LA CULTURA

Artaud parte dal presupposto che nel mondo esistono alcuni grandi problemi "oggettivi" - il suo esempio preferito è "la fame" - che di fatto annullano ogni preoccupazione per la cultura. Artaud non intende difendere una cultura che non ha mai salvato nessuno dall'ansia di vivere meglio e di avere fame, bensì estrarre da ciò che noi chiamiamo "cultura" delle idee la cui forza di vita sia pari a quella della fame. "Abbiamo soprattutto bisogno di vivere, e di credere in ciò che ci fa vivere e che qualcosa ci fa vivere". Artaud intende dire, con questa frase, che se è essenziale per tutti noi mangiare, è per noi ancora più essenziale non dissipare nell'unica preoccupazione di mangiare subito la forza del semplice fatto di avere fame. Se il tempo corrente è caratterizzato dalla confusione, alla base di essa vi è una **frattura fra le cose e le parole**, le idee, i segni che le rappresentano.

Ciò premesso, Artaud passa a delineare un'idea della cultura, idea che si concretizza innanzitutto in una protesta. Protesta contro l'impoverimento imposto al concetto di cultura, ridotta ad un qualcosa da idolatrare, ridotta ad un Pantheon; protesta contro la cultura come concetto a se stante, come se esistesse la cultura da un lato e la vita dall'altro. Ciò che secondo Artaud ci ha fatto perdere il senso della cultura è la nostra **idea occidentale dell'arte**: contrariamente a quanto si vuole far credere, arte e cultura non possono andare d'accordo. La vera cultura agisce attraverso l'esaltazione e la forza, mentre l'ideale estetico europeo tende ad esaltare lo spirito separandolo dalla forza.

Ogni autentica effigie ha un'ombra che costituisce il suo **doppio**: l'arte cessa di avere importanza a partire dall'istante in cui lo scultore, nel modellare, pensa di aver liberato una sorta d'ombra la cui esistenza strazierà il suo riposo. Come ogni cultura magica espressa da **appropriati geroglifici**, anche il vero teatro ha le sue ombre; e, fra tutti i linguaggi e tutte le arti, è il solo le cui ombre abbaino travolto i loro limiti. Anzi, esse non hanno tollerato alcun limite fin dalla loro origine.

Il nostro concetto pietrificato del teatro si riallaccia alla nozione pietrificata di una cultura senza ombre, in cui il nostro spirito incontra solamente il vuoto. Ma il vero teatro, che si avvale di strumenti "vivi" (come gli attori), continua ad agitare ombre; l'attore, che non ripete mai due volte lo stesso gesto, ma *compie gesti*, si muove fra le forme e le esalta, le mostra, le violenta rendendo tutto lo spazio uno spazio vivo e multiforme.

Il teatro non consiste in nulla ma si serve di tutti i linguaggi - gesti, suoni, parole, luce, grida - nasce proprio nel momento in cui lo spirito, per manifestarsi, ha bisogno di un linguaggio. Ma questa "drammaturgia della forma" muore nel momento stesso in cui si fissa in uno solo di questi linguaggi (ad esempio "la parola"). Utilizzare o privilegiare un linguaggio, ingigantendone l'importanza, significa inevitabilmente limitarlo.

Spezzare il linguaggio, ecco cosa vuole Artaud: spezzarlo per raggiungere la vita. In questo modo si può fare o rifare il teatro. Ciò che importa non è credere che questo atto debba rimanere "sacro" - riservato cioè a pochi - bensì credere che non tutti possono compierlo, in quanto esso esige una preparazione. Il che si-

gnifica rifiutare i consueti limiti dell'uomo e delle sue facoltà, e allargare i confini di quella che noi conosciamo come realtà. Solo in questo modo, conclude Artaud, si può ambire ad una concezione di vita rinnovata, dove l'uomo diviene signore di ciò che ancora non esiste e che dunque egli fa nascere.

IL TEATRO E LA PESTE

Si tratta di uno dei saggi più originali di Artaud. Egli parte da una lunga considerazione sulla "peste" (intesa come virus) per allacciarsi ad una metafora riguardante il teatro: quando in una città si verifica la peste, le forme di vita normale crollano; la situazione dell'appestato che muore senza distruzione materiale, con tutte le stimate di un male assoluto e quasi astratto, è identica a quella dell'attore, che viene penetrato interamente dai propri sentimenti, e da questi sconvolto, senza alcun beneficio per la realtà. Nell'aspetto fisico dell'attore, come in quello dell'appestato, tutto testimonia che la vita ha reagito fino al culmine, e che nonostante ciò non è avvenuto nulla. Fra l'appestato che corre urlando dietro alle proprie allucinazioni e l'attore che si lancia alla ricerca della propria "sensibilità, fra l'uomo che si inventa personaggi ai quali non ha mai pensato e l'attore che li raffigura in mezzo ad un pubblico consenziente, esistono anche altre analogie che pongono il teatro alla stregua della pestilenza: entrambe sono **un'autentica epidemia**.

Eppure Artaud individua una sostanziale differenza: mentre le immagini della peste, essendo in rapporto con uno stato di degradazione fisica, sono come gli ultimi sprazzi di una forza spirituale che si va esaurendo, le immagini della poesia a teatro sono una forza spirituale che parte dal sensibile per fare a meno della realtà. La forza dell'attore non si esaurisce, non va morendo, non si degrada: l'attore è confinato in un cerchio *puro e completo*.

Bisogna però ammettere, ancora una volta, che la rappresentazione teatrale, come la peste, **è un delirio ed è comunicativa**: tuttavia, per far nascere dallo spirito uno spettacolo vero e proprio, si devono riscoprire determinati procedimenti. E non è semplicemente questione di arte. Infatti il teatro è come la peste, c'è in esso qualcosa di vittorioso ed insieme di vendicativo; e come la peste, anche il teatro stabilisce un legame tra ciò che è e ciò che non è, fra realtà materiale e realtà virtualmente possibile. Ritrova così il concetto di **simbolo** e di **archetipo**, creando dinanzi agli occhi dello spettatore un universo di simboli e, come tale, impossibile, indecifrabile, inaccessibile. Da questo presupposto di *realtà possibile* nasce la poesia, che sulla scena allimenta questi simboli.

Una vera opera teatrale, secondo Artaud – e ciò è confermato dai suoi **Manifesti** –, scuote il riposo dei sensi, libera l'inconscio, spinge ad una specie di rivolta spirituale: impone alla collettività radunata un atteggiamento eroico e difficile. Come la peste, dunque, il teatro diviene formidabile veicolo di forze che riportano lo spirito all'origine dei suoi conflitti. Il teatro è essenziale come la peste, non perché contagioso, ma perché come la peste è **rivelazione**. Come la peste è il momento del Male, il trionfo delle forze oscure; in esso c'è una specie di strano Sole, una luce anomala, dove nulla si accende in modo normale.

Si può dire che ogni vera libertà è nera e si identifica ineluttabilmente con la libertà sessuale: da un pezzo l'Eros platonico – in senso genetico – la libertà di vita, sono scomparsi sotto i freni della *Libido*, nella quale si identifica tutto ciò che è sporco, infamante e abietto. Tutti i grandi Miti sono neri, e fuori da una atmosfera di strage, torture, sangue versato non si possono immaginare le splendide favole che raccontano alle folle (forse tutte le favole hanno il male alla base). Il teatro, come la peste, è modellato su questo massacro, sul fatto che scioglie conflitti, sprigiona forze, libera le possibilità; e se queste forze sono nere, non è colpa del teatro né della peste, bensì della vita. Ad Artaud non sembra affatto che la vita, così com'è, possa essere fonte di esaltazione.

Dal punto di vista umano, l'azione del teatro, come quella della peste, è *benefica*: essa, spingendo gli uomini a vedersi come sono, fa cadere la maschera, mette a nudo la menzogna, porta a galla la verità, spinge ad atti di eroismo e di consapevolezza.

LA MESSA IN SCENA E LA METAFISICA

Artaud analizza un quadro di Primitivo custodito al Louvre: *Le figlie di Lot*, dipinto che secondo il regista rende inutili gli altri 4 o 5 secoli di storia della pittura che lo hanno seguito. Tale dipinto ha la caratteristica fondamentale di "scatenare" qualcosa nell'osservatore, di colpire tanto l'orecchio quanto l'occhio: infatti, esso raccoglie in sé un grande dramma intellettuale. Sembra, dice Artaud, che il pittore sia a conoscenza dei mezzi per agire sul cervello umano. Ma il quadro non sprigiona idee chiare: le idee che esso raccoglie sono tutte **metafisiche**. Anzi, Artaud aggiunge che la grandezza poetica di queste idee deriva proprio dal fatto di essere metafisiche. L'idea stessa di "caos" presente nel quadro si aggiunge al Meraviglioso e all'Equilibrio: e secondo Artaud **questo dipinto è ciò che dovrebbe essere il Teatro**.

Ma per farlo, il teatro dovrebbe saper parlare il linguaggio che gli è proprio: invece, dice Artaud, la situazione è ben diversa. E pone una domanda: perché in Occidente tutto ciò che è **specificamente teatrale** (cioè tutto ciò che non è contenuto nel dialogo) rimane in secondo piano, quasi non fosse poi così importante? Il dialogo non appartiene specificamente alla scena, appartiene al libro; la scena è un luogo fisico e concreto che dev'essere "riempito" e che pretende di parlare un suo linguaggio concreto. Questo linguaggio, per Artaud, deve innanzitutto soddisfare i sensi, poiché esiste una poesia per i sensi come ne esiste una per il linguaggio, ed è un linguaggio puramente teatrale poiché i pensieri che esprime sfuggono al linguaggio articolato.

Il **linguaggio fisico**, materiale e solido, del teatro è nettamente differente dalla parola: esso consiste in tutto ciò che occupa la scena, in tutto ciò che può manifestarsi ed esprimersi materialmente sulla scena, e che si

rivolge innanzitutto ai sensi. E' un linguaggio fatto per soddisfare i sensi. Si può così sostituire alla poesia del linguaggio una **poesia dello spazio**, che si svilupperà in un campo non appartenente alla parola. Questa poesia utilizza tutti i mezzi di espressione utilizzabili su un palcoscenico – musica, danza, plastica, pantomima, mimica, intonazione, architettura, illuminazione, scenografia ecc. – ed ognuno di questi mezzi ha una propria arte o poesia intrinseca che, fondendosi con gli altri mezzi espressivi, crea una successione di reazioni e di momenti di poesia.

Una forma di questa poesia spaziale è propria del **linguaggio dei segni**: in questo caso abbiamo a che fare con il linguaggio teatrale puro, che sfugge alla parola; un linguaggio fatto di segni, gesti, atteggiamenti. Artaud parla a tal proposito di **pantomima non perversa**, cioè una pantomima diretta, i cui gesti – anziché rappresentare parole – rappresentano idee, atteggiamenti dello spirito, aspetti della natura, aspetti astratti. Tali segni rappresentano veri e propri **geroglifici**: dentro di essi, l'uomo è un elemento come gli altri, che grazie alla sua doppia natura aggiunge un importante prestigio all'arte del teatro. Ed è tale linguaggio – capace di evocare nello spirito immagini di intensa poesia naturale o spirituale – a dare bene l'idea di ciò che potrebbe essere a teatro una poesia dello spazio indipendente dal linguaggio articolato.

Artaud è insomma convinto che il teatro vive a malincuore sotto la dittatura della parola: il linguaggio di segni e di mimica, cioè la pantomima non perversa, rappresenta qualcosa di specificamente teatrale che spesso viene confuso con "attrezzi del mestiere" o con ciò che si intende per "regia". Questo modo di vedere le cose è sbagliato ed in opposizione ad esso Artaud afferma che **il linguaggio specifico del teatro nasce dalla scena**, senza passare per le parole. E' il regista a costruire teatro, non il testo scritto e parlato.

Quindi un teatro che vada a subordinare la regia e lo spettacolo – cioè tutto ciò che fa parte del linguaggio della scena – al testo, è un teatro di idioti, di pazzi, di pedanti... in una sola parola di "Occidentali". E' vero che il linguaggio della scena, quello specificamente teatrale, è meno adatto ad illustrare un carattere, a raccontare pensieri, ad esporre con chiarezza i fatti, rispetto a quello verbale: ma chi l'ha detto che il teatro è fatto per esprimere tutto ciò? Il teatro contemporaneo è in decadenza perché ha perduto la sua dimensione originaria, il culto, il rito, il pericolo; perché ha rotto i ponti con l'anarchia profonda che è alla base della poesia. E la vera poesia è metafisica: essa rimette in discussione i rapporti fra oggetto e oggetto, tra forma e significato.

Nel teatro Orientale di tipo metafisico, dice Artaud, tutto l'insieme dei gesti, movimenti, segni, sonorità che costituisce il linguaggio della scena porta necessariamente il pensiero verso un atteggiamento che Artaud definisce **metafisica in atto**; cosa che invece non avviene nel teatro Occidentale di tipo psicologico. I mezzi di espressione di cui il teatro e la regia dispongono sono veramente molti ed è inutile elencarli; Artaud si limita a due esempi:

- 1) **il linguaggio articolato**: fare la metafisica del linguaggio articolato significa indurlo ad esprimere ciò che solitamente non esprime; significa utilizzarlo in modo diverso, singolare, restituendogli un potere originario: quello di scuotimento fisico. Artaud suggerisce di considerare il linguaggio sotto forma di *Incantesimo*.
- 2) **L'accezione religiosa e mistica del teatro**: per Artaud bisogna abbandonare l'accezione umana, attuale e psicologica del teatro per ritrovare quella accezione che il teatro ha smarrito: religiosa e mistica.

Artaud dà inizio ad un altro breve saggio, **Il teatro alchimistico**, affermando che tra l'alchimia ed il teatro esiste una misteriosa identità: il teatro, come l'alchimia, è legato ad una serie di fondamenti comuni a tutte le arti; ma sia l'alchimia che il teatro sono entrambe **arti virtuali**, tali cioè da non contenere in se stesse né il loro obiettivo né la loro realtà. Se l'alchimia, grazie ai suoi simboli, è come il Doppio spirituale di un'operazione che risulta efficace soltanto sul piano della materia reale, il teatro dev'essere a sua volta considerato il Doppio **non di quella realtà quotidiana** di cui è divenuto solamente una copia inerte, ma di un'altra realtà rischiosa ed alternativa. Tutti i veri alchimisti sanno che il simbolo alchimico è un miraggio come lo è il teatro: a noi sfugge il simbolismo materiale, ma ciò non vuol dire che il nostro spirito non sia in grado di decodificarlo. Il teatro a cui Artaud allude, ovviamente, non ha niente a che vedere con quello sociale o d'attualità.

SUL TEATRO BALINESE

Lo spettacolo del teatro balinese, fatto di danza, canto, pantomima e pochissimo teatro psicologico come lo intendiamo noi in Occidente, riporta il teatro ad un piano di creazione autonoma e pura, in una prospettiva di allucinazione a noi sconosciuta. Le situazioni, che nel teatro occidentale danno motivo di esistenza allo spettacolo, sono nel teatro balinese soltanto un pretesto. Il dramma non si sviluppa come conflitto di sentimenti, ma come **conflitto di posizioni spirituali**, ridotte a schemi e a gesti. I Balinesi realizzano l'idea di **teatro puro** dove tutto vale ed esiste solo in quanto si **oggettivizza sulla scena**. E al contempo ci mostrano la **centralità del ruolo del regista**, la cui capacità creativa *elimina le parole*. I temi sono sempre vachi, astratti, generici; ad essi, dà vita solamente il complesso moltiplicarsi degli artifici scenici.

Ciò che risulta interessante di questo insieme di gesti, atteggiamenti e modulazioni della voce è il fatto che questi "fantocci animati" utilizzano ogni punto dello spazio scenico, dando origine ad un nuovo **linguaggio fisico** basato sui segni e non sulle parole. Gli attori sembrano geroglifici animati. Anche i costumi contribuiscono a restituire un contenuto simbolico, adattandosi allo stato di "trance" dell'attore. I segni spirituali hanno

un **preciso significato**: esso viene comunicato solamente al nostro intuito, ma con una violenza tale da impedire ogni trascrizione in un linguaggio logico e discorsivo. E, per quanto riguarda il "realismo", le continue allusioni e metafore non impediscono al "doppio" di recitare in modo realistico, terrorizzato dalle apparizioni dell'aldilà.

I Balinesi hanno un'intera gamma di gesti e di posizioni mimiche per ogni circostanza della vita e restituiscono alla convenzione teatrale il suo più alto valore; uno dei motivi per cui restiamo affascinati da questi spettacoli sta appunto **nell'uso di una partitura precisa** da parte degli attori, senza nessuna sbavatura. Ma è anche lo studio profondo e particolareggiato effettuato per raggiungere questi risultati. Qui non esiste improvvisazione (intesa come "spontaneità"): ogni movimento, gesto o stato d'animo non risponde a necessità psicologiche bensì ad una sorta di **esigenza spirituale**. Ogni gesto ripetuto alla perfezione dà l'idea di freschezza e di libertà, di spontaneità ed immediatezza. Il nostro teatro occidentale, invece, non ha mai avuto niente di tutto ciò. E' un teatro esclusivamente verbale che ignora tutti gli altri elementi che costituiscono il teatro vero e proprio, il teatro puro (movimenti, forme, colori, vibrazioni, atteggiamenti, grida).

Questi spettacoli del teatro balinese si avvalgono di un linguaggio di cui noi occidentali abbiamo perso la chiave: con il termine linguaggio, Artaud allude a quel particolare linguaggio teatrale che è *estraneo a qualsiasi lingua parlata*. I nostri spettacoli, fatti puramente di dialogo verbale, non possono essere paragonati al trionfo della spiritualità e della perfezione del teatro balinese. Anzi, nonostante non siano spettacoli incentrati sul tessuto verbale, l'aspetto più impressionante per noi occidentali è proprio **l'intellettualità** che si percepisce nella sottile trama dei gesti e nelle modulazioni della voce, nell'uso dello spazio scenico e nell'intreccio dei suoni. Ogni cosa in questo teatro balinese è calcolata con minuzia matematica. Nulla è lasciato al caso o all'improvvisazione personale.

Ed è proprio questa sensazione di **vita superiore e perfetta** a colpire maggiormente lo spettatore occidentale, che assiste a qualcosa di molto simile ad un Rito piuttosto che ad una rappresentazione.

Tuttavia, Artaud arriva anche a fare un'analisi della differenza fra il nostro teatro e quello balinese che prescinde dalla perfezione di quest'ultimo: secondo lui, ciò che più impressione del teatro balinese è comunque **l'aspetto rivelatore della materia**; essa pare disperdersi in gesti e segni capaci di insegnarci l'identità metafisica del concreto e astratto, e di insegnarcela *in gesti fatti per durare*. Questo teatro utilizza *la Parola prima della parola* (impulso psichico segreto).

Il teatro balinese è un teatro che elimina l'autore a favore di quello che noi occidentali chiamiamo "regista": ma il regista diviene una sorta di mago, un maestro di cerimonie sacre. E la materia su cui lavora e i temi che propone vengono forniti dalla natura più primitiva. Per questo in tali spettacoli c'è un qualcosa che supera il "divertimento", cioè il passatempo inutile ed artificioso: lo spettacolo è un Rito, un momento di purgazione, di esorcismo.

TEATRO ORIENTALE E TEATRO OCCIDENTALE

Per noi occidentali la parola è tutto in teatro, e non esiste possibilità di espressione al di fuori di essa; quindi il teatro è una sorta di ramo della letteratura, o comunque ad essa è legato, trasformandosi in una semplice applicazione sonora del linguaggio. Quindi non assistiamo al teatro bensì alla rappresentazione di un testo. Questa idea di supremazia della parola nel teatro è talmente radicata in noi che, secondo Artaud, il teatro ci appare un semplice riflesso materiale del testo, mentre tutto ciò che va oltre il testo ci sembra appartenere al campo della regia, considerata come qualcosa di inferiore al testo.

Quindi, vista questa sudditanza del teatro alla parola, ci viene da chiederci se il teatro abbia o no un linguaggio proprio (come ha il cinema), se è insomma un'arte indipendente ed autonoma come la musica, la pittura o la danza. Secondo Artaud, questo linguaggio, ammesso che esista, si identifica necessariamente con lo spettacolo, inteso come:

- 1) materializzazione visuale e plastica della parola;
- 2) il linguaggio di tutto ciò che si può rappresentare indipendentemente dalla parola.

Considerando questo linguaggio dello spettacolo il **linguaggio teatrale puro**, si tratta poi di scoprire se esso può raggiungere gli stessi obiettivi della parola, cioè verificare se esso è in grado non di precisare pensieri ma di **far pensare** (cioè indurre lo spirito ad assumere atteggiamenti profondi). In una parola, dice Artaud, porre il problema dell'efficacia intellettuale di un linguaggio che utilizzi solamente forme, rumori, gesti; quindi il problema dell'efficacia intellettuale dell'arte.

E' solo una povertà della nostra cultura occidentale confondere arte ed estetismo, cioè credere che possa versi una pittura che si esaurisca nel dipingere, una danza che si esaurisca nel danzare e, quindi, un teatro che si esaurisca nel visualizzare un testo scritto. L'obiettivo reale del teatro, e questo ce lo insegna proprio il teatro orientale, non è quello di risolvere conflitti sociali o psicologici, bensì esprimere in modo obiettivo verità segrete, di mettere in luce con gesti attivi le verità nascoste. Fare del teatro un'arte capace di esprimere attraverso l'intera drammaturgia della forma equivale a restituirgli la sua dimensione originaria, metafisica e religiosa.

BASTA CON I CAPOLAVORI

Per Artaud bisogna farla finita con l'idea malsana che i capolavori siano riservati ad una élite di pubblico e non adatti alla folla; ovvero, che i testi del passato sono oggi comprensibili solo a pochi. I capolavori del pas-

sato vanno bene per il passato, ma non per noi. Il teatro odierno ha il diritto di dire ciò che è stato o ciò che è stato detto in una forma che sia propria, immediata, diretta, legata ad un linguaggio che tutti indistintamente sappiano comprendere. E' sciocco rimproverare le masse di non saper cogliere il sublime, poiché esso viene sempre portato in scena in modo formale ed oltretutto è sempre una manifestazione morta.

Bisogna invece entrare nell'ottica che una folla abituata a terremoti, pestilenze, catastrofi e guerre può avvicinarsi a questi concetti e al sublime, anzi non chiede di meglio che prenderne coscienza: a condizione però che si parli nel suo linguaggio, e che la nozione di queste cose nel le pervenga tramite costumi e discorsi sofisticati, appartenenti ad epoche morte e destinate a non tornare più. Oggi, come un tempo, la folla è avida di misteri e vuole venire a conoscenza delle leggi attraverso le quali il destino si manifesta.

Se la folla non accorre ai capolavori letterari, ciò accade perché questi capolavori sono letterari, cioè congelati nel tempo; e congelati in forme che non rispondono più alle esigenze del nostro tempo. Non si può confondere il sublime con le forme che esso ha assunto nel tempo. E se la gente si è stufata del teatro, è perché il teatro da 400 anni – cioè dal Rinascimento in poi – ci ha abituati ad un teatro puramente descrittivo e narrativo, che racconta soltanto psicologia. Ed Artaud è convinto che gli uomini del teatro dovrebbero farla finita con la psicologia. Le storie di denaro, di amori finiti, di arrivismo sociale, di sessualità senza mistero, sono forse psicologia ma non sono teatro. L'idea di un'arte fine a se stessa che serva a dare svago alla gente è un'idea assurda che dimostra l'incapacità degli occidentali di pensare il teatro per come esso è nato e vissuto prima della sua Istituzione.

Per questo motivo, Artaud propone un **teatro della crudeltà**: ma per "crudeltà" non si deve subito intendere "sangue e massacri". Artaud spiega che l'espressione "teatro della crudeltà" indica un teatro difficile e crudele anzitutto per se stesso. Attraverso il suo teatro, il teorico francese auspica un ritorno alle origini, cioè un recupero del concetto di poesia (con mezzi moderni) che sta alla base dei Miti raccontati dai grandi tragici antichi; un recupero dell'idea religiosa di teatro, dell'idea magica per cui il teatro provoca una sorta di *trance* che risvegli lo spirito dell'uomo e lo inizi alla poesia. Il teatro è per Artaud l'ultimo mezzo al mondo capace di toccare direttamente l'organismo e la sensibilità umana: per questo lo spettatore è al centro e lo spettacolo gli sta intorno.

IL TEATRO DELLA CRUDELTÀ'

Secondo Artaud, la cosa più preoccupante è che si è persa un'idea del teatro. Infatti il teatro si limita a farci penetrare nell'intimità di qualche fantoccio o a trasformare lo spettatore in un voyeur. Per questo la gente non va più a teatro ed è normale che cerchi nuove emozioni nel cinema, nel circo o nella rivista. Il fatto è che c'è un bisogno urgente di un teatro che ci svegli, che ci colpisca ai nervi e al cuore. La storia del teatro psicologico, da Racine in poi, ci hanno abituato ad un tipo di azione che dovrebbe essere propria del teatro; a sua volta il cinema ci bombardava di immagini riflesse che non possono raggiungere la nostra sensibilità in quanto filtrate da una macchina. L'abitudine agli spettacoli di pura evasione ci ha fatto dimenticare l'idea di un teatro serio che, sconvolgendo tutti i nostri preconcetti, ci trasmetta emozioni inaspettate ed agisca su di noi come una terapia spirituale.

Tutto ciò che agisce è crudeltà. Pertanto, a partire da questa idea, il teatro deve rinnovarsi: il **teatro della crudeltà** vuole lo spettacolo di massa, vuole ricreare quella poesia che esiste nelle feste e nelle folle, quando la gente si riversa nelle strade. Artaud è convinto, in altre parole, che nella cosiddetta poesia esistano forze vive, e che l'immagine di un delitto presentata in condizioni teatrali sia per lo spirito infinitamente più atroce della realizzazione di quello stesso delitto. Si vuole fare del teatro una realtà alla quale si possa credere e che dia una scossa al cuore ed ai sensi. Il pubblico crederà ai sogni del teatro a patto che li considera davvero dei sogni e non la mera riproduzione passiva della realtà. Il pubblico, però, potrà dare libero corso alla libertà magica del sogno solamente se impregnato di terrore e di crudeltà. Da qui nasce l'appello alla crudeltà e al terrore, ma su vasta scala, e con un'ampiezza tale da metterci dinanzi a tutte le nostre possibilità.

Per raggiungere da ogni lato la sensibilità dello spettatore, Artaud propone uno spettacolo mobile il quale, anziché dividere sala e scena in due mondi chiusi, crei una comunicazione che permetta di diffondere i lampi visivi e sonori su tutta la massa del pubblico. In pratica si cerca l'idea dello **spettacolo totale**, in cui il teatro riprenda dal cinema e ad altri spettacoli ciò che gli è sempre appartenuto. Le parole dicono poco e allo spirito giunge solo la dimensione e gli oggetti; parlano le immagini, lo spazio, il suono ed i colori. La regia dispone di mezzi puri per ottenere tutto questo, e ciò è dimostrato dal **Manifesto del teatro della crudeltà**.