

**“DANSER LES MYTHES”. MITOPOIESI E CATARSI
NEGLI SCRITTI TEORICI SUL TEATRO DI ANTONIN ARTAUD**

Sergio Crapiz

This paper explores the dismissal of any form of written text and “pure” literature in Antonin Artaud’s work, and how this rejection goes together with a magic and operative idea of words, signs and gestures. It also shows how this conception is rooted in a mythical experience of the world. The condemnation of any written form of expression is outlined in Artaud’s early poems up to Le théâtre et son double, and compared with the Platonic mistrust of all written texts (Phaedrus, The Seventh Letter). The paper then focuses on the mystic and mythical roots of tragedy through Aristotle’s idea of catharsis, interpreted by Artaud as “pure violence” and “meta-physical horror”.

Alla radice dell’interesse di Antonin Artaud per il mito e la dimensione simbolica della vita vi sono la diffidenza e il rifiuto della parola scritta e della letteratura. Gli esordi poetici dell’autore, risalenti agli anni Venti del Novecento e ancora tutti improntati all’esoterismo tardosimbolista francese, sono già attraversati da un’energia ritmica che tende all’estenuazione del senso, del suono e dell’etimo attraverso la forza incantatoria del verso; successivamente, a partire dall’adesione al Surrealismo nel 1924, Artaud rivendica un’idea di scrittura poetica che sia rispecchiamento di un “cri même de la vie”, mescolato alla “substance indéracinable de l’âme”, una scrittura il cui apprezzamento estetico sia valutabile esclusivamente “du point de vue de l’absolu” (Artaud, vol. I, p. 40sgg.). I testi surrealisti di Artaud perseguono con lucida e appassionata coerenza un’idea di scrittura poetica totalmente alternativa e distruttrice rispetto alle pratiche letterarie dell’epoca, anche in rapporto allo stesso movimento d’avanguardia, di cui Artaud accoglierà, prima della “scomunica” da parte di Breton nel 1927, la potenza umoristica e anarchica capace di neutralizzare ogni fiducia automatica nelle strutture normative del linguaggio; ma soprattutto, in conformità al *Manifeste du Surréalisme* del 1924, ne preserverà le istanze metafisiche, la tensione verso la verità e la ricerca di un assoluto poetico.¹ Il tratto distintivo che

definisce la poetica artaudiana degli anni Venti va ricercato nell'irriducibilità della realtà della vita e delle cose al suo significante, un'impossibilità di essere "al livello degli oggetti e delle cose", la quale sfocia naturalmente, almeno nelle prime prove poetiche, in un processo di simbolizzazione del reale.²

L'identità di Artaud è un'identità spossessata, una soggettività che fin dall'origine si avverte come privata di un ancoramento stabile, sicché i comuni punti di riferimento filogenetici e ontogenetici, quali l'anteriorità della specie da un lato e la serie successiva dell'identità di un individuo, sono vissuti rispettivamente come forme ibridate, incarnazioni molteplici e frammentarie: "Le moi seul était fait de la multitude des vies à l'infini derrière moi" (Artaud, vol. XIX, pp. 87-88). Se il principio di un'identità certa e stabile viene a mancare, diviene altresì problematica la relazione tra la verità intrinseca al soggetto e il suo prolungamento nelle enunciazioni verbali. Quando l'evidenza di questa verità è disgiunta dalla materia letteraria, con cui forma un unico sinolo, essa è ricevuta nella materia come un corpo estraneo. Ma Artaud ha saputo opporre con forza a tale ragionamento l'idea che l'emersione di un io autentico, segreto, sopravvissuto alle macerie della psicosi, possa avvenire soltanto attraverso un'esplorazione sistematica del dolore. A garantire l'unità di forma e contenuto sono proprio le erosioni e gli sfaldamenti della soggettività artaudiana, i quali rendono possibile una sovrapposizione senza scarti tra l'io quale soggetto della realtà interiore e l'io inteso come soggetto logico-grammaticale della scrittura, come si evince dagli ultimi scritti del 1946: "Je vais pouvoir écrire ce que je pense / être sûr de penser ce que j'écris / et penser enfin ce dont j'ai besoin / pour écrire / c'est à dire pour exister" (Artaud, vol. XXII, pp. 274-275).³ All'ideale dell'impersonalità del *ça pense* quale presupposto di tanta letteratura novecentesca e delle teorizzazioni di un ideale di autonomia estetica e di distanza tra l'autore e la propria opera,⁴ fa riscontro in Artaud non solo un soggetto logico-grammaticale che ha come attributo l'enunciazione del proprio patire, bensì un essere che soffre nella propria carne ed estende la propria sofferenza al piano del linguaggio.

Mitopoiesi e catarsi negli scritti teorici sul teatro di Artaud

La svalutazione artaudiana dei significanti esteriori e della letteratura in genere è stata ricondotta al giudizio negativo di Platone sul valore psicagogico e veritativo dei caratteri fissati nella scrittura.⁵ Per Platone, infatti, a causa della sua immobilità e rigidità, il testo scritto evidenzia in modo drammatico la debolezza intrinseca nello stesso *logos* umano rispetto alla possibilità di dire l'essenza della realtà. Quanti si affidano alla parola scritta, scrive Platone, “richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei”.⁶ Platone inseriva nel *Fedro* il racconto sapienziale sulle origini e le funzioni della scrittura da parte del dio egiziano Theuth nel quadro del grande mito dell'anima, accentuando l'antitesi fra interiorità ed esteriorità. Il discorso scritto è un'immagine (*éidolon*) del *logos* vivente, metaforicamente inscritto nell'anima. Parimenti, nella Lettera VII, Platone procurava di illustrare i gradi di avvicinamento alla realtà: attraverso il nome, la definizione, l'immagine, la conoscenza, la cosa in sé. I primi tre elementi risultavano essere del tutto inadeguati a cogliere la realtà delle cose, attingibile mediante un lungo processo dialettico culminante in un atto di intellesione pura, in una visione che univa il conoscitore con la cosa conosciuta. La vera conoscenza proviene dall'intimo contatto con l'oggetto del conoscere, istantaneamente, “come luce che scaturisca da una fiamma palpitante”.⁷ In questa prospettiva, non solo la scrittura, ma anche la parola può risultare estranea se non è posta in rapporto con la verità. La scrittura come espediente per richiamare alla mente (*hypómnesis*) aiuta a ricordare qualcosa di scritto, non qualcosa di direttamente sperimentato o di vissuto: i migliori tra gli scritti altro non sono – sottolinea Platone – che “un richiamo alla mente di coloro che sanno”.⁸ Artaud ha saputo trarre tutte le conseguenze necessarie dalla lettura di Platone. La svalutazione artaudiana della parola scritta (o della preminenza del testo nella messa in scena teatrale) trova una sua precisa collocazione nell'orizzonte conoscitivo indicato da Platone che considera la traccia scritta come tradimento della realtà della vita e falsificazione dell'idea di verità.⁹ “Écrire c'est empêcher l'esprit de bouger au milieu des formes comme una vaste respiration. Puisque l'écriture fixe l'esprit et le cristallise dans une forme, et, de la forme, naît

l'idolâtrie", annotava Artaud in *Messages révolutionnaires* del 1936 (p. 42). Nel testo *En finir avec les chefs-d'œuvre* raccolto ne *Le Théâtre et son double* (1938) troviamo una serrata requisitoria contro l'idea di poesia letteraria e "pura", ma soprattutto contro ogni forma di poesia *scritta*:

On doit en finir avec cette superstition des textes et de la poésie écrite. La poésie écrite vaut une fois et ensuite qu'on la détruit. Que les poètes morts laissent la place aux autres. Et nous pourrions tout de même voir que c'est notre vénération devant ce qui a été déjà fait, si beau et si valable que de prendre contact avec la force qui est dessous, qu'on appelle l'énergie pensante, la force vitale, le déterminisme des échanges, les menstres de la lune ou tout ce qu'on voudra (Artaud, vol. IV, p. 76).

Questo testo non va letto come grido eversivo e iconoclasta verso la tradizione letteraria dettato da un residuo spirito d'avanguardia (il saggio apparve per la prima volta nel 1938, ma risale presumibilmente al 1933), bensì come rivalutazione di una concezione magica e operativa della parola poetica. Subito dopo, infatti, Artaud soggiunge: "Sous la poésie des textes, il y a la poésie tout court, sans forme et sans texte. Et comme l'efficacité des masques, qui servent aux opérations de magie de certaines peuplades, dans les musées, de même s'épuise le moins vite l'efficacité poétique d'un texte" (Artaud, vol. IV, p. 76).

Negli scritti teorici sul teatro degli anni Trenta, Artaud ritorna con insistenza sulla scissione fra la scrittura e la vita, una scissione avvertita nell'ambito di una riflessione più generale sulla perdita del sacro e di una visione integrale della realtà, sul significato di cultura e civiltà nell'Europa tra le due guerre: "Si le signe de l'époque est la confusion, je vois à la base de cette confusion une rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes qui en sont la représentation" (Artaud, vol. IV, p. 9).

Il declino della civiltà europea va per Artaud di pari passo con una frantumazione dell'unità originaria che saldava tra loro civiltà e cultura, cultura e vita, vita e poesia in un unico afflato. In *Le Mexique et la civilisation* (scritto presumibilmente nel 1935) Artaud riaffermava con vigore la necessità di tornare a ristorarsi alle sorgenti

Mitopoiesi e catarsi negli scritti teorici sul teatro di Artaud

magiche che presiedono alla visione unitiva e organica della natura e dell'arte dei popoli indigeni:¹⁰

Si la magie est une communication constante de l'intérieur à l'extérieur, de l'acte à la pensée, de la chose aux mots, de la matière à l'esprit, on peut dire que nous avons depuis longtemps perdu cette forme d'inspiration foudroyante, de nerveuse illumination, et que nous avons besoin de vous retremper à des sources encore vives et non altérées (Artaud, vol. VIII, p. 131).

Se all'Occidente europeo viene imputato di aver separato l'arte dalla vita, il pensiero dall'azione, la carne dallo spirito è perché è andata smarrita quella nozione di forza magica che avvince l'uomo alla natura e al cosmo. E se il linguaggio articolato è concepito come "force de dissociation", astrazione mortifera che isola l'uomo dal mondo della vita, spetterà al teatro, così come alla poesia nella sua forma più autentica ed efficace, il compito di "briser le langage pour toucher la vie" (Artaud, vol. IV, p. 14).

Artaud riconosce implicitamente il vertice dell'immaginazione creatrice in quanto distinta dalla deriva fantasticante del sogno ad occhi aperti, dai futili tentativi delle avanguardie di forzare col grimaldello della scrittura automatica i ribollimenti dell'inconscio e riprodurli sulla pagina scritta. Vi è in Artaud una presa di distanza dalla pratica surrealista dell'accostamento fortuito ed eccentrico delle immagini, condotta sul modello della tecnica analitica freudiana delle "associazioni libere". La catena delle associazioni che si dipanano nella pagina scritta o sulle assi del palcoscenico non può essere soggetta per Artaud alle oscillazioni caotiche dell'inconscio (peraltro mai genuinamente tradotte nel linguaggio di veglia, perché soggette a censura nella rielaborazione consapevole della scrittura, come scoprirà presto lo stesso Breton), trascrizioni definite da Artaud "empirisme des images". Le immagini della poesia scritta e teatrale traggono origine dalla sfera della sensibilità, giungendo a delineare una "physionomie spirituelle du mal" assoluta e astratta: esse costituiscono "une force spirituelle qui commence sa trajectoire dans le sensible et se passe de la réalité" (vol. IV, p. 24). Artaud ne *Le Théâtre et son double* parla di una "poésie dans l'espace" capace di evocare immagini sensibili equivalenti alle "images des mots" (vol. IV, p. 37). A differenza di queste ultime, che si svolgono nella

linearità del tempo e della successione, frammentandosi in unità discontinue e arbitrarie, avulse dalla realtà cui rinviano,¹¹ la parola connessa a una poetica dello spazio “évoque à l’esprit des images d’une poésie naturelle (ou spirituelle) intense” (Artaud, vol. IV, p. 38). L’intensificazione vitale, associata a figure della spazialità, costituisce d’altronde, per Gaston Bachelard, uno dei caratteri distintivi del linguaggio poetico, come ha rilevato nella nota indagine fenomenologica sulla poetica dello spazio. Pur concentrando la sua analisi topologica sulle risonanze poetiche degli “espaces heureux”,¹² Bachelard ravvisa alla radice delle metafore spaziali in poesia uno scarto decisivo rispetto al linguaggio pragmatico-comunicativo, capace di suscitare

l’expérience salutaire de l’émergence”: “Ici, la création se produit sur le fil tenu de la phrase, dans la vie éphémère d’une expression. Mais cette expression poétique, tout en n’ayant pas une nécessité vitale, est tout de même une tonification de la vie. [...] L’image poétique est une émergence du langage, elle est toujours un peu au-dessus du langage signifiant.”¹³

Il linguaggio spaziale corrisponderà, sulla scena teatrale (come avrebbe scoperto Artaud negli immensi scenari naturali del Messico), a un linguaggio poetico e oracolare fatto di segni animati e geroglifici viventi, inscritto nei corpi e nei movimenti degli attori o sulle montagne della Sierra Madre.

L’idea di una forza numinosa e magica s’irradia nelle concezioni estetiche artaudiane in una concisa ma densissima digressione sulla scultura e sulle arti visive in genere, contenuta nella *Préface* ai testi di *Le Théâtre et son double* e che risale in realtà al 1935, un anno prima del viaggio in Messico. In evidente contrasto con l’estetica moderna europea, che concepiva l’arte come una contemplazione pura e disinteressata del mondo, l’attività creatrice è per Artaud manifestazione visibile e concreta di forze naturali e cosmiche, una ierofania: “La vraie culture agit par son exaltation et par sa force, et l’idéal européen de l’art vise à jeter l’esprit dans une attitude séparée de la force et qui assiste à son exaltation” (Artaud, vol. IV, p. 14). L’arte non è pertanto artificio mimetico né rappresentazione naturalistica bensì, in profonda consonanza con una concezione magica e simbolica propria dei popoli indigeni, attività funzionale connessa

alla sfera del simbolo e del mito. Ed è precisamente al Messico, e a una serie di esempi attinti all'arte rituale precolombiana, che Artaud si richiama, a principiarsi dall'"Oiseau-tonnerre", il serpente piumato della mitologia azteca Quetzalcoatl, le cui volute e spirali "s'ils sont harmonieux, c'est qu'ils expriment l'équilibre et les détours d'une force dormante" (p. 12) che l'arte è chiamata a vivificare. L'arte visiva, come il teatro, "alimente et surchauffe des symboles réalisés" (p. 27), recupera "la notion des figures et des symboles-types, qui agissent comme des coups de silence [...] des poussées inflammatoires d'images dans nos têtes brusquement réveillées" (p. 27).

Artaud accenna agli usi impropri della facoltà fantasticante della mente, una nozione di eredità romantica, quale ragione della perdita di magia nelle cose. Immaginazione creatrice e fantasticheria sono per Artaud facoltà distinte, irriconciliabili, giacché egli ravvisa nella forza distruttrice della fantasia, dedita ai suoi compiaciuti balocchi, il versante infausto e sulfureo dell'agire umano. Una distinzione già compiuta, in maniera del tutto analoga, a livello narrativo *in primis* da Charles Nodier, ma soprattutto da Poe e Baudelaire, autori chiave della *Bildung* poetica di Artaud.¹⁴ La perdita della forza creatrice che collega l'uomo alla natura in una rete complessa di relazioni intessute di affinità sottili e magiche corrispondenze, oltre a essere imputata a una cultura razionalmente ipertrofica, è ricondotta a una scissione tra noi stessi e il nostro agire, tra cui si frappone, come un artificio maligno, un uso smodato e perverso della *rêverie*: "Si notre vie manque d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées des nos actes, au lieu d'être poussés par eux" (p. 10). La mancanza di adesione alla vita non è priva di conseguenze, in taluni casi perfino esiziali. Alla radice dell'iniquità e della violenza gratuita che si manifesta nelle società moderne, vi è per Artaud un affiorare di una sorta di antipoesia, un'epifania di segno opposto, negativa, nutrita di fantasie distruttive e deliranti: "La poésie qui n'est plus en nous et que nous ne parvenons plus à retrouver dans les choses ressort, tout à coup, par le mauvais côté des choses; et jamais on n'aura vu tant de crimes, dont la bizarrerie gratuite ne s'explique que par notre impuissance à posséder la vie" (*ibid.*). Il Teatro della

crudeltà assume per Artaud la precisa funzione di purgare le passioni criminali attraverso la ricreazione di miti e di forze simboliche sostenuta da un uso corretto dell'immaginazione mitopoietica.

Derrida sostiene che il Teatro della crudeltà artaudiano produca nel suo insieme uno spazio “non-teologico” perché libera l'impianto scenico dall'egemonia del testo scritto, del copione, della parola, “dal disegno di un *logos* primo che non appartiene al luogo teatrale”.¹⁵ Il teatro artaudiano non è un teatro di idee filosofiche, in cui gli attori si presentano come portatori di un'ideologia o di una logica filosofante che proclama ad alta voce la morte di Dio, portando alle estreme conseguenze una concezione ateistica del mondo e degli uomini come avviene, ad esempio, nelle opere teatrali di Sartre; il suo è un teatro non-teologico perché intacca alla radice stessa la struttura rappresentativa del teatro occidentale fondata sulla preminenza dell'autore-creatore rispetto alla messa in scena elaborata dal regista. L'autentica vocazione del Teatro della crudeltà si manifesta nell'aspirazione a cogliere il “presente vivo” attraverso l'incombere dei corpi e l'amplificazione del potenziale numinoso del gesto, disancorandosi da un'estetica della scena assoggettata alla parola scritta e alla letteratura. Il “teatro totale” di Artaud si pone come uno strumento efficace e portentoso per recuperare un'idea di cultura integrale che attinga alle sorgenti magiche della vita e sia capace di ridestare forze spirituali assopite e latenti nell'uomo europeo:

Le théâtre peut nous aider à retrouver une culture et nous en donner *immédiatement* les moyens: la culture n'est pas dans les livres, dans les peintures, les statues, les danses, elle est dans les nerfs et dans la fluidité des nerfs, des organes sensibles, dans une sorte de *manas* qui dort et qui peut mettre l'esprit immédiatement dans l'attitude de réceptivité la plus haute” (vol. VIII, p. 286).¹⁶

Scavalcare la parola nella pienezza intimante del gesto scenico equivale, nella scommessa drammaturgica di Artaud, all'esplorazione di quel sostrato tenebroso e mitico che ha costituito, nella successione delle forme e dei generi teatrali, l'antecedente stesso della rappresentazione: l'origine della tragedia. Ritrovando nel mistero mimato le proprie origini rituali (“Les religions ont leur rites, nous avons le théâtre dont la religion est sortie” aveva affermato,

con un rovesciamento paradossale nel 1936), Artaud ha eretto a modello del suo teatro “les Mystères Orphiques qui subjuguait Platon” (vol. IV, p. 50), le celebrazioni sacre di Eleusi, nel tentativo inesauribile di trasformare lo spazio teatrale in una sorta di prototipo scenico, un crogiuolo pronto ad accogliere fonti letterarie e mitiche, mondi immaginali e archetipi fondendoli gli uni negli altri a temperature incandescenti. Artaud propugnava una concezione di teatro “totale” come progetto di rifondazione estetica, figurale e mitopoietica della comunità che sarebbe sfociata in un “ritorno alla Grecia”, una concezione le cui assonanze con “l’opera d’arte totale” e suprema vagheggiata da Wagner quale coronamento dell’ideale romantico di una “sintesi di tutte le arti” non sono passate inosservate alla critica più recente.¹⁷ La Grecia di Artaud è la Grecia barbara, primitiva e notturna scoperta dai romantici, i quali accanto all’Ellade luminosa e apollinea degli dèi olimpici, di Fidia e di Sofocle, avevano riconosciuto l’esistenza di una Grecia arcaica che ancora portava i segni degli oscuri, scomposti e crudeli riti dionisiaci. Nel progetto di rifondazione estetica artaudiano, il Teatro della crudeltà avrebbe dovuto sostituire la religione e i suoi riti, ponendosi come “l’équivalent naturel et magique des dogmes auxquels nous ne croyons plus” (vol. VI, p. 31). In questa prospettiva andrebbe letto anche il progetto di allestimento di una riscrittura di *Atreo e Tieste* di Seneca andato perduto, in cui Artaud concepisce la messa in scena della tragedia come il tentativo di restituire il teatro alla sua vocazione originaria, ossia la capacità di evocare sulla scena l’irrompere di “forces pures” per il tramite dei “Grands Mythes du passé” (vol. II, p. 162). Il Teatro della crudeltà non infrange il legame con la tradizione letteraria e drammaturgica ma prospetta un ritorno alle sue origini, alla parola originaria esemplata nella narrazione mitica: “Dans ce théâtre toute création vient de la scène, trouve sa traduction et ses origines mêmes dans une impulsion psychique secrète qui est la Parole d’avant les mots” (vol. IV, p. 57). Il recupero della tragedia classica (ma anche del teatro elisabettiano o del romanzo gotico inglese) va qui inteso non già come un’operazione di carattere filologico-letterario, bensì come attingimento a un repertorio di materiale mitologico in grado di suscitare, attraverso il rito partecipato di una cerimonia teatrale,

quella forza di suggestione collettiva dal valore terapeutico cui attingevano gli antichi e che ancora sopravvive oggi, annota Artaud, presso certe tribù dell’America settentrionale o degli altipiani del Messico. L’evocazione di tali forze numinose spinge lo spettatore, in quella gigantesca tragedia che è la vita, a “dire sur la scène les forces naturelles” (Artaud, vol. II, p. 162), e ad accettare “les atteintes de la fatalité” (p. 163). Al pari dei Misteri eleusini consacrati al culto di Dioniso, in cui l’iniziato “dopo aver visto quelle cose”, come si legge in Pindaro, “conosce il principio dato da Zeus”,¹⁸ il teatro artaudiano aspira a ricondurre lo spettatore a quel “drame essentiel”, “second temps de la Création” (vol. IV, p. 49) ossia, in termini neoplatonici o gnostici, l’uscita dall’unità originaria, che ha dato luogo al conflitto degli opposti, scindendo l’immagine dalla cosa, la realtà dal suo doppio, la materia dall’idea, il concreto dall’astratto. Ed è precisamente su questo conflitto delle origini che si fonda per Artaud l’essenza di ogni azione teatrale.

Il primo a cogliere l’aspetto conoscitivo insito nel culto orgiastico di Dioniso era stato Nietzsche ne *La Nascita della tragedia* (1872), che aveva chiamato il dionisiaco un istinto estetico collegandolo alla rappresentazione tragica: “Nel ditirambo dionisiaco l’uomo viene stimolato al massimo potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche”.¹⁹ E ancora: “La verità dionisiaca assume l’intera sfera del mito come simbolismo delle proprie conoscenze, esprimendole sia nel culto pubblico della tragedia, sia nelle celebrazioni segrete delle feste drammatiche dei misteri.”²⁰ Nietzsche, al pari di Artaud, aveva colto nel mondo greco il fondo “crucele” e caotico dell’esistenza, pervaso “di mito tragico, dell’immagine di tutto il terribile, il malvagio, l’enigmatico, il distruttivo e il fatale che si cela in fondo all’esistenza”.²¹ Il “teatro totale” e ieratico di Artaud sarebbe dovuto giungere a liberare un enorme potenziale conoscitivo, che nell’epoca della sapienza greca, come in quella della filosofia, veniva associato a un “vedere”. “Teatro”, in greco *théatron*, deriva dal verbo *theâsthai* (“guardare”, “essere spettatore”), da cui provengono *théoria* (“visione”, “contemplazione”) ma anche *thauma* (“meraviglia”, “terrore”).²² Risalendo alle origini mitopoietiche del genere tragico, Artaud, in accordo col Nietzsche wagneriano²³ de *La nasci-*

ta della tragedia, aveva ribadito che la missione del teatro consisteva nel rendere visibile a tutti l'invisibile, raccogliendo l'intera comunità attorno a un'identica visione imperniata sulle leggende degli eroi e degli dèi. La tragedia, attraverso una comunione fra attori e spettatori, rinsalda in un unico vincolo la comunità dei mortali con gli dèi. Il processo psicologico che innesca la trasformazione dello spettatore in un iniziato ai misteri e lo spettacolo in una cerimonia rituale è l'identificazione. Immedesimazione che avviene innanzitutto con le immagini dotate del potere di rispecchiare la vita stessa, di evocarla sulla scena per il tramite di figure esemplari: il teatro possiede "vertus thérapeutiques" proprio perché s'identifica con quell'"organe magique" che "permet de figurer la vie".²⁴ Il sostantivo "vita" va qui inteso non in senso biologico ma come principio metafisico, che rinvia al fondo caotico e indifferenziato di cui parlava Nietzsche, e a cui Artaud allude come a un "remuant foyer auquel ne touchent pas les formes" (vol. IV, p. 14). La vita, senza il rivestimento di forme visibili, non raggiunge il piano della rappresentazione sensibile: occorre che Dioniso si riconcili prima con Apollo. Dal caos originario affiorano immagini indistinte, immateriali e prive di forma, in cui le polarità fondamentali della vita sono ancora indivise, come nelle cosmogonie arcaiche. In questa prima fase, che corrisponde alla possibilità formale dell'attività creativa e ideativa della mente umana, fa seguito, nel processo mitopoietico descritto da Artaud, un secondo momento in cui le immagini acquistano forma e consistenza fenomenica, configurandosi secondo "symboles-types" (Artaud, vol. IV, p. 27). Nella fase intermedia di questo processo dinamico, in cui le immagini scaturiscono dalla loro matrice originaria e dove l'indistinto finisce con il "prendre corps en prenant forme", si scatena una "bataille de symboles", generatrice di conflitti e di tensione portata al suo grado estremo. Il racconto favoloso di questa "guerre de principes"²⁵ è precisamente il mito e il luogo originario in cui rievocarlo è la scena teatrale: "Créer des mythes, voilà le véritable objet du théâtre, traduire la vie sous son aspect universel, immense, et extraire de cette vie des images où nous aimerions à nous retrouver" (vol. IV, p. 112). Le figurazioni e i simboli capaci di esibire sulla scena il caos della vita invisibile andrebbero ricercati, se-

condo Artaud, in una nuova mitologia ancora tutta da inventare. Ma tale impresa risulta contraddittoria, se non impossibile: se allo statuto ambiguo del Teatro della crudeltà (e del teatro in genere) viene ascrivito il compito di ricreare la vita sulla scena, e la vita è creazione originaria sempre rinnovantesi, come potrà il teatro, che è per sua natura costitutiva ripetizione, creare *ex-nihilo* una “nouvelle mythologie” che non sia riattualizzazione di figure archetipiche originarie? Inoltre, se il mito è la narrazione di un evento sacro, imperniato sulle vicende degli dèi o degli eroi fondatori di una comunità che hanno avuto luogo in un anzi-tempo delle origini, la riattualizzazione del tempo mitico mediante un complesso di gesti rituali che lo evocano, non potrà essere, ancora una volta, altro che una ripetizione.²⁶ Infine, ammesso che tale rifondazione mitologica sia possibile, come potrà rivaleggiare con quella nuova macchina produttrice di miti che è il cinematografo? Il suo “teatro totale” non farà infatti che ricreare, riattualizzare sulla scena “les vieux mythes primitifs” e i suoi “themes seront cosmiques, universels, interprétés d’après les textes les plus antiques, pris aux vieilles cosmogonies mexicaine, hindou, judaïque, iranienne, etc.” (vol. IV, p. 119).

Si diceva che il meccanismo fondamentale che sta alla base del teatro tragico è per Artaud un’identificazione piena e senza scarti con le forze mitiche evocate sulla scena. Aristotele, com’è noto, ha definito nella *Poetica* l’operazione più propria alla tragedia *mimesis*, cioè imitazione, “di un’azione seria e compiuta in se stessa [...] la quale, mediante una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l’animo da siffatte passioni”.²⁷ Aristotele ha precisato la natura degli affetti che la mimesi suscita nello spettatore mediante un’identificazione con il destino dell’eroe tragico: terrore e pietà (*phobos kai éléos*). Ma affinché lo spettatore pervenga a quello stato di sublimazione delle passioni violente chiamato catarsi, sono necessari il distacco e la distanza creati dall’operazione poetica e mimetica, che separa, per mezzo delle forme aggraziate e plastiche inerenti alla rappresentazione artistica, il coro e gli attori dagli spettatori. L’azione della mimesi consiste appunto nella trasformazione degli affetti dolorosi e crudeli in un sentimento di piacere che allontana l’orrore puro mercé la distanza estetica, per-

mettendo così di sperimentare emozioni violente senza esserne sovrachiati: “Poiché quelle cose medesime le quali in natura non possiamo guardare senza disgusto, se invece le contempliamo nelle loro riproduzioni artistiche [...] ci recano diletto; come, per esempio, le forme degli animali più spregevoli e dei cadaveri”.²⁸ Aristotele ha insistito sulla distinzione fondamentale fra terrore tragico come figurazione simbolica della violenza e l’orrore suscitato dal caos irriducibile e crudele che troviamo in natura, il quale trascende ogni processo di raffigurazione estetica. Nel corso dei secoli è tuttavia prevalsa un’interpretazione pedagogica e moraleggiante della catarsi, fino a trasformarla in una sorta di purificazione etica. Artaud sembra invece aver privilegiato i significati originari attribuiti al termine greco *kátharsis*, connessi sia alla medicina ippocratica, che identificava la catarsi con una purgazione degli umori del corpo mediante l’espulsione di sostanze patogene, sia alla sfera magico-religiosa del rituale dionisiaco, che prescriveva per liberarsi dalle impurità, il sacrificio cruento di un capro espiatorio. Così scrive Artaud, a proposito della sua concezione di teatro “puro”:

Ses réalisations sont taillées en pleine matière, en pleine vie, en pleine réalité. Il y a en elles quelques chose du cérémonial d’un rite religieux, en ce sens qu’elles extirpent de l’esprit de qui les regarde toute idée de simulation, d’imitation dérisoire de la réalité [...] Tout cela semble un exorcisme pour faire AFFLUER nos démons (vol. IV, p. 58).

Sgombrato il concetto di catarsi da qualsiasi finalità edificante o di rappresentazione mimetica, egli ricerca nel teatro un’identificazione immediata e totale tra spettatore e attore in grado di sprigionare una forza simile a un contagio psichico, una “combustione spontanea”, abolendo così ogni distanza tra palcoscenico e sala. Il suo teatro della crudeltà si orienta verso una catarsi radicale e violenta che infrange le forme e le norme tradizionali della mimesi tragica. Se Aristotele aveva elaborato il concetto di purificazione fondandolo sulla relazione spettacolare, sulla distanza estetica e rappresentativa, Artaud, disinnescando il dispositivo mimetico che sta alla base della rappresentazione teatrale come specificazione dell’imitazione poetica, ha sostituito alla polarità di pietà e terrore il principio della crudeltà. La catarsi radicale prospettata da Artaud appartiene al

regime dell'orrore e della morte connesse alla sfera del caos originario, da cui la tragedia avrebbe invece dovuto preservare. Come già aveva notato Nietzsche, che aveva riconosciuto nell'organizzazione della macchina teatrale la sorgente del principio di individuazione, il quale, mediante il linguaggio verbale e il canto del coro, impone un limite al caos indistinto della danza coribantica e del rito orgiastico, così Artaud, abolendo ogni distanza apollinea fra spettatori e attori, restituisce la rappresentazione scenica alla sfera incandescente e crudele del rito. L'elemento apollineo serve a tracciare una linea di demarcazione netta fra teatro e danza rituale che preserva lo spettatore da un orrore insostenibile, dalla follia di un'identificazione estatica col divino. L'emozione tragica, commistione di prossimità e distanza, mescolanza di gioia e dolore, si distingue per Artaud, in accordo con Nietzsche, dall'esaltazione senza limiti del ditirambo dionisiaco, "danza totale" in cui, come si è detto, l'uomo è portato "al massimo potenziamento di tutte le sue facoltà simboliche".²⁹ L'esperienza diretta del sacro, inteso nell'accezione prospettata da Rudolf Otto come fascinazione del numinoso e *mysterium tremendum*,³⁰ si concentra in tutta la sua intensità non solo sullo spettatore, trasformato in un partecipante al rito, ma anche sulla figura dell'attore o del poeta, che arriva a provare il terrore tragico nelle pieghe della propria esistenza – e non mediante una rappresentazione esteriore – in un'assimilazione senza scarti con l'eroe che interpreta e con il mito che rievoca: essere "mitomani" significa, alla lettera, essere trascinati dalla follia del mito, essere una cosa sola con l'eroe o con la forza divina che guida il suo destino.

In una delle *Lettres de Rodez*, sopravvissuto al viaggio infernale dell'internamento manicomiale in tempo di guerra, Artaud ritornava a distanza di oltre un decennio al suo progetto, mai dimenticato, di Teatro della crudeltà. Agli antipodi del suo percorso, il teatro è ancora evocato come un luogo in cui "danser les mythes", come avveniva all'epoca in cui egli aveva teorizzato l'esaltazione mitopoietica quale fondamento dell'azione scenica. Ma le assi del palcoscenico (così come i lacerti poetici dei *Cahiers*, e i disegni dell'ultimo periodo), dopo aver sperimentato direttamente la mitomania nella forma più brutale e violenta della malattia mentale, gli appaiono ora

Mitopoiesi e catarsi negli scritti teorici sul teatro di Artaud

come lo spazio in cui esorcizzare quelle forze che i miti liberano per lasciare il posto a una visione rinnovata e purificata della realtà: “Construire une scène de planche pour y danser les mythes qui nous martyrisent et en faire des êtres vrais. [...] Danser c’est souffrir un mythe, donc le remplacer par la réalité” (vol. XI, pp. 276-277).³¹

¹ Mi riferisco in particolare a testi come *L’Ombilic des limbes* (1924), *Le Pèse-nerfs* (1927) e agli scritti risalenti alla collaborazione con i primi numeri della rivista *Révolution surréaliste*. Testi che lo stesso Artaud avrebbe definito a posteriori nel *Préambule*, redatto nel 1946 a guisa di prefazione alle *Œuvres complètes*, “pleins de lézardes, des failles, de platitude, et comme farcis d’avortements spontanés” (vol. I, pp. 7-12).

² Si veda sull’argomento l’ottima introduzione di Buongiorno a *Artaud Le Momo*, pp. v-xxi.

³ Va sottolineato che nei manoscritti del 1946 “écrire” è sovrapposto a “exister”.

⁴ Si veda, al riguardo, quanto scrive Joyce nella nota formulazione della propria poetica enunciata da Stephen Dedalus in *Portrait of the Artist as a Young Man* (1916): “The artist, like the God of creation, remains within or behind or beyond or above his handiwork, invisible, refined out of existence, indifferent, pairing his fingernails” (p. 252).

⁵ Platone, *Fedro*, Lettera VII. Cfr. Wateau, in particolare nel cap. 1. Wateau accenna soltanto, senza tuttavia svilupparlo, al rapporto Artaud-Platone in relazione alla dottrina della scrittura. Un primo accostamento tra i passi platonici sull’arte della scrittura e l’avversione di Artaud per tutto ciò che costituisce una traccia scritta, interpretata come forma della “ripetizione rappresentativa” si trova in Derrida, p. 320.

⁶ Platone, *Fedro*, 275a.

⁷ *Ibid.*, 341c-d.

⁸ *Ibid.*, 278a.

⁹ La cultura platonica e neoplatonica di Artaud emerge altresì con chiarezza nel romanzo storico *Héliogabale ou l’anarchiste couronné* (1934) ma anche nelle chiose alla *Vitae Isidorii* di Damascio (VII, 330) o al *De Mysteriori* di Giamblico (VII, 324-325).

¹⁰ Sulla definizione artaudiana di “cultura organica”, cioè autentica e unitaria espressione del corpo-mente, si veda *Messages révolutionnaires*, p. 40: “J’appelle culture organique une culture basée sur l’esprit en relation avec les organes, et l’esprit baignant dans tous les organes, et se répondant en même temps”.

¹¹ “Une chose nommée est une chose morte, et elle est morte parce qu’elle est séparée” (*Héliogabale*, vol. VII, p. 63).

¹² Bachelard ne *La poétique de l’espace*, identifica gli “espaces heureux” con gli spazi di possesso, gli spazi amati e lodati quali la casa, il nido, il guscio, gli angoli, la sfericità.

¹³ Bachelard, p. 10.

¹⁴ Sullo statuto ambiguo dell’immaginazione, in bilico tra funzione speculativa e libero atto creativo, in quanto distinta dalla “fantaisie”, si veda l’accurato studio di Ida Merello, “Le concept d’imagination dans l’œuvre de Charles Nodier”, pp. 97-107. Merello ricostruisce la genesi e lo sviluppo del concetto romantico di “imagination appliquée”, capace di “créer des mondes autres”, sottolineando come Nodier “pourrait en effet avoir été touché par l’idée de l’imagination magique comme pouvoir régénérateur de l’homme”.

¹⁵ Derrida, p. 303.

¹⁶ Artaud, “Lettre à Jean Paulhan”, 19 luglio 1935.

¹⁷ Il “ritorno ai Greci” e il tentativo artaudiano di fondare una nuova mitologia, così come l’ambizione di salvare la civiltà occidentale per il tramite di una rivoluzione estetica, sono ricondotti da Jacob Rogozinski alla definizione romantica dell’arte come ri-creazione di miti,

in particolare al Romanticismo tedesco di Hölderlin, Hegel e Schelling e di qui al sogno wagneriano e nietzschiano di un'opera totale. Cfr. Rogozinski, pp. 54sgg.

¹⁸ Pindaro, Fr. 137, cit. in Colli, vol. I, p. 93.

¹⁹ Nietzsche, p. 30

²⁰ *Ibid.*, p. 73

²¹ *Ibid.*, p. 8.

²² Cfr. Cortelazzo e Zolli, vol. V, p. 1319.

²³ L'accostamento tra l'opera di Nietzsche e quella di Artaud è stato tentato a più riprese da diversi filosofi e critici del Novecento, fra cui Blanchot, Deleuze e Derrida. Sui temi qui indagati e per un'analisi comparata dell'opera degli autori in questione come esperienza crudele del limite, in cui ne va dei concetti stessi di teatro e di rappresentazione, tragico e sacro, si veda Dumoulié, *Nietzsche et Artaud* (1992).

²⁴ Artaud, *Œuvres* (coll. Quarto), p. 725.

²⁵ Il termine ricorre in *Le Théâtre et son double* ma figurava già a titolo del capitolo II di *Héliogabale*.

²⁶ Il carattere ripetitivo del mito come riattualizzazione del tempo sacro delle origini è attestato, fra gli altri, da Mircea Eliade in svariate opere, fra le quali *Le mythe de l'éternel retour* e *L'épreuve du Labyrinthe*, pp. 179-189.

²⁷ Aristotele, *Poetica*, p. 43.

²⁸ *Ibid.*, p. 37.

²⁹ Nietzsche, p. 30.

³⁰ Sulle risonanze affettive del sacro come specificazione della categoria del sublime ed esperienza del *tremendum* scrive Otto (p. 27): “[Il tremendo mistero] può erompere dall'anima subitaneamente con spasimi e convulsioni. Può trascinare alle più strane eccitazioni, alla frenesia, all'orgasmo, all'estasi. Può rivestire forme selvagge e demoniache. Può farci precipitare in un orrore spettrale e pieno di raccapriccio. Ha manifestazioni e antecedenti primordiali crudi e barbarici, e ha la capacità di trasformarsi nel bello, nel puro, nel glorioso”.

³¹ Artaud, *Lettres écrites à Rodez*, “Lettre à P. Bosquet”, 16 maggio 1946.

OPERE CITATE

ARISTOTELE. *Poetica*. A cura di Manara VALGIMIGLI. Bari, Laterza, 1976.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres complètes*. 26 voll. Paris, Gallimard, 1974-1994.

ARTAUD, Antonin. *Œuvres*. A cura di Évelyne GROSSMAN. Paris, Gallimard, 2004.

ARTAUD, Antonin. *Messages révolutionnaires*. Paris, Gallimard, 1971.

ARTAUD, Antonin. *Artaud Le Môme, Ci-Gît e altre poesie*. A cura di Giorgia BUONGIORNO. Traduzione italiana di Emilio e Antonia TADINI. Torino, Einaudi, 2003.

BACHELARD, Gaston. *La poétique de l'espace*. Paris, PUF, 1957.

CORTELAZZO, Manlio, e Paolo ZOLLI (a cura di). *Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna, Zanichelli, 1991.

COLLI, Giorgio. *La sapienza greca*. Milano, Adelphi, 1977.

DERRIDA, Jacques. *La scrittura e la differenza*. Traduzione di Gianni POZZI. Torino, Einaudi, 1990.

Mitopoiesi e catarsi negli scritti teorici sul teatro di Artaud

- DUMOULIE, Camille. *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*. Paris, PUF, 1992.
- ELIADE, Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris, Gallimard, 1969.
- ELIADE, Mircea. *L'épreuve du Labyrinthe*. Paris, Belfont, 1978.
- JOYCE, James. *The Portrait of the Artist as a Young Man*. New York, Huebsch, 1922.
- MERELLO, Ida. "Le concept d'imagination dans l'œuvre de Charles Nodier". *Les pas d'Orphée: scritti in onore di Mario Richter*. A cura di Maria Emanuela RAFFI. Padova, Unipress, 2005.
- NIETZSCHE, Friedrich. *La nascita della tragedia*. A cura di Giorgio COLLI e Sossio GIAMETTA. Milano Adelphi, 2008.
- OTTO, Rudolf. *Il sacro*. Traduzione di Ernesto BUONAIUTI. Milano, SE, 2009.
- PLATONE. *Fedro*. Traduzione di Piero PUCCI. Bari, Laterza, 1971.
- ROGOZINSKI, Jacob. *Guérir la vie. La passion d'Antonin Artaud*. Paris, Cerf, 2011.
- WATEAU, Patrick. *Antonin Artaud, «Foudre du tact personnel»*. Paris, P. U. de Vincennes, 2011.