

Adelphi

**Bruce Chatwin
CHE CI FACCIO QUI?**

«Biblioteca Adelphi», pp. 452,
L. 32.000

La vita come «un viaggio da fare a piedi».

**Oliver Sacks
VEDERE VOCI**

UN VIAGGIO NEL MONDO
DEI SORDI

«Biblioteca Adelphi», pp. 234,
L. 20.000

Con il suo straordinario dono di empatia, Sacks esplora il mondo dei sordi e insieme illumina il rapporto tra immagine, mente e cervello.

**Danilo Kiš
CLESSIDRA**

«Fabula», pp. 274, L. 25.000

«Pochi romanzi e - dirò di più - poche opere d'arte di questi ultimi anni possono rivalleggiare con *Clessidra*» (Piotr Rawicz).

**Milan Kundera
L'IMMORTALITÀ**

«Fabula», pp. 366, L. 26.000

«Nessuno, oggi, possiede la grazia di Kundera: il suo tocco: quella combinazione inimitabile di ironia e amarezza, di malinconia e leggerezza» (Pietro Citati, *la Repubblica*).

**J. Rodolfo Wilcock
LA SINAGOGA
DEGLI ICONOCLASTI**

«Fabula», pp. 224, L. 18.000

Un libro di irresistibile estro.

**Massimo Cacciari
DELL'INIZIO**

«Biblioteca Filosofica»,
pp. 702, L. 65.000

La più importante - e lungamente attesa - opera speculativa di Cacciari.

**Nina Berberova
IL GIUNCO
MORMORANTE**

«Piccola Biblioteca Adelphi»,
pp. 79, L. 8.500

Un amaro, sottile apologo sull'amore e la libertà.

**Ernst Jünger
TRATTATO
DEL RIBELLE**

«Piccola Biblioteca Adelphi»,
pp. 136, L. 12.000

«La libertà di dire no».

**Douglas R.
Hofstadter
GÖDEL, ESCHER,
BACH**

UN'ETERNA GHIRLANDA
BRILLANTE

A cura di Giuseppe Trautteur
«gli Adelphi», pp. XXVII-852,
154 illustrazioni, L. 25.000

Una «fuga metaforica» nel variegato mondo che si dispiega fra la mente, il cervello e i computer.

Alle radici fisiologiche della parola

di Giovanni Cacciavillani

CARLO PASI, *Artaud attore*, La casa Usher, Firenze 1989, pp. 223, Lit 30.000.

Esiste in Italia un gruppo di studiosi di Artaud di primissimo livello, le cui ricerche, pur differenziandosi nel punto di vista prescelto per l'esegesi del «continente Artaud» (24 grossi volumi delle «Œuvres complètes» finora usciti, di cui solo poche briciole tradotte in italiano), sono accomunate da una medesima

posta in atto anche quella identificazione empatica col testo senza la quale non c'è apprendimento autentico.

«Al di là del lungo silenzio classico, la follia ritrova un suo linguaggio», scriveva Foucault. E appunto in Antonin Artaud (1896-1948) s'inscrive una delle più estreme crisi dei rapporti fra essere, pensiero e linguaggio: l'essere manca alla vita («Io non sono al mondo»), il pensiero come testimonianza dell'essere e la stessa possibilità dell'espressione

sue radici corporee, innervarla alle matrici pulsionali». «Perché scrivere? Vi è un linguaggio non stampato con il quale mangerò ciò che è stampato. Questo linguaggio è iscritto nel corpo senza lettere».

C'è sempre in Artaud questa impellente necessità di legare il simbolico, il linguistico al corporeo, come se si trattasse di fermare un'emorragia, di ritrovare una placenta contenente, un sacco dermico che riunisca i contenuti delle sue frammentazioni. Il



metafora della palingenesi), esplosivo e «genesiacco». E si comprende che per Artaud, in un gioco drammatico che oscilla fra la vita e la morte, è in questione il reperimento non di un «segno rappresentativo», ma del «soffio stesso del corpo come matrice del linguaggio: il respiro fisico che si fa gesto presentativo» (V. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso*, Feltrinelli, Milano 1987). I suoi «geroglifici viventi» non saranno più monodimensionali, ma polilogici e sinestetici, diramati su diversi piani: plastico-sonoro-gestuale. Quasi un'equazione: strappare la parola anteriore alle parole, per «estrarre la carne, la radice fisiologica del verbo».

Purtroppo, lo scacco del dramma *I cenci* (1935) ripone tutto in discussione: Artaud taglia gli ormeggi e cerca in Messico altri supporti mitici, sacrali, onirici, ove poter rifondare il corpo a contatto con l'autenticità nativa di culture primigenie. Ma il viaggio allucinato non farà che sprofondare Artaud nel gorgo della follia: è la lunga esperienza dell'internamento, in vari istituti e cliniche, terminata poi a Rodez nel 1946, dopo nove anni d'isolamento: da cui, peraltro, Artaud esce con una valanga di note, appunti, frammenti, che sono stati resi di dominio pubblico solo in questi ultimi anni. Un Artaud che non finisce di sorprendere, pur dentro il suo delirio, per l'invincibile pulsione a dire, a scoprire, a progettare corpo e anima, carne e pensiero, contro tutto e contro tutti (su questo periodo ha scritto belle pagine la Streiff Moretti in *Itinerario Artaud*, Edizioni del Sud, Bari 1987).

Infine, il testo ultimativo, il testamento: *Pour en finir avec le jugement de Dieu* (1947). Il testo, che doveva essere una recita a quattro voci (Paul Thévenin, Maria Casarès, Roger Blin e l'autore stesso) radiotrasmissa, e che pure fu registrato nel corso di parecchie sedute fra il 22 e il 29 novembre, con intervento di rumori e suoni (Artaud aveva a disposizione tamburi, timpani, gong e xilofoni), non superò l'esame del direttore generale della Radiodiffusion française, fu proibito e quindi non avrebbe visto la luce — stampato — che dopo la morte dell'autore. Come in molti testi del periodo di Rodez, Artaud giunge alla suprema osmosi fra oralità e scrittura. È la Thévenin stessa a testimoniare che, quando dettava, il poeta praticava una sorta di scrittura orale, lavorata sulle modulazioni della glottide. Ancora il respiro del corpo come scena del linguaggio. Conclude benissimo Pasi: «Questo doppio registro — oralità e scrittura — sembra alternarsi secondo una duplice scansione che vede da un lato l'azione del corpo — e sono i battiti, le frequenze del respiro che assurgono in primo piano, nel tempo diurno dell'oralità — dall'altro lato è invece la discesa nel silenzio, la concentrazione e l'assenza che cerca un suo cammino notturno, solitario».

Da Tradurre

Da una donna agli uomini-bambini

di Giancarlo Calciolari

JULIA KRISTEVA, *Les samouraïs*, Fayard, Paris 1990, pp. 460, F. 120.

Julia Kristeva con *I samurai* ha scritto il romanzo degli intellettuali del '68 e della rivista «Tel Quel». L'accoglienza che gli hanno riservata la stampa e il pubblico (edito il 1° marzo con una tiratura di 30.000 copie, dopo un mese ne erano già state ristampate altre 5.000) autorizza la sua lettura come autobiografia, obbligando all'uso delle «chiavi» che rivelerebbero il vero senso del libro a un piccolo numero di iniziati. Ma sapendo che non si ricostruisce il passato, come Kristeva stessa dice, il passo sino all'invenzione romanzesca è stato breve. «Quella che può sembrare una maschera è forse il modo più diretto di andare al cuore di ciò che è stato vissuto, di fare di personaggi a chiave dei personaggi di un'epoca». Julia Kristeva ha sentito la necessità della finzione per scrivere sia il romanzo di una generazione, sia quello di un grande amore, quello di Olga Morena e di Hervé Sinteuil, che occupa un grande spazio nel libro. Ma *I samurai* sono anche il romanzo di altre storie d'amore e non solo, ci sono storie di morte, c'è Martin di cui si mostra la ricerca infinita come anelito alla morte, c'è Wurist, epistemologo del conflitto, che strozza

la moglie, Bréhal che si lascia morire dopo un incidente d'auto, c'è un grande linguista che muore afasico... A chi importa oggi di leggere *I demoni di Dostoevskij* come un romanzo a chiave dell'affare Necâev? In tal senso *I samurai* non decifra la realtà degli ultimi vent'anni né offre risposte alle questioni teoriche che Julia Kristeva ha lasciato aperte nei suoi saggi; piuttosto, ogni fatto e ogni resto del processo teorico hanno trovato nel romanzo la loro soluzione narrativa. *I samurai* è il romanzo di un'esperienza viva, dove il lettore si deve occupare lui stesso del libro, come in certi libri per bambini da tagliare e incollare per completarli. Il riferimento non è casuale. Non solo «*I samurai*» a un certo punto del libro è il nome di un gioco che Hervé insegna al figlio Alex, ma anche il titolo stesso di un libro per bambini che Olga pubblica verso la fine del romanzo. «Fare della letteratura per bambini dopo tutte le sue pretese intellettuali!» esclama gelosa Jessy, figlia della sua amica Joëlle Cabarus, psicoanalista, il cui diario è un po' l'ossatura del romanzo. A questo proposito, scrive Julia Kristeva: «In definitiva, forse tutta la letteratura è fatta per i bambini. Non si dice che i romanzi sono comperati dalle donne? Io direi: per le donne e gli uomini-bambini».

passione per l'oggetto: passione che si traduce — e questa è l'originalità — non in enfasi amplificatoria, bensì in una felicissima adesione dall'interno al mondo artaudiano, di cui sono faticosamente e anche dolorosamente sposate le spaventose dinamiche, scosse dal vento del genio e della follia. Da queste vere e proprie discese agli inferi, da questi percorsi iniziatici, Artioli e Bartoli, Streiff Moretti e ora Carlo Pasi sono riemersi vincitori. Quest'ultimo ci consegna, approfondendo quattro momenti cruciali dell'esperienza artaudiana (l'esordio straziante, l'esperienza rivoluzionaria teatrale, il viaggio allucinato in Messico, l'esperienza della parola all'uscita dall'internamento di Rodez), uno dei ritratti più attendibili e prestigiosi a livello internazionale.

E bisogna subito aggiungere che Pasi è fra quei pochi, in Italia, che sanno usare lo strumento psicoanalitico non per distanziare l'oggetto di studio, né per sottoporlo ad una analisi selvaggia, né per ricamarci sopra l'ennesima teoria interpretativa: egli si giova della psicoanalisi, si potrebbe dire, non come strumento di lavoro ma come abito mentale, modalità di familiarizzarsi — dall'interno — con i vissuti dell'autore incisi nel testo, colti nelle più sottili sfumature e nelle più tenui fibrillazioni, aprendo poco per volta l'opera ad un ascolto totale, stereofonico. Peraltro, viene

vengono meno («Una malattia che tocca l'essenza dell'essere e le sue possibilità centrali d'espressione»). Nelle prime prove artaudiane, e fin dalla nuda analisi che affiora nelle lettere a Rivière del 1923-24, si assiste alla ricognizione di questo tragico scarto fra una parola erosa ed un pensiero che formula il proprio vuoto, la propria falla costituzionale: «Io sono colui che ha meglio sentito lo sgomento terrificante della lingua nelle sue relazioni col pensiero». Artaud comincia ad esporre il suo male, ad esporsi: la sua urgenza di libertà interiore lo spinge disperatamente a mettersi in scena, ad agire (come un attore) il suo proprio dramma d'espressione. E però è questa stessa lacerazione inaugurante, spesso avvertita come buco, parte mancante, che innesta un'interminabile ricerca di ricomposizione: «Quando vivo non mi sento vivere. Ma quando recito allora mi sento esistere». Il progetto di un «teatro della crudeltà» nasce da questa infinita nostalgia di ri-genesi, di ri-generazione: per questo, Artaud, sempre diffidente verso l'alienazione della materia nel simbolo verbale, parte risolutamente dal corpo, come totalità di carne e di pensiero. In questa direzione, quando agirà sulla sostanza verbale lo farà, come dice benissimo Pasi, nell'intento di «perturbare ed alterare la parola stessa, nell'esigenza di aspirarla alle

dramma del pensiero è visto essenzialmente come dramma fisiologico. Se il linguaggio logico-discorsivo è il luogo di un incolmabile *manque*, bisognerà trovare, inventare, forgiarsi una lingua corporea e corporante, correlativa ad un corpo senza più buchi e senza più dipendenze dall'esterno: è allora il famoso «corpo pieno senza organi», su cui tanto hanno scritto (con discutibile piglio apologetico) Deleuze e Guattari nell'*Anti-Edipo*. Emerge quindi l'esigenza (tensione utopica che sorreggerà il martire fino alla fine) di una «sintesi superiore che riveli l'essere nella sua totalità: alto-basso, spirito-materia, pensiero-corpo».

La stessa esigenza di ri-nascita (sia pur sempre cercata nella morsa del più ferreo autismo: illuminanti al proposito le commoventi *Lettere a Génica Athanasiou*, a cura di Edda Melon, Archinto, Milano 1989) segna il progetto teatrale artaudiano: «Il teatro bisogna rigettarlo nella vita». Egli cerca di elaborare la grammatica di una cultura che non sia più rappresentazione ma energia in azione, risveglio delle «forze che dormono nella forma». Bisogna spezzare il linguaggio per ritrovare la vita, per riconquistarne uno «concreto, destinato ai sensi e indipendente dalla parola», crudele perché attivo, anarchico come il riso, contagioso come la peste (mirabilmente evocata quale