

letture >>>> **Il vero Oriente di Artaud: *Il teatro dell'altro* di Marco De Marinis.**

Il nuovo libro di Marco De Marinis, Il teatro dell'altro, tratta dell'interculturalismo e del trans culturalismo nel teatro contemporaneo attraverso l'analisi di tre maestri che hanno affrontato questi problemi: Artaud, Grotowski e Barba. Il nostro "resoconto" intende, proprio così, rendere conto di come l'autore rintracci, attraverso un'analisi serrata e avvincente, la scoperta del vero Oriente per Artaud.

di Gigi Livio

Nel suo nuovo, importante, libro sul teatro (*Il teatro dell'altro. Interculturalismo e trans culturalismo nella scena contemporanea*, Firenze, la casa Usher, 2011), Marco De Marinis affronta il problema del transculturalismo (è l'aspetto che privilegeremo in questi appunti), e cioè degli scambi Oriente-Occidente, così come si realizzano in tre protagonisti del teatro del XX secolo: Artaud, Grotowski e Barba.

Ma prima di intraprendere il suo viaggio attraverso il percorso teorico e pratico di questi tre emblematici pensatori di teatro, l'autore sente il bisogno di un'ampia messa a punto del problema.

E, infatti: "Bisogna ammetterlo chiaramente: non è facile sovrapporre questa immagine archetipica del teatro come incontro con l'altro, fondato sul desiderio di alterità, con l'idea di teatro che abbiamo ancora in mente in qualche modo, benché tutto il Novecento si sia sforzato di rimetterla in questione. Dico l'idea del teatro come «specchio della realtà», meglio ancora, come riconoscimento dello stesso e del già noto, riconferma dell'identità personale e collettiva, celebrazione comunitaria etc. Un'idea che ci ha lasciato in eredità l'Ottocento" (p.13).

Ma, al contrario, "[c]iò che accomuna i maestri della scena contemporanea è lo sforzo di pensare e realizzare un teatro inteso come incontro di conoscenza, esperienza interumana autentica, scoperta e trasformazione di sé, resi possibili dal fatto che esso tende a porsi non più come riconoscimento dell'identico e del già noto ma come confronto con l'alterità, e quindi come esplorazione del non ancora noto e persino dell'oscuro e del misterioso, sia per l'attore che per lo spettatore" (ibidem).

Di qui la necessità di "rivolgersi ad altre culture" come hanno fatto Artaud, Peter Brook, Eugenio Barba, Grotowski... Di qui, ancora, l'attore eurasiatico dove si fondono teatro occidentale e teatro orientale. Ripercorrendo poi, velocemente, la storia dei rapporti tra i due teatri si arriva a Artaud che scopre il teatro balinese a Parigi nel 1931 e a Brecht che incontra quello cinese a Mosca nel 1935. Nel secondo novecento le cose cambiano: sono ora gli artisti di teatro che imprendono a viaggiare: così Barba, Grotowski, Peter Brook, la coppia Beck-Malina, eccetera e precisano meglio il loro obiettivo scoprendo il teatro asiatico.

E questa scoperta porta a un'altra scoperta e cioè quella, secondo l'autore, che le radici del nuovo teatro del XX secolo (De Marinis cita Kawakami, Ruth Saint-Denis, Anna Pavlova, Fennolosa, Pound, Yeats, Sada Yacco e Hanako) "è stato, a ben vedere, un teatro eurasiatico"; e prosegue con una previsione: "quello del XXI non potrà non esserlo, a maggior ragione" (p.23).

L'autore si prefigge, poi, di 'passare dalla parte' dello spettatore letto, appunto, come "altro". Ecco, allora, che, in questa prospettiva, incontriamo il rifiuto della separatezza rigida palcoscenico-platea, come si è istituzionalizzata nel teatro all'italiana e la riproposta di "modelli alternativi" che sono quello dello "spettatore partecipante e [del]lo spettatore testimone" (p.27) cui l'autore aggiunge "lo spettatore competente" (p.30).

Si arriva così alla conclusione di questa impostazione iniziale del discorso; ed è quella che porta l'autore a affermare che per avere queste modalità di presenze spettatoriali è necessario che l'attore operi contemporaneamente sullo spettatore e su se stesso: "[...] affinché possa costituire un'esperienza d'alterità per lo spettatore, il teatro deve esserlo anche e prima per l'attore" (p.31).

A questa ampia introduzione all'argomento, De Marinis fa seguire, come accennavo prima, tre studi su Artaud, Grotowski e Barba. Mi soffermerò sul solo Artaud per due motivi e cioè per affinità di studi e simpatia intellettuale e perché noi, agli articoli dell'"Asino vola", abbiamo da sempre attribuito il limite della 6/8000 battute che in questo caso, e me ne scuso con i nostri lettori, verranno purtroppo ampiamente superate: ma tant'è, se si vuole rendere conto di un libro, che ho prima definito importante, è necessario un certo spazio.

Dunque Artaud. Il capitolo s'intitola *A est di Bali: Artaud, i Tarahumara e il vero Oriente*: De Marinis prende le mosse dalla ben nota immagine, "ben presto eletta a emblema della sua [di Artaud] visione teatrale" (p.101), dei suppliziati che fanno segni attraverso le fiamme che conclude *Il teatro e la cultura* posto da Artaud a prefazione del *Teatro e il suo doppio* e la data all'aprile del 1937 accostandola quindi all'immagine del fuoco evocata nella *Danza del Peyotl* che fa parte di *Al paese dei Tarahumara*.

Ma quel viaggio in Messico fu per Artaud qualcosa di molto particolare. Ecco l'ipotesi di De Marinis: "Se è vero che l'Oriente ha sempre rappresentato, per Artaud, qualcosa di molto diverso da una semplice determinazione geografica, se è vero che il suo Oriente coincide in buona sostanza con quella mappa immaginaria dell'Altro e dell'Altrove in cui vengono a trovare posto, via via, le Galapagos e Bali, la Siria di Eliogabalo e, appunto, il Messico; se è vero, insomma che «orientale» per lui non significa «ciò che è situato ad est» bensì «ciò che è originario» o, almeno, più vicino alle «origini», e quindi più «autentico», allora si può affermare – credo – senza tema di smentite che il Messico rappresentò per Artaud il vero Oriente" (p.108).

Ed è quindi così che "il viaggio in Messico matura [...] all'interno di una presa di congedo violentemente polemica dall'Occidente, dai suoi pseudo-valori e dalla sua falsa superiorità, e come tentativo di andare in cerca di una cultura unitaria-organica, all'energia della quale attingere per rigenerarsi" (p.115).

Siamo ora al teatro, costante ossessione di Artaud: "è ne *Il Risveglio dell'Uccello-Tuono* che il riferimento all'importanza cruciale che il teatro potrebbe avere, nel tentativo di tornare a ristorarci alle sorgenti magiche, diventa esplicito anche se proposto come interrogativo da rivolgere a poeti, pittori, intellettuali, ai quali Artaud vorrebbe domandare: «se non credono che il teatro, che utilizza il simbolo e permette tutte le allegorie, non sia l'ultimo mezzo religioso e sacro che ci resta per far rinascere la catena magica nelle folle, e di favorire questa emissione poetica e fluidica delle forze contenute nelle metafore, nei gesti, nei segni, nelle allegorie»" (p.117).

Iniziano, a questo punto, i "resoconti dal campo" e cioè il momento in cui De Marinis affronta "questo corpus stratificato [l'insieme degli scritti di Artaud sulla spedizione nel paese dei Tarahumara] e, per più versi, magmatico in quanto resoconto della spedizione antropologica, per estrarne le differenti versioni che, in dodici anni, Artaud si trovò a elaborare di questa sua cruciale esperienza" (p.121).

Il saggio assume ora un andamento particolarmente avvincente tanto che il lettore è preso come in un racconto dalla trama seducente. Questi "resoconti" sono scanditi in tre momenti, o "versioni": "La prima versione è [...] quella fornita negli scritti del 1936-37, culminanti nella [...] pubblicazione, sulla «Nouvelle Revue Française» del 1 agosto 1937, di *D'un Voyage au Pays des Tarahumaras*; la seconda è quella degli anni 1943-44 e ruota intorno a *Le Rite du Peyotl chez les Tarahumaras*, composto a Rodez, con annessi e connessi; la terza emerge, infine, da un complesso meno organico di testi dell'ultimo periodo (1945-48) ed è segnata dall'atteggiamento e dalla visioni tipiche dell'Artaud del dopo-abiura" (*ibidem*).

La prima versione, dunque, *Al paese dei Tarahumara*, consta di due parti. La prima, scritta probabilmente in Messico, è *La montagna dei segni*: "Il paesaggio aspro, spesso impervio, grandioso sempre, della Sierra Tarahumara, appare al visitatore fittamente cosparso di segni ricorrenti, di forme ed effigi non casuali, che parlano tutte in un linguaggio filosofico naturale, raccontando la storia del mondo, la sua genesi violenta nella guerra dei principi, cioè nella dualità maschile-femminile che governa le cose" (p.122).

Il secondo testo, *La danza del Peyotl*, Artaud lo scrive molto più faticosamente al suo rientro in Francia. Ma qual è il vero significato del peyotl, il fungo allucinogeno, per i Tarahumara e per Artaud? De Marinis cita Elisabetta Brusa che ne dà una definizione: "il peyotl [...] viene considerato come l'alimento nutritivo sia del corpo che dell'anima ed è per questo che ha la funzione di far ritrovare agli uomini l'unità perduta"

(p.125).

La seconda versione è quella dovuta a *Il rito del Peyotl presso i Tarahumara*, scritto nel 1943, in un momento in cui Artaud è ricoverato a Rodez e subisce continui elettrochoc. In questo testo “prende corpo una doppia contrapposizione: quella solo *implicita* [...] fra le droghe cattive (l'eroina da cui si era astenuto per salire sulla Sierra) e la droga buona (la radice allucinogena), da un lato, e, dall'altro, quella *esplicita* fra peyotl ed elettrochoc. [...] Al contrario dell'elettrochoc, che produce perdita e distruzione di coscienza senza contropartite, il peyotl – pur facendo passare chi lo assume attraverso una fase di destrutturazione/annullamento – alla fine apre-dilata la coscienza, e così facendo la fissa, impedendole «di smarrirsi, d'abbandonarsi alle impressioni false»” (p.130).

“La terza versione dell'incontro con i Tarahumara e con il peyotl opera un completo rovesciamento del modo di valutare questa esperienza, che resta un episodio chiave nella vita di Artaud ma cambia di segno, da positivo a negativo, da iniziazione tanto a lungo desiderata trasformandosi in un tentativo di odio affatturamento. Naturalmente questo radicale cambiamento di valutazione è strettamente legato alla [...] abiura della primavera del 1945, quando Artaud rinnega violentemente la fede cattolica, di cui si era professato fervente adepto negli anni precedenti [...], e più in generale rigetta ogni fede in qualsivoglia religione, esoterismo, metafisica, inaugurando la fase del «materialismo assoluto», che culminerà nell'opera radiofonica *Per farla finita col giudizio di dio* e nella teorizzazione del «corpo senz'organi»” (pp.131-132).

Siamo così all'“epilogo”: “Le visioni che occupano la mente di Artaud negli ultimi giorni di vita continuano a ruotare intorno ai Tarahumara, al peyotl e alle loro cerimonie, riproponendo enormemente accentuati quegli elementi cruenti-sacrificali che abbiamo visto caratterizzare fin dal principio il suo sogno messicano, all'insegna del sole, del fuoco, del sangue. Ora, però, il sole è diventato definitivamente nero, così come il rituale che lo riguarda, e la violenza sanguinosa della cerimonia appare ormai incapace di risarcimenti: resta solo la morte, mentre la rinascita, la rigenerazione non sembrano più possibili” (p.136).

Ci sono, a questo punto, le due versioni di *Tutuguri*, e la prima possiamo ascoltarla dalla voce di Maria Casarès in *Per farla finita col giudizio di dio*, e alla tesi finale di De Marinis: “La mia ipotesi è, insomma, che il rito del sole e della notte neri, con al suo centro un cavaliere mutilato orrendamente e sanguinosamente sfregiato, rappresenti un'altra, forse l'ultima, immagine del Secondo Teatro della Crudeltà di Artaud e del lavoro su se stessi che gli è sotteso: cioè un'altra, forse l'ultima, di una lunga serie di immagini, letterarie e grafiche, nella quali egli trasfigura visionariamente, in forma estrema, l'oggetto e lo scopo del teatro, quale arriva a ridefinirlo negli anni Quaranta, sulla base delle pratiche fisiche e vocali e delle ricerche espressive (la reinvenzione corporea del linguaggio) condotte a Rodez e dopo Rodez. L'oggetto e lo scopo stanno dunque nel crudele rifacimento corporeo, fino al già ricordato «corpo senz'organi», rifacimento che passa necessariamente attraverso una fase di violenta destrutturazione-disarticolazione quasi sacrificale dell'uomo-attore, e cioè dell'attore come uomo” (p.137).

Manca ancora un passo e saremo alle battute finali. Artaud, nove giorni prima della morte, il 24 febbraio 1948, scrive a Paule Thévenin una lettera sul teatro che De Marinis cita in parte: “[...] non toccherò mai più/ la Radio/ e mi consacrerò ormai/ esclusivamente/ al teatro/ così come lo concepisco,/ un teatro di sangue,/ un teatro che ad ogni rappresentazione avrà fatto/ guadagnare/ corporalmente/ qualcosa tanto a colui che recita/ quanto a colui che vede/ recitare,/ del resto/ non si recita,/ si agisce,/ Il teatro è in realtà la genesi della creazione./ Questo si farà” (p.138).

Mi piace completare la citazione con alcune righe che precedono quelle riportate da De Marinis, che c'entrano poco col discorso portato avanti dall'autore, ma che sono di per sé importanti anche se frequentano un topos molto noto; “Là dove c'è la *macchina*/ c'è sempre l'abisso e il nulla/ c'è sempre una mediazione tecnica che deforma/ e annienta ciò che si è fatto./ Le critiche di M. e di A. sono ingiuste ma/ nascono dai limiti del mezzo/ ecco perché non toccherò mai più [...]”: è interessante notare come vibra la sensibilità di Artaud, teatrante vero, contro uno dei mezzi, in questo caso la radio, di riproduzione tecnica dell'opera d'arte.

De Marinis conclude definitivamente il suo discorso mettendo in luce, con estrema chiarezza e lucidità, quale sia il *vero* Oriente per Artaud che, non certo a caso, coincide con il *vero* teatro: “Abbandonata ogni illusione di trovarlo in qualche punto esterno del tempo o dello spazio, foss'anche solo immaginario, è nel-

l'uomo, nella sua capacità di ribellarsi e auto generarsi teatralmente (come, appunto, in una «genesì della creazione»), con un duro lavoro su di sé, che Artaud localizza alla fine il *vero* Oriente, come del resto, ancora una volta, il *vero* teatro" (p.138).