

ANTONIN ARTAUD

IL TEATRO DELLA FEROCIA E DEL VERO

Dalla crudeltà alla presenza: il visionario che ha dissanguato la scena per restituire la vertigine insostenibile della vita

di Patrizia Pertuso



Antonin Artaud nel 1925 sul set di Gaziella.

Antonin Artaud non si accontentava di un teatro inteso come luogo in cui la vita veniva imitata, ma quello in cui poteva tornare a manifestare la propria potenza, anche la più oscura, irriducibile, insopportabile.

Non gli bastava che uno spettacolo raccontasse una storia, emozionasse con misura o conquistasse l'intelligenza: voleva che la scena attraversasse lo spettatore, ne scuotesse le certezze, lo strappasse per un istante alla sicurezza delle proprie abitudini, lo trafiggesse. Il teatro doveva tornare a essere una necessità, non un raffinato esercizio culturale: un'esperienza capace di coinvolgere il corpo prima ancora che il giudizio, doveva mettere in comunicazione ciò che si sa con ciò che sfugge. In questa pretesa assoluta risiede la grandezza di **Artaud** e, insieme, la sua scomodità: non lascia una formula da applicare, ma una domanda che continua a bruciare. Che cosa accade davvero in teatro quando la rappresentazione smette di essere una superficie ben costruita e diventa un incontro che riguarda tutti i presenti?



Antonin Artaud ritratto da Man Ray nel 1926.

Nato a Marsiglia nel 1896 e morto a Ivry-sur-Seine nel 1948, poeta, attore, regista, disegnatore e teorico, **Artaud** attraversò le avanguardie del Novecento con un'intransigenza che non si lascia ridurre alla leggenda romantica del genio tormentato. La sua vita fu segnata da gravi sofferenze psichiche, periodi di internamento e isolamento, ma la sua opera non può essere spiegata solo attraverso il dolore personale: quella sofferenza si intrecciò a una critica radicale della cultura occidentale, delle sue gerarchie, della fiducia esclusiva nella ragione e della tendenza a confinare l'arte in uno spazio protetto, separato dalla violenza e dal mistero dell'esistenza. **Artaud** non cercava una via di fuga dal mondo: voleva che il teatro restituisse il mondo nella sua intensità più nuda.



Mani di Antonin Artaud. Foto di Man Ray, 1922.

Nella Parigi delle Avanguardie entrò in contatto con il surrealismo, lavorò con **Charles Dullin** al Théâtre de l'Atelier e si confrontò con artisti impegnati a trasformare le convenzioni sceniche. Nel 1926 fondò con **Roger Vitrac** e **Robert Aron** il Théâtre Alfred Jarry, esperienza breve ma significativa per la ricerca di una scena non subordinata al naturalismo e al dominio letterario. La parola non doveva scomparire, ma smettere di comandare da sola: doveva ritrovare la propria forza sonora, ritmica e fisica, diventando parte di un linguaggio composto anche da gesti, luci, oggetti, movimenti, grida e silenzi.

Il teatro, sosteneva **Artaud**, doveva poter agire come la musica o la danza, senza dipendere interamente dalla pagina scritta.

Fu un incontro preciso, avvenuto a Parigi nel 1931, a imprimere alla sua ricerca una svolta decisiva: la visione di uno spettacolo di teatro balinese presentato all'Esposizione coloniale internazionale. Per comprendere la portata di quell'esperienza bisogna immaginare **Artaud** davanti a una forma scenica che, ai suoi occhi, sembrava provenire da un'altra concezione del mondo. Il corpo dei performer non si muoveva secondo il naturalismo psicologico a cui il teatro europeo lo aveva abituato; i gesti erano stilizzati, articolati, codificati, inseriti in una composizione di ritmo, musica, danza, maschere e figure. Ogni movimento appariva parte di una partitura più ampia: non un gesto spontaneo destinato a illustrare un'emozione individuale, ma un segno dotato di una propria necessità, una forma capace di esistere e agire all'interno dell'architettura dello spettacolo.



Artaud vide in quella precisione qualcosa che cercava da tempo: la possibilità di un teatro nel quale il corpo non fosse l'appendice della parola, ma una fonte autonoma di significato, nel quale il ritmo potesse organizzare la percezione e la scena costruisse un linguaggio che non avesse bisogno di tradursi interamente in concetti.

Nel saggio *Sul teatro balinese*, poi confluito in *Il teatro e il suo doppio*, la sua attenzione si concentrò sulla geometria dei gesti, sulla qualità quasi geroglifica delle figure, sulla relazione fra movimento, suono e spazio. Ciò che lo colpì non era semplicemente la diversità dello spettacolo, ma la possibilità che quella stessa diversità dimostri l'insufficienza delle abitudini teatrali occidentali. Il corpo dell'attore può pensare attraverso il movimento. La scena può produrre conoscenza senza procedere solo attraverso il dialogo. Il gesto può raggiungere zone dell'esperienza che il linguaggio discorsivo non riesce a esaurire. L'incontro con Bali diventò così uno specchio capovolto nel quale **Artaud** vide il teatro europeo da una prospettiva nuova: non più il testo come centro e la messa in scena come sua esecuzione, ma una composizione autonoma in cui parola, ritmo, gesto e immagine partecipano alla stessa creazione. [1]

La portata di questa rivelazione si comprende meglio se si guarda anche al contesto storico e antropologico. **Artaud** assistette a quelle rappresentazioni all'interno dell'Esposizione coloniale di Parigi, un evento che metteva in mostra culture e popolazioni non europee attraverso lo sguardo, le classificazioni e le gerarchie dell'epoca coloniale. Il teatro balinese non arrivò quindi a Parigi in uno spazio neutrale: venne presentato a un pubblico europeo già predisposto a osservare l'alterità come spettacolo, esotismo e testimonianza di mondi lontani. La sensibilità di **Artaud** gli permise di riconoscere in quella forma una complessità teatrale che il semplice intrattenimento non avrebbe potuto restituire. Allo stesso tempo, la sua interpretazione rimase filtrata dalla propria ricerca filosofica e dalla sua idea di un teatro originario, rituale, capace di rimettere in comunicazione l'essere umano con forze che la cultura razionalista avrebbe rimosso.

Quando parla di geroglifici animati, di segni che sembrano appartenere a una dimensione spirituale e di una teatralità sottratta al primato della psicologia, **Artaud** non sta offrendo una descrizione etnografica completa delle pratiche balinesi: sta trasformando ciò che ha visto in una visione del teatro. La distinzione è essenziale. Il teatro balinese non è la manifestazione di un'unica, immutabile essenza orientale, né può essere ridotto alla funzione di anticipare

le teorie di un artista europeo. Le sue forme appartengono a tradizioni specifiche, a contesti sociali e rituali, a sistemi di apprendimento e a convenzioni performative che meritano di essere studiati nella loro storia. Ma proprio qui l'incontro diventa ancora più interessante: non perché Bali confermi semplicemente **Artaud**, bensì perché mette in crisi le categorie con cui lui, e gran parte del teatro occidentale, era abituato a pensare la scena. [2]

La lezione antropologica più fertile non consiste nel proclamare la superiorità di una tradizione sull'altra, ma nel riconoscere che il teatro può organizzare il corpo, il tempo, lo spazio e la relazione con il pubblico in modi differenti; che la recitazione naturalistica non è una legge universale; che ciò che una cultura considera spontaneo può essere, in un'altra, il risultato di una disciplina precisa e di una lunga trasmissione tecnica.



Per **Artaud**, quell'incontro fu una scossa estetica e filosofica: vide una forma teatrale in cui il gesto sembrava liberato dall'obbligo di riprodurre il comportamento quotidiano e poteva diventare un segno concreto, una forza capace di agire sulla sensibilità. Il teatro balinese gli offrì, insomma, un'immagine potente della scena che desiderava, ma non un modello da copiare alla lettera. Rese visibile ai suoi occhi una possibilità: il teatro poteva essere un linguaggio autonomo, una composizione di azioni e ritmi, una pratica capace di investire lo spettatore prima che questi ricomponesse l'esperienza in una spiegazione razionale.

Da questa intuizione prese forma il Teatro della Crudeltà, sviluppato nei manifesti e negli scritti raccolti in *Il teatro e il suo doppio*, pubblicato nel 1938. La parola «crudeltà» è stata spesso confusa con il gusto per la violenza o con una provocazione volta a scioccare il pubblico. Per **Artaud**, invece, indica soprattutto una necessità inflessibile: la disciplina con cui la vita impone alle forme di non essere decorative, tiepide o superflue. La crudeltà è il rifiuto di un teatro innocuo che lascia lo spettatore esattamente com'era. È l'esigenza che ogni gesto, ogni suono e ogni immagine siano indispensabili all'evento.

La scena dovrebbe coinvolgere l'intero apparato percettivo, usare la luce come forza drammatica, il suono come pressione fisica, gli oggetti come presenze e lo spazio come parte attiva della composizione. La tradizionale separazione tra palcoscenico e platea, con la sua distanza rassicurante, non basta più: **Artaud** immagina un ambiente che avvolga il pubblico e lo esponga all'azione. Il rito, in questa prospettiva, non è un ritorno nostalgico a un passato mitico, ma la ricerca di un'esperienza condivisa nella quale il teatro recuperi una necessità collettiva. [3]

Il progetto era immenso e la sua realizzazione concreta rimase limitata: il Théâtre Alfred Jarry non riuscì a consolidarsi e *Les Cenci*, messo in scena nel 1935, non ottenne il successo sperato. Il divario fra la potenza visionaria degli scritti e le condizioni materiali della scena non cancellò la forza della ricerca: contribuì, anzi, a fare di **Artaud** un interlocutore che ogni generazione avrebbe dovuto affrontare a modo proprio. Per capire questa eredità, però, bisogna rinunciare all'idea di una processione di maestri tutti diretti verso lo stesso traguardo.

Stanislavskij, Mejerchol'd, Edward Gordon Craig e Bertolt Brecht non sono semplici tappe di una genealogia artaudiana, ma figure che permettono di misurare la pluralità delle rivoluzioni teatrali del Novecento. **Stanislavskij** cercò una verità dell'azione attraverso il lavoro dell'attore, l'attenzione e le circostanze date; **Artaud**

voleva spingere la presenza oltre i confini della rappresentazione psicologica, fino a una scena in cui il corpo e la voce diventassero forze autonome. **Mejerchol'd** trasformò il movimento in una composizione rigorosa e dichiaratamente artificiale; **Artaud** cercava nella precisione del segno l'irruzione di qualcosa capace di sconvolgere l'ordine abituale della percezione. E ancora. **Craig** interrogò il controllo della forma e l'instabilità dell'interprete, mentre **Artaud** non voleva ridurre l'attore a un elemento perfettamente governabile: desiderava liberarne una potenza irriducibile. **Brecht**, infine, puntò sulla distanza critica e sulla capacità dello spettatore di riconoscere i meccanismi storici e sociali; **Artaud** cercava soprattutto l'urto sensoriale, l'esperienza che precede la spiegazione e la mette in crisi. Non sono opposizioni assolute, ma differenti risposte a una domanda comune: come può il teatro spezzare le convenzioni della rappresentazione e cambiare il rapporto tra scena e pubblico? [4]



Lady Iya Abay dans le rôle de beaurice - Cécile Brusson (Lucretia), Iya Abdy (Béatrice), Antonin Artaud.

La domanda sulla presenza diventa particolarmente fertile anche per il teatro di figura. Non sarebbe corretto attribuire ad **Artaud** una teoria sistematica della marionetta, ma il suo pensiero permette di interrogare il confine fra corpo vivente, oggetto e animazione. Che cosa rende presente una figura sulla scena? Il fatto che respiri, il movimento che le viene impresso, la relazione con chi la manipola o lo sguardo dello spettatore che le attribuisce una vita? Una marionetta può diventare intensamente viva senza possedere una vita

biologica. Un attore in carne e ossa può, invece, restare prigioniero di gesti automatici. Non è una prova di un'influenza diretta, bensì una domanda critica che rende attuale la ricerca artaudiana: la presenza teatrale non coincide necessariamente con la semplice imitazione della vita quotidiana.

Nel secondo Novecento, alcune esperienze hanno tradotto parte di questa inquietudine in pratiche autonome. **Jerzy Grotowski** riconobbe in **Artaud** un interlocutore decisivo per la critica alla convenzionalità teatrale e per l'idea che lo spettacolo potesse diventare un'esperienza di trasformazione. Ma il suo Teatro Laboratorio non fu la semplice realizzazione del Teatro della Crudeltà: **Grotowski** costruì una ricerca rigorosa, alimentata anche da **Stanislavskij**, dalla tradizione teatrale polacca e da un lavoro quotidiano sul corpo e sulla voce. Il suo *teatro povero* non significava soltanto eliminare gli apparati scenici, ma riportare al centro la relazione tra attore e spettatore, la precisione dell'azione e la possibilità di rimuovere gli ostacoli che impediscono all'interprete di agire pienamente. **Artaud** aveva lanciato una sfida, **Grotowski** la sottopose alla prova del laboratorio. È in questa tensione fra intuizione e pratica che si apre una delle strade più feconde della sua eredità. E proprio qui si incontra **Eugenio Barba**, la cui ricerca appare particolarmente vicina alla vertigine artaudiana: non perché ripeta il suo pensiero, ma perché non accetta che il corpo dell'attore venga considerato un semplice strumento al servizio del testo.

Fondatore dell'Odin Teatret, nato a Oslo nel 1964, e tra i principali artefici dell'antropologia teatrale, **Barba** collaborò con **Grotowski** a Opole nei primi anni Sessanta prima di elaborare un percorso autonomo. La sua ricerca studia i principi che rendono il corpo scenicamente efficace attraverso tradizioni e tecniche differenti. L'attenzione si concentra sul comportamento extra quotidiano, sull'organizzazione dell'equilibrio, sulle tensioni, sul peso e sull'energia che l'attore costruisce attraverso l'addestramento. Il corpo non si limita a fare ciò che farebbe nella vita di tutti i giorni: si organizza, si trasforma, diventa una partitura capace di catturare lo sguardo. [5]

Il confronto con **Artaud** non può essere rappresentato come una linea diretta di discendenza, ma come una risonanza critica. Laddove **Artaud** formula immagini incandescenti e chiede al teatro di ritrovare una necessità quasi assoluta, **Barba** indaga i principi del lavoro scenico, la trasmissione dei saperi e le condizioni concrete della presenza. La sua antropologia teatrale non dimostra una verità universale del corpo né cancella le differenze culturali: invita piuttosto a

osservare come tradizioni diverse elaborino tecniche, convenzioni e modi di organizzare la presenza.

In questo senso, l'incontro di **Artaud** con il teatro balinese e la ricerca di **Barba** si possono accostare senza confonderli. Per il primo, Bali fu una rivelazione che incrinò il primato occidentale della parola; per il secondo, lo studio interculturale delle tecniche performative diventa una ricerca comparativa, sostenuta dall'osservazione e dal lavoro pratico. La distanza fra i due è preziosa quanto la loro affinità: **Artaud** accende la domanda, **Barba** dimostra quanto sia complesso darle corpo attraverso una disciplina quotidiana. La visione e la tecnica non si annullano a vicenda: si tengono in tensione, ricordando che l'intensità scenica non nasce dalla sola volontà di essere intensi, ma da un lavoro ostinato sulla presenza.



Photo de gauche : Cecile Brusson poignarde Josette Lusson sous le regard de Juhette Geneste. Photo de droite : Antonin Artaud contemple Josette Lusson poignardée

Anche **Peter Brook** riconobbe nel pensiero artaudiano una possibilità di liberazione della scena occidentale. Il suo «teatro sacro», discusso in *Lo spazio vuoto*, cerca un evento capace di rendere percepibile ciò che nella vita ordinaria rimane nascosto, ma procede verso la semplicità e l'essenzialità, mentre **Artaud** tende alla visione estrema, alla scossa, all'irruzione. Le loro ricerche si toccano senza coincidere.

Le esperienze del Living Theatre di **Julian Beck** e **Judith Malina** e alcuni aspetti del teatro di **Tadeusz Kantor** offrono altri terreni di confronto, tra partecipazione, figure perturbanti e oggetti che sembrano abitare la soglia fra il vivente e l'inanimato: anche in questi casi, però, è necessario distinguere le influenze documentate dalle affinità interpretative. Il Novecento teatrale non discende da un solo maestro: è una rete di incontri, opposizioni e trasformazioni.

Artaud attraversò anche il cinema, la poesia e le arti visive: la sua attività di attore, anche in film diretti da **Abel Gance**, mostra quanto la sua attenzione fosse rivolta al volto, al gesto e alla forza dell'immagine, senza che il cinema possa essere considerato il compimento della sua teoria teatrale.

Il suo lascito più duraturo resta affidato anche alla scrittura: *Il teatro e il suo doppio* non è un manuale di regia, ma un libro che mette in crisi chi legge, alternando intuizioni filosofiche, immagini visionarie e invettive contro un'arte privata della propria necessità. In un presente saturo di immagini, la sua insistenza sull'esperienza fisica conserva una forza particolare. Il teatro non deve necessariamente diventare oscuro, violento o incomprensibile per raccoglierne la sfida. Deve però chiedersi cosa accada fra corpi reali riuniti nello stesso spazio e nello stesso tempo, quando un gesto smette di essere ornamento, una voce non è soltanto un veicolo di parole e lo spettatore non può ridursi a consumatore passivo.

Così la lezione di **Artaud** incontra, senza sovrapporsi, la ricerca di **Barba**: nella convinzione che la presenza sia un'arte da conquistare, che il corpo non debba essere lasciato in balia dell'abitudine e che la scena possa diventare un'esperienza irripetibile.

Artaud morì nel 1948 senza vedere realizzata la trasformazione che aveva immaginato. La sua sconfitta pratica non coincise con una sconfitta storica: artisti e studiosi hanno continuato a raccogliere, contestare e trasformare le sue intuizioni. La sua eredità non è una strada da percorrere senza deviazioni, ma una ferita aperta nella storia del teatro, una domanda che ritorna ogni volta che qualcuno rifiuta di accontentarsi di uno spettacolo impeccabile ma privo di necessità. **Artaud** costringe a immaginare la scena che brucia; **Barba** ricorda che la presenza capace di accendere quella fiamma richiede disciplina, conoscenza e dedizione.

Tra la visione e il mestiere, tra il corpo immaginato come forza primordiale e il corpo educato a una precisione extra quotidiana, il teatro continua a cercare la propria verità. E la domanda lasciata

da **Artaud** resta viva, scomoda, necessaria: che cosa accade quando un corpo si espone davanti a un altro corpo, quando una voce attraversa lo spazio, quando un gesto interrompe l'ordine consueto delle cose? Se quell'incontro riesce a trasformare, anche solo per un istante, il modo in cui ciascuno percepisce se stesso e il mondo, il teatro smette di essere soltanto uno spettacolo. Torna a essere una necessità.



Artaud's 1935 production of Les Cenci, photograph from Ronald Hayman

NOTE E RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

[1] **L'incontro con Bali e la critica al primato della parola.** Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, in particolare i saggi «Sul teatro balinese» e «Teatro orientale e teatro occidentale». Per la ricostruzione storica dell'evento parigino del 1931 e delle rappresentazioni alle quali Artaud assistette: Nicola Savarese, *Parigi-Artaud-Bali. Antonin Artaud vede il teatro balinese all'Esposizione Coloniale di Parigi 1931*, Cue Press, 2021.

L'articolo di Savarese del 1996, pubblicato in *Teatro e Storia*, ricostruisce il contesto attraverso i programmi originali e le testimonianze dell'epoca.

[2] La prospettiva antropologica e il contesto coloniale. Per distinguere la visione di Artaud dalle pratiche balinesi osservate nella loro specificità storica, il riferimento a Savarese è particolarmente importante: permette di contestualizzare lo spettacolo del 1931 senza ridurlo a una conferma delle teorie europee. Si veda anche il saggio di ricerca del National Museum of Asian Art, *A Legacy of Theatricality: Antonin Artaud's Encounter with Balinese Gamelan*, che esamina l'incontro di Artaud con le forme performative balinesi e la sua interpretazione dei gesti come segni scenici.

[3] Crudeltà, rito e autonomia della scena. Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, in particolare «Il teatro della crudeltà (Primo manifesto)», «Il teatro della crudeltà (Secondo manifesto)» e «Il teatro e la peste». La crudeltà è qui interpretata come necessità e rigore dell'esperienza teatrale, non come sinonimo di sadismo o violenza spettacolare.

[4] I confronti con i riformatori del Novecento. Per il confronto con Stanislavskij, Mejerchol'd, Craig e Brecht, il testo propone una sintesi critica delle rispettive poetiche, non una genealogia diretta da Artaud. Per approfondire Artaud e la ricezione del teatro balinese: Nicola Savarese, *Parigi-Artaud-Bali*; per il pensiero di Artaud: *Il teatro e il suo doppio*. Per Peter Brook: *Lo spazio vuoto*. Per Grotowski: *Per un teatro povero*.

[5] Barba, il corpo extra quotidiano e l'antropologia teatrale. Eugenio Barba, *La canoa di carta. Trattato di antropologia teatrale*, Il Mulino, 1993; Eugenio Barba e Nicola Savarese, *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*. Questi testi sostengono i riferimenti al comportamento extra quotidiano, all'organizzazione del corpo scenico e allo studio comparativo delle tecniche performative. Il legame con Artaud è proposto come confronto critico, non come derivazione diretta dimostrata.