

Michele Baraldi

LA QABBALÀ E ANTONIN ARTAUD

Nota di F.R. – Il pensiero teatrale di Artaud ha bisogno di radici. O meglio, la riflessione storiografica ha bisogno di riconoscere queste radici. Senza di ciò, il pensiero teatrale di Artaud resta «sradicato», come si dice di una persona magari geniale, ma di cui non si sa né da dove viene né dove abbia intenzione di andare. Che le radici siano necessarie, non vuol dire che siano facili da trovare. Al contrario: sono difficili. Ma solo perché affondano in quel pudendum della cultura occidentale che è, come ricordava Barthes, la zona in cui corpo e anima non sono divisi, né divisibili. Cioè tout court nella zona di specifica pertinenza dell'attore. Anche se Artaud non l'avesse detto, l'attore è un «atleta affettivo». Alla ricerca delle radici del pensiero teatrale di Artaud, due recenti contributi hanno segnato, pure con orientamenti e ampiezza d'analisi diversi, un passo importante. *Artaud attore* di Carlo Pasi (Firenze, La casa Usher, 1989) esplora il territorio della pratica teatrale (e cinematografica) di Artaud, cercando di commisurare i vertici della sua scrittura con la base della sua prassi. *Antonin Artaud. Le théâtre et le retour aux sources* di Monique Borie (Paris, Gallimard, 1989) interroga il contesto della ricerca antropologica coeva, per sentirvi risuonare tante delle apparentemente apodittiche affermazioni di Artaud. Dagli esordi della pratica teatrale, all'Atelier Dullin, fino a quel vero e proprio lavoro antropologico sul campo che fu il viaggio in Messico, c'è un tema costante che accompagna l'itinerario di Artaud, ed è il tema del respiro, come base dell'attività dell'attore. Della «scienza» del respiro in Artaud, il saggio di Michele Baraldi precisa i riferimenti alla Qabbalà. La Qabbalà, è bene sottolinearlo, non viene proposta né come chiave ermeneutica globale né come vessillo di un generico esoterismo del pensiero di Artaud. Essa, invece, viene individuata come contesto nel quale Artaud *riconobbe* i lineamenti di una «scienza» del respiro, autonomamente radicata nel lavoro dell'attore. La Qabbalà fornì ad Artaud il lessico e il reticolo concettuale necessari ad articolare la sfuggente *concretezza* dell'atletismo affettivo. Con una vera e propria esegesi dell'omonimo scritto di Artaud si chiude il saggio di Baraldi. Che il commento abbia scelto una forma di eco cabbalistica è, a nostro parere, ben altro che un artificio stilistico, o un cedimento mimetico al fascino di Artaud. È un modo – legittimo seppur marcatamente personale – di rispettare lo spessore della scrittura artaudiana: uno spessore senza il quale si rischia di perdere le radici del suo pensiero.

Antonin Artaud conosceva la teoria della creazione di Yitshàq Luria. Lo prova la *Lettre contre la Cabbale*, diretta a Jacques Prevel

il 4 giugno 1947 ed edita a Parigi da Haumont nel 1949. Negli ultimi anni della sua vita di uomo e della sua opera di scrittore, Artaud urlava e cantava, scandiva e incideva, sul ceppo e sulla pagina, con immediatezza e precisione, il linguaggio della profezia. E la *Lettre*, che voleva essere un atto di accusa contro la mistica ebraica e contro ogni forma di religiosità, è tuttavia attraversata di sapienza gnostica e cabbalistica.

La vérité des choses est tout autre que celle dont la Cabbale se prétend la transcendente explication.

Le monde a été laissé aux hommes non comme une création mais comme un rejet, une crotte infâme dont zimzoum l'ancien des jours faisant zimzoum s'est retiré, non pour lui faire place mais pour ne pas risquer d'en être même frôlé¹.

La parola «zimzoum», per la quale chiedo la più forte attenzione, rappresenta il fulcro della cosmogonia di Yitshàq Luria, cabbalista ebreo nato a Gerusalemme nel 1534, cresciuto al Cairo e stabilitosi tra il 1569 e il 1570 a Saphed, in Galilea, dove fondò una scuola e dove morì nel 1572. Luria, che fu detto Ha-Ari, il Leone, dalle iniziali di Ha-Elohì Rabbì Yitshàq, il divino Rabbì Yitshàq, scrisse poco e si tramanda che, quando uno dei suoi discepoli gli chiese perché non scrivesse un libro in cui fosse sistematicamente esposta la sua dottrina, egli rispose: «Non è possibile, perché ogni cosa è connessa con l'altra. Appena apro la bocca per dire una cosa, è come se si aprissero le dighe del mare, ed esso traboccasse. Come posso dunque dire che cosa la mia anima ha ricevuto, e come posso scriverlo in un libro?»².

Nel campo degli studi storici sulla genesi e la fenomenologia della Qabbalà, nessun lavoro supera, durante l'intero nostro secolo, l'opera di Gershom Scholem. Dedicato alla memoria di Walter Benjamin, di cui Scholem fu appassionato amico e poi biografo, *Le grandi correnti della mistica ebraica* dice al nostro proposito:

Al vertice del suo [di Luria] pensiero è la dottrina dello *Tzimtzùm*, una

¹ A. Artaud, *Lettre contre la Cabbale* (1947), Paris, J. Haumont, 1949.

² G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica* (1957), tr. di G. Russo, Genova, Il Melangolo, 1986, p. 265.

delle idee mistiche più sorprendenti e più ricche di implicazioni, che siano mai state concepite nella storia della Qabbalà. *Tzimtzùm* vuol dire realmente «concentrazione» o «contrazione», ma – se si vuole intendere esattamente il significato della concezione di Luria – sarebbe da tradursi assai meglio con «ritiro» o «ritorno»³.

Il primigenio impulso a questa idea venne da un passo del Midràsh – l'antica esegesi sapienziale ebraica – in cui è detto che Dio

avrebbe concentrato la sua Shekhinà, la sua sacra presenza, nel Santo dei Santi, nel luogo dei Cherubini, e così Egli al tempo stesso avrebbe concentrato tutto il suo potere, e lo avrebbe contratto in un solo punto⁴.

Di qui il termine *tsimtsùm*. Ma la fonte diretta di Luria, procedente dal Midràsh, fu un piccolo trattato della metà del secolo XIII, dove si legge:

Come produsse Dio il mondo, come lo creò? Come un uomo trattiene il respiro, e si contrae in se stesso, in modo che il poco possa contenere il molto, così anche Dio contrasse la sua luce di una spanna, e il mondo rimase come tenebre. In questa oscurità Egli mise fuori pietre e rocce, per sgombrare in tal modo le vie, che si chiamano *i prodigi della sapienza*⁵.

Il respiro è qui ancora una metafora, ma è la metafora eccellente del momento che diede inizio alla creazione. E a questo corrisponde il primo momento del respiro: la ritenzione. Dirò oltre: la soffocazione. Simile all'attore di cui parlano Eugenio Barba e Zeami, il Creatore di Luria avvia il processo della sua poiesi con un movimento contrario a quello della sua manifestazione.

Luria intende dire che Dio – per garantire la possibilità del mondo – dovette rendere vacante nel suo essere una zona, dalla quale Egli quindi si ritrasse; una specie di mistico spazio primordiale, in cui egli potesse ritornare nell'atto della creazione e della rivelazione. Il primo di tutti gli atti dell'Essere Infinito, dell'En-Sof, non fu pertanto un movimento verso l'esterno, ma verso l'interno, un movimento entro se stesso, un restringersi in sé – se posso usare questa ardita espressione – di Dio, «da sé in se stesso». Quindi invece di produrre una prima emanazione dal suo essere o dalla sua forza

³ *Ibidem*, pp. 270-1.

⁴ *Ibidem*, p. 271.

⁵ *Ibidem*, p. 295.

fuori di sé, l'En-Sof al contrario si sprofonda giù nel fondo di se stesso; ed ha fatto sempre così fin dal principio della creazione⁶.

Car qu'est-ce que c'est que cette création (création de quoi, d'où, en quoi, de qui, par qui, vers qui et vers quoi?).

Venue d'un monsieur qui a fait les choses en les quittant pour se retirer au milieu de lui-même, afin de leur laisser la place et de les laisser se démerder et s'insurger sans lui et contre lui, sans fin depuis le commencement jusqu'à une fin qui, les choses étant telles que la Cabbale les expose, ne saurait plus venir jamais⁷.

La creazione comincia con l'esilio di Dio.

Si è tentati di interpretare questo ritirarsi di Dio nel suo proprio essere in termini di «esilio», di «bando» dalla sua totale onnipotenza nella più profonda solitudine⁸.

E non vi è simbolo più profondo a rappresentare l'esilio: non soltanto un'avventura dell'uomo, ma una legge iscritta nell'ordine del cosmo. All'interno di questo momento primordiale, in cui l'energia divina si raccoglie in se medesima, avviene il tempo secondo di un'opposizione.

In questo processo [...] hanno luogo un flusso e un riflusso tra il principio di espansione e quello di contrazione – i cabbalisti li chiamano *Hithpashut* (movimento centrifugo) e *Histalkut* (movimento centripeto), emersione e regressione – che continuamente agiscono e reagiscono l'uno sull'altro. Come quindi l'organismo umano sussiste attraverso il doppio processo d'inspirazione e di espirazione, e l'una non è concepibile senza l'altra, così anche tutta la creazione ha consistenza grazie a un tale ritmo del respiro divino⁹.

E qui la creazione – non il creato, ma il creare – è il respiro stesso del creatore. Il respiro è la metafora concreta, nel senso etimologico che l'aggettivo può avere, di questo movimento che lo *tsimsum* contiene in sé, un movimento che annuncia i due momenti successivi della creazione. È importante comprendere che, in realtà, ogni

⁶ *Ibidem*, p. 271.

⁷ A. Artaud, *Lettre contre la Cabbala*, cit.

⁸ G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., p. 272.

⁹ *Ibidem*, p. 273.

momento ha in sé come potenza tutta la creazione: nell'universo dei principi, ogni attore agisce in sé anche tutti gli altri e ogni minima occorrenza del creato rivive il medesimo teatro della creazione.

Tsimsum è il primo momento della divina poiesi; a esso segue *shebhirath ha-kelim*: la «rottura dei vasi». Più brevemente detta *shebhirà*, essa è annunciata da *hithpashut* ed è il momento dell'espressione di Dio nel mondo e attraverso il mondo.

[...] la *Shevirà* è paragonata alla «breccia» della nascita, alla più profonda convulsione dell'organismo, con la quale sono espulsi anche prodotti di rifiuto¹⁰.

Il terzo momento della cosmogonia luriana è il *tiqqun* o «restaurazione»: ed è questo un moto di riassorbimento nella struttura originaria.

La restaurazione della condizione ideale, a cui originariamente mirava la creazione, è ora la meta segreta di ogni avvenimento. La redenzione significa appunto ristabilire il tutto originario, o *Tiqqun*¹¹.

I tre momenti sopra nominati si succedono incessantemente in ogni tempo e luogo della creazione. Ora, ritraendosi in se medesimo con lo *tsimsum*, il Creatore lascia nel mondo delle tenebre una traccia della sua luce, un resto che Luria chiama *reshimu*. Il *reshimu*, i rifiuti della *shebhirà* e tracce, precedenti la creazione, delle forze del male – *sitrà ahrà*: l'altra parte – costituiscono le radici delle *qelipòth* o «gusci», essendo queste le forze del male che propriamente agiscono dove noi siamo. È in questo mondo residuale, materiale e quasi fecale che, da un punto di vista cabbalistico, trovano motivo il *rejet* e la *crotte infâme* di cui parla Artaud.

Une crotte immonde qui tremblait d'attente dans le vide aux confins de l'homme incréé a éclaté;

et l'homme incréé appelé sardoniquement par la Cabbale le vieux des vieux a tressauté,

¹⁰ *Ibidem*, p. 276.

¹¹ *Ibidem*, p. 277.

il a fait un saut de lui-même en lui-même
 jusqu'à lui-même
 par delà le vide qui le cernait, l'enserrait comme une accablante et
 sempiternelle nécessité jamais comblée, diraient les livres d'hermétisme
 scolaire à l'usage de l'ignorance jamais comblée des «Initiés»¹².

Il 18 ottobre 1943, nella clinica di Rodez, Artaud scriveva al
 dottor Ferdière:

Ce que je vous dis là, Dr Ferdière, est tout au long dans la «Kabbale». Car si je connais mal la Psychanalyse de Freud, ou celle de Jung, en revanche j'ai étudié de très près la Kabbale dans le «Zohar» ou le «Sepher Ietzira» et à leur lumière comme à celle de quelques écrivains chrétiens des premiers siècles j'y ai trouvé une explication des choses qui m'a intégralement satisfait¹³.

Artaud aveva ritrovato in Irlanda «la religione dei padri».

Antonin Artaud est revenu à l'Eglise et à la foi catholique et chrétienne de l'Eglise de Jésus-Christ à Dublin, en septembre 1937, et il s'est confessé et a communiqué un dimanche matin dans une Eglise de cette ville, où il était venu rapporter la Canne de saint Patrick que vous lui avez vue en main à Paris en juin, juillet et août 1937¹⁴.

Qui è un malato che parla di un malato. Possiamo forse dimenticare che sono entrambi Antonin Artaud?

La «Kabbale», Dr Ferdière, m'a appris bien des choses sur les origines du Mal et sur les antécédents de la réalité! Et toutes ces choses ont été dites par le christ, dans son bref passage sur la terre, elles ont été dites par lui en propres termes et avec quelques précision terriblement lumineuses en plus¹⁵.

È certo, dunque, che Artaud ebbe una conoscenza, non sappiamo quanto approfondita né quanto costante, della letteratura cabbalistica

¹² A. Artaud, *Lettre contre la Cabbala*, cit.

¹³ Lettera al dottor Ferdière, Rodez, 18 ottobre 1943, in A. Artaud, *Oeuvres complètes I-XXIV*, Paris, Gallimard, 1976-1988, X, p. 135. Per le citazioni di Artaud tratte dalle *Oeuvres complètes* citerò d'ora in poi solo il numero del volume e la pagina.

¹⁴ Lettera a Jean-Louis Barrault, Rodez, 15 aprile 1943, X, p. 39.

¹⁵ Lettera al dottor Ferdière, Rodez, 18 ottobre 1943, X, p. 136.

e segnatamente dei suoi due testi fondamentali: il *Sepher ha-Zôhar* e il *Sepher Yetsirâ*. Interrogiamoci ora intorno alla natura dei due libri nominati. Scholem definisce il *Sepher Yetsirâ* come «il più antico testo ebraico tutt'ora esistente di pensiero speculativo»¹⁶. *Sepher* significa «libro»; *yetsirâ* vale «formazione». Il libro non contiene alcuna forma linguistica che non possa venire ascritta all'ebraico del II e del III secolo, e possiamo postulare che la parte principale del *Sepher Yetsirâ*,

benché contenga aggiunte post-talmudiche, fu scritta fra il III e il VI secolo, apparentemente in Palestina, da un ebreo devoto con tendenze al misticismo, il cui scopo era più speculativo e magico che estatico¹⁷.

Baraythâ significa «ciò che è esterno»: era così chiamato ogni detto rimasto fuori dalla *Mishnâ*, la quale forma il nucleo ebraico del Talmud.

Il più antico riferimento al *Sefer Yezirah* appare nel Baraita di-Shemu'el e nelle poesie di Eleazar ha-Kallir (c. VI secolo). In seguito, il libro ebbe un'importanza grandissima sia per lo sviluppo della filosofia giudaica prima di Maimonide, sia per la Cabala, e su di esso furono scritti decine di commenti¹⁸.

Il *Sepher Yetsirâ* è un testo fondamentale nella storia delle speculazioni esoteriche intorno al linguaggio; esso affonda le proprie radici nel carattere in un tempo poetico e sacrale che i mistici ebrei hanno sempre attribuito alla loro lingua.

L'ebraico, la lingua sacra, non è per loro (come sarebbe dovuto essere specialmente in considerazione della teoria della lingua preferita nel medioevo) una lingua prodotta da una convenzione, e che rechi l'impronta di un carattere convenzionale. La lingua, nella sua più pura essenza, che per essi è rappresentata appunto dall'ebraico, dipende dalla più profonda essenza spirituale del mondo; in altri termini ha un valore mistico. La lingua raggiunge Dio perché essa procede da Dio¹⁹.

¹⁶ G. Scholem, *La Cabala* (1974: raccolta di voci scritte per l'*Encyclopaedia Judaica*), tr. di R. Rambelli, Roma, Ed. Mediterranee, 1982, p. 30.

¹⁷ *Ibidem*, p. 35.

¹⁸ *Ibidem*, p. 36.

¹⁹ G. Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica*, cit., pp. 28-9.

Il *Sepher Yetsirà* non appartiene alla Qabbalà, ma questa gli appartiene. Essa nascerà quasi un millennio dopo nell'Europa meridionale latina: in Spagna – fino all'espulsione del 1492, vero punto di volta nella storia dell'Ebraismo – in Provenza, in Italia. Quel libro ne è tuttavia il remoto progenitore. In esso appare, e già in un senso protocabbalistico, la dottrina delle *sephiròth*, che è qualcosa di molto meno sciocco di quanto io stesso non pensassi fino a poco tempo fa. Essa può trovare una lontana parentela nella disciplina yoga dei *chakras* e rappresenta un compiuto e organico tentativo di pensare il rapporto tra l'uomo e il cosmo nei termini di una teoria della creazione. Ora, se il linguaggio è lo strumento della poiesi divina, le *sephiròth* ne sono i principî operativi. Con un vocabolario neopitagorico, potremmo anche pensare alle *sephiròth* come a dei numeri.

Ciascuno di questi numeri primordiali è disposto in una determinata categoria della creazione: le quattro prime *sefiròth* emanano senza alcun dubbio le une dalle altre. La prima è il pneuma del Dio vivente, *rùach Elohim chajim*; l'autore continua in seguito ad utilizzare significati a stratificazione complessa di *rùach*: soffio, aria, spirito. Da *rùach* viene fuori, se si può dir così, per condensazione, il «soffio del soffio», cioè l'elemento primordiale dell'aria, identificato nei capitoli seguenti con l'etere, che si divide in etere materiale ed etere immateriale²⁰.

Ecco il passo del *Sepher Yetsirà* cui Scholem si riferisce:

Dieci *sephiròth belimà*: la fine loro è scritta nel loro principio, come la fiamma è legata al tizzone.

La parola *belimà* indica, secondo Eliahu Shadmi, «trattenimento, chiusura, frenata, nulla, zero, senza perché, senza niente»²¹.

A questo proposito dice lo Scholem:

L'oscuro epiteto *belimà*, lo stato «chiuso» di una cosa, che l'autore conferisce alle *sefiròth* – non parla mai solamente di *sefiròth*, ma sempre di *sefiròth belimà* – è considerato da alcuni come composto di *belì* e di *ma*,

²⁰ G. Scholem, *Le origini della Kabbalà* (1962), Tr. di A. Segre dalla versione francese, Bologna, Il Mulino, 1974, p. 34.

²¹ E. Shadmi, *Introduzione*, traduzione e commento al *Sefer Yetzirà. Libro della formazione*, Roma, Atanor, 1981, p. 19.

«senza che cosa», senza realtà, dunque «ideale». Il contenuto del testo suggerisce piuttosto il senso di «chiuso», di «chiuso in sé». Sarei propenso a credere che ancora vi è alla base dell'espressione un termine greco non identificato²².

Proseguiamo la lettura del *Sepher Yetsirà*.

Dieci *sephiròth belimà*:²³

una: il respiro [*rùah*] del Dio vivente, sia egli benedetto e benedetto sia il suo nome che è in vita per le eternità. Voce [*qol*], soffio [*rùah*] e parola [*dabùr*, che vale, credo, per *dabhàr*]: è questo lo spirito [*rùah*] del sacro.

due: il soffio dal respiro [*rùah me-rùah*]. Così incise e plasmò le ventidue lettere fondamentali: tre madri e sette doppie e dodici semplici. E un unico respiro [*rùah*] viene da loro.

tre: l'acqua dal soffio. Così incise e plasmò lo stupore e il vuoto, il fango e la calcina; li incise come un solco, ne fece come un muro e vi stese sopra un tetto e versò su di essi la neve e di questo fu fatta polvere, come è scritto: «Egli dirà alla neve: sii tu terra»²⁴.

quattro: il fuoco dall'acqua. Incise e plasmò con esso il trono della gloria [*kabhòdh*]: Sheraphim, 'Ophannim e animali del santo e angeli della coorte e con loro fondò la sua dimora, come è detto: «Egli fa dei suoi angeli spiriti [*ruhòth*] e dei suoi ministri fuoco bruciante»²⁵.

Scelse tre lettere dalle più semplici e le fissò nel suo grande nome e sigillò con esse sei estremità:

<u>cinque</u> : sigillò in altezza e si rivolse all'alto e firmò con	YHW
<u>sei</u> : sigillò in profondità e si rivolse al basso e firmò con	HYW
<u>sette</u> : sigillò ad oriente e si rivolse innanzi e firmò con	WYH
<u>otto</u> : sigillò ad occidente e si rivolse indietro e firmò con	WHY
<u>nove</u> : sigillò a meridione e si rivolse alla sua destra e firmò con	YWH
<u>dieci</u> : sigillò a settentrione e si rivolse alla sua sinistra e firmò con	HWY

Ecco le dieci *sephiròth belimà*: una, il respiro del Dio vivente; il soffio dal respiro, acqua dal soffio, fuoco dall'acqua; altezza e profondità, oriente e occidente, meridione e settentrione.

Se in questo primo capitolo la *rùah* è la fonte della creazione, nei capitoli successivi, attraverso un simbolismo, fortemente sessuale, dell'uomo e del mondo, cui non possiamo qui che accennare soltan-

²² G. Scholem, *Le origini della Kabbalà*, cit., pp. 36-7.

²³ *Sepher Yetsirà*, Passi tradotti da Mika'el Yitshàq ben Hāyayà, I, 8-9.

²⁴ Giobbe, XXXVII. 6.

²⁵ *Salmi*, CIV. 4.

to, la *ruah* si manifesta come «il respiro che decide» ovunque vi sia un'opposizione in gioco.

Procediamo con cura: noi dobbiamo ricercare e trovare le condizioni originarie di un'idea della Qabbalà, e del ruolo che in essa agisce il respiro, così come Antonin Artaud le riconobbe – questa è la nostra ipotesi – perforando l'ampio sincretismo delle sue fonti.

Sotto l'unico titolo di *Sepher ha-Zòhar*, «Libro dello Splendore», si vuole indicare quel *corpus* di letteratura mistica, esegetica, apologetica e omiletica che in diverse parti aventi titoli diversi, formate intorno al nucleo centrale di un commento al Pentateuco, il cabbalista castigliano Moshè ben Shem Tobh de Leòn raccolse e pubblicò verso la fine del XIII secolo. Benché codesti scritti abbiano un carattere pseudoepigrafico che lascia talora perdere le tracce di un'unica redazione, dobbiamo ritenere che l'autore di tutta la loro parte centrale sia lo stesso Moshè de Leòn. Egli scrisse il libro in un aramaico arcaicizzante, esprimendo così la volontà che esso venisse attribuito al maestro dell'età talmudica Shim' òn bar Yohày.

Vieni e considera. Il pensiero abissale (*machshabà*) è il principio di tutto. Per il fatto che è pensiero, si trova all'interno, segreto e non palese. Spingendosi oltre il pensiero giunge laddove si trova il respiro (*ruach*); e quando giunge in quel luogo prende il nome di parola interna (*binà*) e pur non essendo segreta come il pensiero precedente è in qualche misura segreta e non udibile. Il respiro (*ruach*) si diffonde e produce la voce percepibile formata di fuoco, acqua e respiro e sono anche nord, sud ed oriente. La voce comprende tutte le altre facoltà. La voce guida il discorso, che esprime la parola nella sua articolazione; infatti la voce è emessa dal luogo del respiro (*ruach*) e viene a guidare la parola, sicché le parole siano pronunciate giustamente²⁶.

Lo *Zòhar* ci aiuta a comprendere la natura poietica e sessuale che, nella tradizione mistica ebraica, hanno le tre lettere che formano il tetragramma divino (mi si conceda di operare una sintesi diagrammatica, di cui mi assumo la responsabilità, di passi diversi del libro):

yod	maschile
he	femminile
waw	androgino.

²⁶ E. e A. Toaff, *Il libro dello splendore* (1971), Pordenone, Ed. Studio Tesi, 1988, I. 246b.

Io credo di poter attribuire a questo prototipo, variamente arricchito, trasformato e avvilito nel corso dei tempi, i sei arcani della creazione di cui scrive Artaud. Ricordiamo e sviluppiamo l'esagramma del *Sepher Yetsirà*.

I. (cinque)	YHW :	maschile, femminile, androgino.
II. (sei)	HYW :	femminile, maschile, androgino.
III. (sette)	WYH :	androgino, maschile, femminile.
IV. (otto)	WHY :	androgino, femminile, maschile.
V. (nove)	YWH :	maschile, androgino, femminile.
VI. (dieci)	HWY :	femminile, androgino, maschile.

E il respiro – *ruah* – che decide tra loro.

Artaud espone in questo modo le sei combinazioni principali del respiro²⁷:

NEUTRE	MASCULIN	FÉMININ
NEUTRE	FÉMININ	MASCULIN
MASCULIN	NEUTRE	FÉMININ
FÉMININ	NEUTRE	MASCULIN
MASCULIN	FÉMININ	NEUTRE
FÉMININ	MASCULIN	NEUTRE

E così egli espone il Grande Arcano della creazione²⁸:

ANDROGINE	MÂLE	FEMELLE
EQUILIBRÉ	EXPANFIS	ATTRACTIF
NEUTRE	POSITIF	NÉGATIF

Non possiamo più nascondere: Artaud cercava nel respiro le leggi di una lingua universale.

Et j'ose dire que tout un nouveau public suit avec emotion les idées que je développe depuis quatre mois sur le théâtre, considéré comme moyen de culture, et surtout sur la recherche d'une langue universelle basée sur l'énergie et la forme du souffle humain²⁹.

²⁷ A. Artaud, *Un athlétisme affectif* (1935), IV, p. 129.

²⁸ *Ibidem*, p. 128.

²⁹ Lettera a Gaston Gallimard, Mexico, 27 giugno 1936, V, p. 208.

Avvertiamo nel 1932 un primo sintomo di questa ricerca.

Et il me semble avoir trouvé, mais c'est une illusion un peu bien optimiste, une nouvelle façon poétique de considérer les rapports entre la matière et l'esprit³⁰.

Cogliamo il punto: il respiro è il passaggio dal pensiero all'azione.

Artaud si propone – ed è questo il suo problema radicale, il vero momento di volta di tutta la sua poetica teatrale – di gettare un ponte tra lo spirito e la materia, di saper fare un teatro che sia la perfetta analogia del teatro mentale che egli sperimenta dentro se stesso. E questo ponte – non la causa, non l'effetto, non la riva – il ponte Artaud – non tu, lettore, non io – Antonin Artaud, al culmine della sua vita e dell'opera sua, lo ha trovato nel respiro.

Il teatro di Artaud è un teatro del respiro.

Or le théâtre est comme une grande veille, où c'est moi qui conduis la fatalité.

Mais [dans] ce théâtre où je mène ma fatalité personnelle, et qui a pour point de départ le souffle, et qui s'appuie après le souffle sur le son ou sur le cri, il faut pour refaire la chaîne, la chaîne d'un temps où le spectateur dans le spectacle cherchait sa propre réalité, permettre à ce spectateur de s'identifier avec le spectacle, souffle par souffle et temps par temps³¹.

La chiave è data. Dedichiamoci ora alla traduzione e alla comprensione di «Un athlétisme affectif», l'unico, capitale scritto de *Le Théâtre et son Double* in cui Artaud affronta, consapevolmente e interamente, non nei termini di una poetica o di una profetica visione o di un riconoscimento dell'arte altrui, ma in quelli, più stretti, più difficili, forse più soffocanti, certo più pazienti, di una pedagogia, il lavoro dell'attore.

³⁰ Lettera a Jean Paulhan, 26 gennaio 1932, V, p. 59.

³¹ A. Artaud, *Le théâtre de Séraphin* (1936), IV, p. 145.

UN ATLETISMO AFFETTIVO³²

«Si deve ammettere per l'attore una sorta di muscolatura affettiva che corrisponde alle localizzazioni fisiche dei sentimenti».

Per l'attore. Muscolatura affettiva: i tessuti dell'anima. Corrisponde: non causa, bensì analogia. Localizzazioni fisiche: i punti del corpo da cui i gesti prendono visibile moto. Sentimenti: prima del corpo, dopo il corpo, nel corpo, altro che il corpo.

«È dell'attore come di un vero atleta fisico, ma con questo correttivo: che all'organismo dell'atleta corrisponde [nell'attore] un organismo affettivo analogo e che è parallelo all'altro, che è come il doppio dell'altro benché non agisca sul medesimo piano».

L'atleta del corpo è solo una parte dell'attore; l'altra, che per analogia le corrisponde, è l'organismo affettivo, è il doppio del corpo che non agisce sul medesimo piano del corpo. Il doppio è il corpo di respiro.

«L'attore è un atleta del cuore».

È il cuore. Non cervello, né fegato, né corpo fisicamente inteso. Cuore.

«Per lui pure interviene questa divisione dell'uomo totale in tre mondi; e la sfera affettiva gli appartiene in proprio».

L'attore non è uno strumento, ma è l'uomo totale. Tre mondi: questo è appreso da Antoine Fabre-D'Olivet, *Histoire Philosophique du genre humain*, opera assai amata da Artaud nei tempi, a noi prossimi, di *Héliogabale*. Fabre-D'Olivet vide nell'uomo, spiritualmente considerato, la presenza di una sfera luminosa in cui brillano tre focolai: quello inferiore, cui appartiene la vita istintiva; quello mediano, cui è propria la vita animica o affettiva che si manifesta nelle passioni; quello superiore, infine, che corrisponde alla vita intellettuale. Propria dell'attore è la vita dell'anima.

«Essa gli appartiene organicamente.

I movimenti muscolari dello sforzo sono come l'effigie di un altro sforzo in doppio, e nei movimenti del gioco [sic] drammatico essi si localizzano sui medesimi punti».

³² A. Artaud, *Un athlétisme affectif*, cit., pp. 125-32.

Qui è semplice. Vi sono due campi: l'azione fisica nell'uno, il doppio – non la copia – nell'altro. Che cosa viene prima?

«Là dove l'atleta si appoggia per correre, è là che l'attore si appoggia per lanciare una imprecazione spasmodica, la cui corsa è però rigettata verso l'interno».

La parola radicale qui è «interno».

«Tutte le sorprese della lotta, del pancrazio, dei cento metri, del salto in alto, trovano nei movimenti delle passioni le basi organiche analoghe; esse hanno medesimi punti fisici di sostegno».

«Esse» si riferisce alle «sorprese».

«Tuttavia con questo nuovo correttivo: qui il movimento è inverso e in ciò che concerne, per esempio, la questione del respiro, là dove nell'attore il corpo è appoggiato dal respiro, nel lottatore, nell'atleta fisico è il respiro che si appoggia sul corpo».

Nell'attore il respiro sostiene il corpo: lo determina, lo informa, lo decide. Nell'atleta fisico il respiro, e meglio diremmo la respirazione è una conseguenza dello sforzo muscolare.

«Tale questione del respiro è in effetti primordiale; essa è in rapporto inverso all'importanza dell'azione esterna».

È una questione primordiale, non accessoria, non strumentale. E tanto più conta quanto meno è manifesta l'azione teatrale.

«Più l'azione è sobria e rientrata, più il respiro è largo e denso, sostanziale, sovraccarico di riflessi».

«Quando invece a un'azione appassionata, voluminosa e volta all'esterno corrisponde un respiro ad ansiti brevi e schiacciati».

Gli ultimi passi insegnano che il dominio del respiro precede quello dell'azione fisica. Il respiro è la mano che concede alla mente di prendere il corpo. Il respiro è la velocità dell'azione e l'azione è tanto più veloce quanto più appare lenta. Perché? Perché lo spazio interiore esplorato nell'unità di tempo è più grande.

«È certo che a ogni sentimento, a ogni movimento dello spirito, a ogni sussulto dell'affettività umana corrisponde un respiro appropriato».

«Sentimento», «movimento dello spirito», «sussulto dell'affettività» sono qui sinonimi e si riferiscono alla dimensione emotiva della mente, una mente pre-intellettuale cui corrisponde il respiro come tempo e luogo del passaggio verso l'azione. Non è dubbio: è certo che a ognuno di quelli corrisponde un respiro appropriato.

«Ora i tempi del respiro hanno un nome che la Qabbalà ci insegna; sono loro che danno al cuore umano la sua forma; e il loro sesso ai movimenti delle passioni».

Il cuore – ricorda: «l'attore è l'atleta del cuore» – riceve la sua forma dai tempi del respiro; tali tempi hanno un sesso che i movimenti delle passioni ricevono.

«L'attore non è che un empirico grossolano, un praticone che un istinto mal diffuso guida».

È in questo caso l'attore che ignora la scienza del respiro.

«Eppure non si tratta qui che se ne pensi di insegnarli a sragionare».

Siamo davvero sulla via di una scienza. Più umilmente: di una sapienza.

«Si tratta di farla finita con quella specie di ignoranza selvaggia in mezzo alla quale tutto il teatro contemporaneo avanza, come nel mezzo di un'ombra, dove non si cessa di increspicare. – L'attore dotato trova nel suo istinto di che captare e irradiare certe forze; ma queste forze che hanno il loro tragitto materiale d'organi e negli organi, lo si stupirebbe assai se gli si rivelasse che esistono, poiché egli non ha mai pensato che esse avrebbero potuto un giorno esistere».

Abominazione della trascuratezza. Non vi è sincerità senza cura.

«Per servirsi della propria affettività come il lottatore utilizza la propria muscolatura, si deve vedere l'essere umano come un Doppio, come il Kha delle Mummie egiziane, come uno spettro perpetuo da cui s'irradiano le forze dell'affettività».

Kha: il corpo di respiro. Immagine pranica che accompagna la vita e anche la morte degli uomini di pregio. Forse simile allo tsèlem ebraico, permette la resurrezione. È un vero corpo fatto di respiro, analogo ma non eguale al corpo nutrito dalla respirazione.

«Spettro plastico e mai raggiunto di cui l'attore vero imita le forme, al quale egli impone le forme e l'immagine della sua sensibilità».

Non sul corpo fisico agisce l'attore, ma sullo «spettro plastico», un corpo spirituale di cui l'attore è mimèsi. Non vi è prima né poi, ma un processo interminabile di reciproca perfezione.

«È su questo doppio che il teatro influisce, questa effigie spettrale che esso modella, e come tutti gli spettri questo doppio ha il ricordo

lungo. *La memoria del cuore è duratura e certo è con il suo cuore che l'attore pensa, ma qui il cuore è preponderante*».

Il teatro lavora sul corpo di respiro: e il respiro messo in forma dal lavoro teatrale può agire con memoria, come colui che sa. Memoria duratura di un saper fare: saper fare di sé l'uomo nuovo, cuore all'opera che crea e non soltanto aggiunge. Il lavoro teatrale crea un corpo di respiro – chi non ricorda il «corpo in vita» di Eugenio Barba? – che incide la sua realtà differente nella memoria del cuore: e trasforma l'attore in un altro più vero e più forte, più bravo se stesso.

«Ciò vuol dire che nel teatro più che ovunque altrove è del mondo affettivo che l'attore deve prendere coscienza, ma attribuendo a questo mondo virtù che non sono quelle di un'immagine, e comportano un senso materiale».

«Immagine», «spettro», «effigie», «doppio», sono metafore di una realtà. Errore sarebbe giudicare questa realtà stessa una semplice metafora. A meno di non sapere formare una metafora che abbia il valore integrale di una realtà. Questo è dei poeti.

«Che l'ipotesi sia esatta o no, l'importante è che sia verificabile».

L'esattezza conta meno della precisione.

«Si può fisiologicamente ridurre l'anima a una matassa di vibrazioni».

Anima: in Artaud *âme*, dal radicale indoeuropeo *ANÈ*, che ha il significato di «respiro». Qui viene precipitata nella *fûsis*, da cui ha avuto origine. *Vibrazioni*: sono gli orientamenti spazio-temporali dell'anima³³.

«Si può, questo spettro d'anima, vederlo come intossicato dalle grida ch'esso propaga, se no a che cosa corrisponderebbero i mantra indù, queste consonanze, queste accentuazioni misteriose, dove i recessi materiali dell'anima, braccati fin dentro i loro ripari, vengono a dire i loro segreti alla luce del sole».

Spettro d'anima: parziale tautologia – dice in più che lo spettro è fatto d'anima, cioè di respiro. *Intossicato*: è la soffocazione. *Corrisponderebbero*: annuncia l'analogia che libera. *I recessi*: il profondo non è la superficie; *materiali*: esistono. *Braccati*: non è facile

³³ Cfr. G. Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico* (1968), Milano, Mondadori, 1985, p. 20.

prenderli. *Segreti*: nascosti. *Alla luce del sole*: è l'istante della liberazione.

«La credenza in una materialità fluidica dell'anima è indispensabile al mestiere dell'attore. Sapere che una passione è della materia, ch'essa è soggetta alle fluttuazioni plastiche della materia, dà sulle passioni un dominio che estende la nostra sovranità».

La credenza: è *praxis*. *Materialità*: su questa puoi agire; ancora: il latino *materia* viene da *mater* ed era riferito originariamente dagli agricoltori alla «sostanza materna» dei tronchi d'albero. *Fluidica*: che scorre³⁴. L'anima è una materia che scorre. Dove? Ovunque nel corpo che vive. Il resto è chiaro.

«Raggiungere le passioni attraverso le loro forze, invece di considerarle come astrazioni pure, conferisce all'attore una maestria che lo eguaglia a un vero guaritore».

Raggiungere: effettivamente. La via sembra essere: anima, passione o volontà, forza, gesto; e però, questo è uno spiegare ciò che è fatto di pieghe. Il percorso avviene naturalmente anche all'inverso. Non vi sono qui né puri pensieri, né pure azioni. Il movimento della creazione teatrale avviene per una incessante e reciproca trasformazione dell'agire e del pensare. *Maestria*: è il dominio assoluto sulle proprie facoltà espressive, come la mano del pianista sulla tastiera. *Guaritore*: come puoi, se non trasformi te stesso, trasformare gli altri?

«Sapere che c'è per l'anima un'uscita corporea, permette di raggiungere quest'anima in senso inverso; e di ritrovare l'essere, come per via di matematiche analogie».

Sapere: non soltanto capire. *Per l'anima*: qui intesa più come pensiero. *Un'uscita corporea*: è il passaggio guidato dal respiro. *In senso inverso*: dall'azione al pensiero. *E di ritrovarne l'essere*: trovare nuovamente l'anima. *Matematica*: con la meticolosa precisione del simbolo.

«Conoscere il segreto del tempo delle passioni, di questa specie di tempo musicale che ne regola il battito armonico, ecco un aspetto al quale il nostro teatro psicologico moderno ha certo da gran tempo cessato di pensare».

Tempo: è la misura. *Musicale*: è l'arte della misura. *Teatro psi-*

³⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 260.

cologico: è il teatro borghese, di cui il teatro dell'anima di Antonin Artaud è la negazione. *Da gran tempo*: prima – nel Medioevo, nell'Antichità – il teatro non era così (borghese).

«Ora questo tempo per analogia si ritrova; e lo si ritrova nei sei modi di ripartire e di conservare il respiro come un prezioso elemento».

Per analogia: analogia è un discorso fondato sulla somiglianza. Tu non operi sull'azione o sul pensiero, ma su ciò che a entrambi è analogo, cioè simile, così che lo spostamento dalla realtà apparente (l'azione, il pensiero) a una realtà parallela – il respiro – consente di agire efficacemente sulla prima attraverso la seconda.

«Ogni respiro ha tre tempi, così come vi sono alla base di ogni creazione tre principi che nel respiro medesimo possono trovare la figura che loro corrisponde».

Tre tempi: ritenzione, espirazione, inspirazione, cui corrispondono i caratteri sessuali androgino, maschile e femminile. Così come vi sono (*de même qu'il y a*): le leggi del respiro sono le leggi fondamentali della creazione. Nel respiro medesimo (*dans le souffle même*): viene riaffermata la fratellanza di respiro e creazione.

«La Qabbalà ripartisce il respiro umano in sei principali arcani dei quali il primo, che si chiama il Grande Arcano, è quello della creazione:

ANDROGINO	MASCHIO	FEMMINA
EQUILIBRATO	ESPANSIVO	ATTRATTIVO
NEUTRO	POSITIVO	NEGATIVO».

Per ogni tempo del respiro, ovverossia della creazione, è dato il sesso, l'orientamento e il carattere. Credo – è un'ipotesi – che gli altri cinque arcani si ottengano attraverso la permutazione dei tre gruppi. Se questo è vero, il paradigma della creazione vuole al primo posto, come in Luria, in Zeami e in Barba, il tempo del trattenere.

«Io ho dunque avuto l'idea di impiegare la conoscenza dei respiri non solamente al lavoro dell'attore, ma alla preparazione del mestiere dell'attore. – Poiché se la conoscenza dei respiri illumina il colore dell'anima, essa può a più forte ragione provocare l'anima, facilitarne il dispiegamento».

Io ho dunque avuto: in seguito a questa rivelazione, io ho avuto

l'idea – un'idea che io ho avuto. *Non solamente al lavoro dell'attore*: non per le prove e gli spettacoli solamente. *Ma alla preparazione del mestiere dell'attore*: per la formazione pedagogica dell'attore. La conoscenza dei respiri non serve allora solamente a creare lo spettacolo, bensì innanzitutto a creare l'attore.

«È certo che se il respiro accompagna lo sforzo la produzione meccanica del respiro farà nascere nell'organismo che lavora una qualità corrispondente di sforzo».

Se il respiro accompagna lo sforzo: è ancora il caso dell'atleta del corpo. *Meccanica*: ripetibile secondo conoscenza. *Nell'organismo che lavora*: nell'attore. Attraverso la produzione sapiente del respiro possiamo creare una qualità corrispondente di sforzo – e, dunque, di movimento. Otteniamo la qualità, non lo sforzo o il movimento in quanto tali.

«Lo sforzo avrà il colore e il ritmo del respiro artificialmente prodotto».

La qualità è colore e ritmo. G. Devoto: «colore, lat. *color*, -oris astr. di **colēre* come *calor* è astr. di *calere* "esser caldo". **Colēre* è il verbo causativo di **celēre* (v. CELARE e OCCULTO) e significa «far nascondere». Il colore è dunque «la forza che fa nascondere (la essenza di una cosa)», secondo una interpretaz. antichissima, presente anche nella parola indiana *varna* – "il colore" in quanto "ricopre". *Artificialmente*: con arte³⁵.

«Lo sforzo per simpatia accompagna il respiro e seguendo la qualità dello sforzo da produrre un'emissione preparatoria di respiro renderà facile e spontaneo questo sforzo. Insisto sul termine spontaneo, poiché il respiro riaccende la vita, l'infiamma nella sua sostanza».

L'emissione preparatoria di respiro dev'essere come il diagramma concreto dell'azione a venire; deve contenerla in sé prima che avvenga. Facilità e spontaneità sono una conseguenza delle difficoltà d'arte incontrate nella formazione del respiro. *Insisto sul termine spontaneo*: se prima «spontaneo» era sinonimo di «sincero» – nel senso di Copeau – si aggiunge ora una considerazione insieme cosmologica e fisiologica: il respiro è ovunque la vita sia; e così

³⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 88.

come, mancando il respiro, la vita viene meno, quando il respiro ritorna essa si riaccende. Il respiro è fiamma, sia perché, nella respirazione, la presenza dell'ossigeno permette una combustione essenziale al metabolismo cellulare; sia perché non altrimenti che dal fuoco fin dall'antichità biblica, vedica e presocratica si seppe trovare l'origine della luce che certi uomini o sacri eventi irradiavano. Ora sappiamo che questa luce viene dal respiro.

«Ciò che il respiro volontario provoca è una riapparizione spontanea della vita. Come una voce in corridoi infiniti ai bordi dei quali guerrieri dormono. La campana del mattino o la buccina della guerra agiscono per gettarli regolarmente nella mischia. Ma che un fanciullo tutt'a un colpo gridi «al lupo» ed ecco che i medesimi guerrieri si risvegliano. Si risvegliano nel mezzo della notte. Falso allarme: i soldati rientrano. Ma no: si scontrano a gruppi ostili, sono caduti in una vera imboscata. È in sogno che il fanciullo ha gridato. Il suo inconscio più sensibile fluttuando si è scontrato a un branco di nemici. Così con mezzi indiretti, la menzogna provocata dal teatro ricade su una realtà più temibile dell'altra, una realtà che la vita non aveva sospettato».

Qui «volontario» si oppone in modo complementare a «spontanea»; si comprende bene che non vi è spontaneità senza consapevole sapere. Il sogno del fanciullo testimonia di una realtà, la realtà dell'immaginazione – ma un'immaginazione che abbia la logica rigorosa del sogno – che l'esistenza quotidiana esclude.

«Così con l'acuità affinata dei respiri l'attore scava la sua personalità».

Acuité aiguisée nel testo originale, indica la precisione spaziale e la puntualità temporale con cui il respiro può raggiungere, se ne sono conosciuti i poteri, ogni località dell'organismo vivente. *Creuse* – «scava» – è un termine fondamentale: l'attore è un Altro, che alla propria esistenza quotidiana sostituisce un essere diverso – grazie alla conoscenza del respiro e alla pratica dei respiri, egli cambia o per meglio dire può cambiare la sua personalità. Perché dico «può»? Perché questa trasformazione viene offerta da una competenza non vaga, e come il pianista, per il fatto di saper suonare, non si avventa in ogni istante della sua vita sulla tastiera, ma ritorna dopo il suo lavoro a una dimensione che non è necessariamente eccezionale, allo stesso modo l'attore si trasforma in un altro sapendo come agire

sulla scena, mentre non ha importanza, per l'arte del teatro, che fuori della scena egli sappia o non sappia quel che fa (questo è importante per un'arte dell'uomo).

«Poiché il respiro che nutre la vita permette di rimontarne per gradini gli stadi. E un sentimento che l'attore non ha, egli può ripenetrarlo attraverso il respiro, a condizione di combinarne giudiziosamente gli effetti; e di non sbagliarsi di sesso. Poiché il respiro è maschio o femmina; ed è meno sovente androgino. Ma si può aver da rappresentare preziosi stati d'arresto».

Se dove è la vita è il respiro, noi possiamo giungere attraverso la conoscenza e il dominio del respiro ovunque la vita sia, dentro e fuori di noi. Fuori di noi: *un sentimento che l'attore non ha*, è vita che egli riconduce a se medesimo attraverso il respiro. *Meno sovente*: perché durante il respiro, la parte maggiore del tempo se ne va nell'inspirare e nell'esprire, «meno sovente» nel trattenere. *Ma*: si riferisce in modo avversativo a *meno*: sebbene la ritenzione non sia in apparenza più che un semplice momento di scambio all'interno del processo, può accadere che si richieda la rappresentazione di un evento interamente fondato sulla ritenzione. Artaud ci racconta una danza del respiro: questa danza del respiro è una danza dell'anima: intendo dire non solamente che in Artaud respiro e anima sono sinonimi, ma anche e soprattutto che la danza del respiro appartiene interamente a quel campo dell'essere e dell'agire umano che Eugenio Barba ha chiamato preespressività.

«Il respiro accompagna il sentimento e si può penetrare nel sentimento attraverso il respiro; a condizione d'aver saputo discriminare nei respiri quello che conviene a tale sentimento».

Vi sono, noi l'abbiamo detto, sei combinazioni principali dei respiri.

NEUTRO	MASCHILE	FEMMINILE
NEUTRO	FEMMINILE	MASCHILE
MASCHILE	NEUTRO	FEMMINILE
FEMMINILE	NEUTRO	MASCHILE
MASCHILE	FEMMINILE	NEUTRO
FEMMINILE	MASCHILE	NEUTRO

E un settimo stato che è al di sopra dei respiri e che per la porta della Guna superiore, lo stato di Sattwa, giunge il manifestato al non-manifestato».

Guna: nello Yoga, condizioni qualitative dell'essere. Sono tre: *tamas* oscuro; *rajas* luminoso; *sattwa* essente. È un accenno fuggitivo, ma insegna la visione fortemente sintetica di Artaud. Già Guénon, in uno scritto assai probabilmente noto ad Artaud³⁶, stabilisce un parallelo tra l'albero delle *sephiròth* e l'albero yoga dei *chakras*, entrambi rappresentazioni simboliche del corpo spirituale.

«E se qualcuno pretende che l'attore non essendo metafisico per essenza non ha da preoccuparsi di questo settimo stato, risponderemo che secondo noi, poiché il teatro è il simbolo perfetto e il più completo della manifestazione universale, l'attore porta in se stesso il principio di tale stato, di questo cammino di sangue attraverso il quale egli penetra in tutti gli altri ogni volta che i suoi organi in potenza si risvegliano dal loro sonno».

Il teatro: il teatro è il tempo e il luogo, è il tempio della visione: è il simbolo perfetto: la visione di una presenza significativa e compiuta, che unisca in sé (*syn-bállō*: «con-getto[io]») termini in apparenza discordanti; e il più completo: nessun altro assume in sé tutta la vita. *L'attore*: il soggetto della manifestazione universale che il teatro rappresenta è l'attore. *Cammino di sangue*: la luce è un cammino di sangue. *Organi in potenza*: non ancora portati a ciò che essi sono e possono. *Sonno*: è il teatro borghese.

Ora vorrei concedere al lettore la gioia di proseguire da solo – solo: senza guida e senza compagni, solo come ognuno realmente è – la lettura del testo di Artaud. E vorrei ritrovare il mio lettore alla fine, là dove Artaud, sempre nel medesimo testo, appropriandosi con qualche significativo mutamento di un brano che appare, simile, in chiusura di «Le Théâtre de Séraphin», scrive dopo alcuni esempi e alcuni ampliamenti del discorso precedente (il discorso che noi abbiamo letto, per così dire, ad alta voce), la sintesi della sua poetica del respiro, che io giudico la sua poetica teatrale *tout court*. Che cos'è una poetica? – è un discorso intorno al fare. E una scienza? – è un discorso intorno al fatto. Può essere altro?

«Si deve per rifare la catena, la catena di un tempo in cui lo spettatore cercava nello spettacolo la sua propria realtà, permettere a questo spettatore d'identificarsi con lo spettacolo, respiro per respiro e tempo per tempo.

³⁶ R. Guénon, *Kundalini-yoga*, in «Voile d'Isis», ott. e nov. 1933.

Questo spettatore non è abbastanza che la magia dello spettacolo lo incateni, essa non lo incatenerà se non si sa dove prenderlo. Non più una magia casuale, una poesia che non ha la scienza per sostenerla.

A teatro poesia e scienza devono ormai identificarsi.

Ogni emozione ha delle basi organiche. È coltivando la sua emozione nel suo corpo che l'attore ne ricarica la densità voltaica.

Conoscere prima [di agire] i punti del corpo che si deve toccare significa gettare lo spettatore in metamorfosi magiche. Ed è di questa sorta preziosa di scienza che la poesia a teatro si è da molto tempo disabitata.

Conoscere le localizzazioni del corpo, è dunque rifare la catena magica.

E io posso con il geroglifico di un respiro ritrovare un'idea del teatro sacro.

Nel testo analogo di «Le Théâtre de Séraphin», prima del nostro si deve [il faut], leggiamo³⁷:

«Ma [in] questo teatro dove io conduco la mia fatalità personale e che ha per punto di partenza il respiro, e che si appoggia dopo il respiro sul suono o sul grido, si deve per rifare la catena[...]».

Si deve: è necessario. *Per rifare*: fare nuovamente ciò che è stato disfatto; non fare un fatto, ma fare un fare – questo presuppone che insieme al fare si accompagni un saper fare e un sapere quello che si fa. *La catena*: termine alchimistico. Una catena ben formata conduce l'azione all'efficacia. Ora la catena è distrutta ed è necessario rifarla. *La catena di un tempo*: un altro tempo – non questo in cui fingiamo di vivere. *Lo spettatore cercava*: dove? *nello spettacolo*; che cosa? – *la sua propria realtà*. Non il piacere, non la soddisfazione, non il riposo: la realtà; e non una realtà qualunque e nemmeno una realtà astratta che valga egualmente per tutti, bensì la realtà più propria dello spettatore medesimo, *la sua propria realtà*. *Permettere a questo spettatore*: costruendo una via che egli possa percorrere. *Di identificarsi con lo spettacolo*: Stanislavskij? *Respiro per respiro*: il respiro è il veicolo dell'identificazione; e *tempo per tempo*: tempo e respiro sono analoghi.

Questo spettatore: lo spettatore medesimo, *questo*, non un altro,

³⁷ A. Artaud, *Le théâtre de Séraphin*, cit., p. 145.

proprio lui; *non è abbastanza*: la via non è facile e la porta è stretta; *che la magia dello spettacolo*: qui è una magia vaga, priva di leggi; *lo incateni*: sentimentalmente; *essa*: magia; *non lo incatenerà*: veramente (nota per i distratti: «incatenare» contiene «catena»); *se non si sa*: se tu non sai fare e se tu non sai quello che fai; *dove prenderlo*: in quali luoghi e in quali tempi del suo organismo vivente. *Non più*: insurrezione contro il passato prossimo del teatro borghese, in nome di un teatro remoto e di un teatro a venire. Essendo un ponte gettato tra l'antichità e l'avvenire, il profeta disegna i confini del presente; *una magia casuale*: propria degli «effetti» e non di quella *efficacia* che la magia di Artaud, ispirata alla Qabbalà, ricerca; *una poesia*: qui possiamo intendere il termine in senso assoluto, ovvero la poesia come il creare, come il fare arte; oppure possiamo intenderlo come una metafora di ciò che viene vagamente, senza precisione, «poeticamente» fatto; *che non ha la scienza per sostenerla*: e che cos'è mai questa scienza di cui Artaud ci racconta e con cui ci racconta? Scienza, latino *scientia*, deriva da *scire* «sapere».

«Scio parte da un senso primitivo di “decidere” e anteriormente di “tagliare”, con corrisp. nelle aree celtica e indiana e, meno strette, con la famiglia del lat. *secare*. Il passaggio da “decidere” a “sapere” è stato favorito in lat. dal mancato svolgimento di “vedere” in “sapere”, che è uniforme nelle aree indiana, greca, germanica, per i derivati della rad. *wem* (gr. *woida*, ted. *wissen*)³⁸».

Possiamo, recuperando l'etimo della parola «scienza», affermare che essa in Artaud significa un *sapere deciso*?

A teatro: nel lavoro del teatro, durante la formazione dell'attore e durante la creazione e la rappresentazione dello spettacolo; *poesia*: è il fare; *e scienza*: è il saper fare; *devono*: non possono non; *ormai*: oggi, nel teatro a venire; *identificarsi*: lavorare insieme. Pare il manifesto dell'I.S.T.A.

Ogni (toute) emozione ha: a ogni movimento dell'interiorità corrisponde; *delle basi organiche*: a ogni emozione corrisponde un fondamento nel «corpo in vita» (Barba): corpo che non è corpo soltanto, ma è corpo *intensamente* vivo. Vivo? Vita è propriamente ciò che al corpo di ogni giorno manca. «Intensamente»: dove siano forti differenze tra elementi vicini. *È coltivando*: rendendo co-

³⁸ Cfr. G. Devoto, *Dizionario etimologico*, cit., p. 379.

sciente, molteplice e sottile; *la sua emozione*: la sua interiorità; *nel suo corpo*: un corpo abitato dall'emozione, dunque vivo; *che l'attore*: colui che agisce sulla scena; *ne ricarica*: rende più ricca e presente; *la densità voltaica*: l'intensità.

Conoscere: sapere; *prima*: questo è capitale. Il «prima» non è cronologico, ma è logico e pedagogico: esso è il disegno immanente all'agire, è la sua radice diagrammatica, è l'istante che precede il necessario prolungamento del pensiero nel mondo, è *il corpo della regia* – no, non è dell'attore che qui si parla ma di un *superattore*, di un *oltreattore* che ritrova la profezia del suo non essere ancora nato nell'immanenza e nel rigore di un sogno che precede e annuncia l'azione. Non l'azione è necessaria, ma il movimento interiore che, rivelandone la mancanza, e denunciando a se medesimo questa mancanza come uno *skàndalon*, la pietra d'inciampo, realizza l'azione quale unico possibile superamento dell'impotenza e della cecità che la presenza di questa mancanza generava; *i punti del corpo*: tali punti sono insieme tempi e luoghi; *che si deve toccare*: il soggetto dell'oltreattore ha nei confronti dei tempi-luoghi del suo corpo una competenza analoga a quella del pianista nei confronti della tastiera; *significa gettare lo spettatore in metamorfosi (transes) magiche*: qui tutto è più dato e meno scontato di quanto sembri. Artaud afferma che l'attore, che l'oltreattore *può*, attraverso la conoscenza di un corpo che ora si rivela condiviso dallo spettatore, *un medesimo corpo* che l'attore e lo spettatore hanno in comune, agire su di esso trasformandolo magicamente. E qui «magico» è sinonimo di «preciso», «necessario», «crudele»: magico è ciò che avviene secondo regole che non appartengono all'esistenza quotidiana e che proprio per questa loro eccezionalità sono più ferree e ineludibili di tutte le altre. Potremmo rendere «magico» anche con «meticoloso». *Ed è di questa sorta preziosa di scienza*: un raro saper fare; *che la poesia a teatro*: il fare teatro, un teatro di poesia, cioè un teatro fatto di teatro e non asservito a niente che non sia la sua propria storica essenza; *si è da molto tempo disabitata*: da un'antichità medievale o classica, o da un'antichità per così dire antropologica scavata in ciò che a noi è presente, un'antichità in cui il teatro ritrae ciò che in esso vi è di più autentico prima di espandersi in una nuova fioritura.

Conoscere le localizzazioni del corpo: di questo corpo comune all'attore e allo spettatore. Si tratta forse del corpo di respiro? è

proprio questo corpo, questa immagine vivente, questo *Kha* destinato alla resurrezione che accompagna come un'ombra il corpo senza vita dell'esistenza quotidiana, è questo corpo-respiro che lo spettatore eredita dall'attore? Il corpo comune all'attore e allo spettatore sarebbe allora il corpo formato dall'oltreattore nel corso del suo lavoro creativo, un lavoro fondato sull'arte del respiro; è dunque rifare: è, di conseguenza, fare nuovamente ciò che era stato disfatto; la *catena magica*: il ponte di azioni efficaci che unisce l'attore allo spettatore. Oltreattore o attore del respiro possiamo noi chiamare questo ponte.

E io posso con il geroglifico di un respiro ritrovare un'idea del teatro sacro. E: dopo tutto ciò che ho detto, mentre ho ancora qualcosa da dire. E: essendo io condannato al dire, non potendo parlare il linguaggio medesimo del mio sogno e proprio quando io enuncio la necessità assoluta di trovare questo linguaggio. E: io devo aggiungere e congiungere frasi differenti e questo per sempre, poiché l'impotenza che mi costringe a questo non è generata da una provvisoria inadeguatezza della parola a coprire la superficie del suo contenuto, bensì da una radicale eterogeneità esistente tra il linguaggio e ciò che il linguaggio vorrebbe e non può dire; *io*: Antonin Artaud, il profeta, colui il cui linguaggio precede l'enunciazione e la semiotica delle sue leggi; *io*: l'uomo; *io*: colui che scrive e *vi* scrive e non può non scrivere e non scrivervi, benché lo scrivere sia solamente un'allusione o un accenno a ciò che scrivere egli non può; *io*: il soggetto della frase; *io*: l'oltreattore, l'attore che superando se stesso trova se stesso; *io*: l'«io non», l'io che affermandosi nega ciò che non è, ma nel medesimo tempo lo afferma quale condizione del suo essere proprio; *io*: il «non io», poiché aggiungendo un io alla trama dei discorsi del mondo io enuncio un io ancora sconosciuto; *e io posso*: è la condizione del fare. Come posso io fare ciò che non posso? E però qui è nascosta un'altra, forse più radicale domanda: come posso io fare ciò che posso? Altrove, più avanti nel libro, Artaud dirà: – *E io voglio con ecc.* Prima il potere, ma dove la parola «potere» ha in sé la forza del verbo – *io posso* – e non ha ancora la violenza istituzionale del sostantivo (*il* potere), prima l'essere nel tempo del potere e poi il volere, così che io voglia davvero ciò che posso e niente altro; *con*: introduce lo strumento: *con* lo strumento che vi dirò *io posso*; *il*: lo strumento è uno e unico;

geroglifico: parola composta da *hieròs*, «sacro» e *glÿpō*, «incido»; è anche, naturalmente, la parola dell'antica lingua egizia, una parola composta di immagini stilizzate e convenzionali. Abbiamo dunque: l'incisione di un segno irreversibile di contro alla leggerezza della scrittura moderna; la sacertà di un segno che è segno dell'insignificabile; il carattere di immagine proprio di un segno tuttavia convenzionale. *E io posso con il geroglifico*: e io, l'oltreattore, l'uomo-teatro (così Barrault di Artaud) posso – e non soltanto voglio – con la sacra incisione di un segno convenzionale, dunque ripetibile benché non quotidiano e infatti antico e però proprio di un teatro a venire... *e io posso*, grazie al *geroglifico di un respiro*: con la sacra incisione di un respiro, con la precisa e costante formazione di un respiro che sia un segno, un segno fatto di respiro, un segno-respiro sacro, vale a dire sottratto all'esistenza quotidiana e consegnato a un tempo-luogo eccezionale e intangibile e tuttavia presente nel seno stesso della collettività e nel cuore di ogni uomo. Artaud non parla qui soltanto di un respiro fisicamente inteso, di una respirazione fisiologica che è forse, se mi si consente un furto linguistico, il sistema modellizzante primario del respiro, ma che non lo esaurisce in tutto ciò che può essere e significare; egli scrive il *geroglifico di un respiro*, scrive di un respiro che l'attore incida e formi secondo una tradizione di ciò che è sacro e seguendo leggi che lo conducono a formare il respiro al modo di immagini-segni sacre, radicalmente lontane e diverse dal mondo e dai linguaggi di ogni giorno. *E io*, l'attore a venire, *posso* con la rigorosa formazione di immagini-segni fatte di respiro, formando dunque il mio corpo di respiro in modo che possa produrre tali immagini a volontà, *io posso con il geroglifico di un respiro* e proprio di respiro io parlo e non d'altro, proprio il respiro è il cardine e il cuore del mio poter fare, della mia poesia e della mia scienza, *con il geroglifico di un respiro* io posso *ritrovare*: trovare nuovamente qualcosa che avevo prima e che poi ho perduto; oppure trovare nuovamente ciò che io stesso ero prima di perdermi; trovare, non cercare e trovare nuovamente, così che ancora una volta l'antico si rivela come la più autentica matrice del futuro. *E io*, attore che vuole e vuole poter superare se stesso, io oltreattore, ora durante un tempo abitato dal futuro in cui chiedo di incarnarmi e da un remoto passato di cui sono traccia, *posso con il geroglifico di un respiro*, sono in grado finalmente di fare e di rifare

l'opera di me stesso, l'oro di me stesso, con la sacra incisione di un segno di respiro io posso diventare l'Altro che realmente sono e *ritrovare un'idea*: stranissimo, *un'idea*: non qui una prassi, non una pratica strumentale e non un modo ma *un'idea*: è l'intima visione, che io ritrovo in me grazie all'antica scienza del respiro, di un'arte remota e tuttavia necessaria, presente e però non quotidiana, radicata nell'umano e a esso sottratta, estremamente prossima e tuttavia inavvicinabile, arte di tutti e di nessuno, essa è l'arte della visione, è il teatro.

E io, dopo tutto quello che ho veduto e dinnanzi a ciò che vedo e che vedrò, poiché ho veduto, io che parlo con la voce di un altro, con la voce dell'attore deciso a gettarsi sapientemente al di là di se stesso, oltre se stesso, nell'Altro e nel Tremendo che egli è, quasi ignoto a se stesso, *io posso*, attraverso un linguaggio che incide e scandisce i suoi segni e i suoi tempi nel respiro, *con il geroglifico di un respiro*, come un archeologo che ricerchi i principî e le più antiche forme di una civiltà solo in apparenza defunta, *ritrovare* quel che per cecità credevamo perduto, dico *un'idea*, l'intima visione, la legge segreta e il principio di un'arte della visione, un'arte del vedere e del far vedere che precipiti nel centro della vita di ognuno e della vita perduta dei popoli e sia una così precisa e integrale rappresentazione dell'umano da diventare proprio per questo terribile, assoluta, divina, *un teatro sacro*.

«Et je peux avec l'hiéroglyphe d'un souffle retrouver une idée du théâtre sacré».

FONTI

- Antonin Artaud, *Oeuvres complètes I-XXIV*, Paris, Gallimard N.R.F., 1976-1988.
 Antonin Artaud, *Lettre contre la Cabbale* (1947), Paris, Jacques Haumont, 1949.
 Gershom Scholem, *Le grandi correnti della mistica ebraica* (1957), tr. di G. Russo, Genova, Il Melangolo, 1986.
 Gershom Scholem, *Le origini della Kabbalà* (1962), tr. di A. Segre dalla vers. francese, Bologna, Il Mulino, 1974.

Gershom Scholem, *La Cabala* (1974: raccolta di voci scritte per l'*Encyclopaedia Judaica*), tr. di R. Rambelli, Roma, Ed. Mediterranee, 1982.

Eliahu Shadmi, Introduzione, traduzione e commento al *Sefer Yetzirà. Libro della formazione*, Roma, Atanor, 1981.

Gadiel Toaff (a c. di), *Sefer Yezirah (Il Libro della Creazione)*, Roma, Carucci, 1988.

Tenendo conto delle due versioni sopra nominate, Mika'el Yitshàq ben Hayyà ha composto la traduzione presente nel testo. Lo ringraziamo per la necessaria competenza linguistica che generosamente ci ha donato.

Elio e Ariel Toaff, *Il Libro dello Splendore* (1a ed. 1971), Pordenone, Ed. Studio Tesi, 1988.

Abbiamo studiato anche le versioni di:

Jean de Pauly, *Sepher ha Zohar. Le Livre de la Splendeur* (1906-1911), Paris, Maisonneuve & Larose, 1985. Traduzione inattendibile, è probabilmente quella conosciuta da Artaud.

Charles Mopsik (a c. di), *Le Zohar*, tomi I (1981) e II (1984), Paris, Verdier.
 Giacomo Devoto, *Avviamento alla etimologia italiana. Dizionario etimologico* (1968), Milano, Mondadori, 1985.

René Guénon, *Kundalini-yoga*, in «Voile d'Isis», ott. e nov. 1933.