



ARTICOLO

“LA CRUDELTÀ NON FA PER ME” - Pasolini, Artaud e il teatro del “quasi”

di Fabio Acca

Dopo Ivrea

Tra il 24 e il 27 settembre 1967, a distanza di soli tre mesi dal Convegno di Ivrea, si svolge a Venezia, nell'ambito del Festival Internazionale del Teatro di Prosa, una tavola rotonda dal titolo “Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi”. Tra i relatori figurano Alberto Arbasino, Giuseppe Bartolucci, Luigi Squarzina, Bernard Dort, Jean Duvignaud. L'obiettivo è mettere in rilievo gli elementi di identità e riconoscibilità del Nuovo Teatro, che a Ivrea aveva appena trovato un'occasione importante di autoconvocazione. Dalla sintesi dei lavori emergono con chiarezza almeno dodici punti chiave, dodici caratteristiche essenziali per comprendere il linguaggio dell'avanguardia teatrale, che si riconosce se: 1. Produce in scena frammenti non organizzati di realtà; 2. Rinuncia ad ogni illusione naturalistica o psicologica; 3. Assume l'avvenimento come realtà teatrale; 4 inserisce al proprio interno l'elemento rituale come momento essenziale; 5. Celebra la dissacrazione, la demistificazione, la profanazione; 6. Attua il passaggio da una rappresentazione di tipo didascalico a una di tipo esorcistico; 7. Recupera il valore spettacolare dell'oggetto; 8. Tende ad accentuare la corporeità della presenza dell'attore; 9. Svaluta la parola e il testo a favore del gesto, dell'espressione corporea dell'azione; 10. Fa prevalere le strutture drammaturgiche aperte su quelle chiuse; 11. Sostiene tecniche di partecipazione attiva dello spettatore; 12. Ricerca nuove soluzioni spaziali e nuovi rapporti tra spettacolo e spettatori.

Lo studioso Giovanni Calendoli, in veste di inviato per la rivista «Il Dramma» (tradizionalmente vicina a posizioni conservatrici), nel riportare la cronaca dell'evento inquadra i temi esposti in una cornice di diffuso irrazionalismo artaudiano, tanto da promuovere nel lettore l'associazione immediata tra Nuovo Teatro e la nozione artaudiana di “crudeltà”:

Effettivamente questi motivi disordinatamente raccolti [...] sono sufficienti a configurare, sia pure in maniera abbastanza confusa, un fronte di “rivolta” che è attualmente operante nella vita del teatro internazionale: le sue espressioni più avanzate possono essere individuate in compagnie come quella del “Living



Theater” (che è stata continuamente ricordata durante i quattro giorni della tavola rotonda), in registi come Grotowski e Marowitz. Meno agevole sarebbe indicare scrittori veramente rappresentativi del movimento, anche perché [...] una delle sue caratteristiche più evidenti appare la riduzione della parola ad un rango subalterno rispetto agli altri mezzi di espressione scenica. Anche in Italia, come è noto, il movimento ha i suoi rappresentanti. (Il Bartolucci nella sua relazione ha parlato a lungo, proponendoli come esempio, dell'attore Carmelo Bene e del regista Carlo Quartucci). Antesignani di questa rivolta sono quasi unanimemente considerati da una parte Antonin Artaud [...] e da un'altra parte Jean Genet¹.

Il «quasi» a cui si riferisce Calendoli nell'individuare le ascendenze di questa «rivolta» del teatro sospende solo brevemente il giudizio sulle fonti «unanimemente considerat[e]» all'origine del fenomeno – Artaud e Genet – accostati fin dalla fase pionieristica del Nuovo Teatro come propulsori di un principio di “crudeltà”, tanto da far ammettere con mal celata stizza a Giuseppe Bartolucci, nel 1965, a proposito di Jean Genet, che

non esiste autore teatrale contemporaneo che si sia avvicinato maggiormente al significato della ricerca di Artaud, e non certamente per semplice trascrizione della parola crudeltà [...] per cui il silenzio dello stesso Genet a proposito degli scritti teatrali di Artaud e in particolare della sua poetica attorno alla crudeltà, non lo si sa davvero spiegare².

Quel «quasi» per il critico del «Dramma» è decisamente in secondo piano rispetto al modo in cui, durante il convegno veneziano, la crudeltà artaudiana viene chiamata in causa per richiamare gli elementi del “nuovo”. Ciò che però è interessante ai fini del nostro discorso non è tanto rilevare la pertinenza storico-filologica di tale reciprocità, cioè se fosse o meno legittimo ricondurre il Nuovo Teatro all'universo della crudeltà, quanto mettere in evidenza l'automatismo percettivo di un immaginario condiviso, per cui il Nuovo Teatro tende in quegli anni ad essere assimilato ad una sorta di ipercodice artaudiano.

¹ Giovanni Calendoli, *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, in «Il Dramma», n. 373, ottobre 1967, pp. 55-57.

² Giuseppe Bartolucci, *Il teatro di Genet come provocazione e illusione*, in «Sipario», n. 230, giugno 1965, p. 31. Alla progressione di queste sovrapposizioni storiche ho dedicato in passato alcune riflessioni, a cui mi rifaccio nel presente intervento. Cfr., anche per un approfondimento bibliografico, Fabio Acca, *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia*, in «Culture Teatrali», n. 11, autunno 2004, pp. 157-195.



Dalla facile equazione Nuovo Teatro = crudeltà artaudiana = Living Theatre + Grotowski + Bene, come è noto, non era immune neanche un intellettuale attento come Pierpaolo Pasolini. Le conseguenze di questa ricorrenza non sono da sottovalutare, perché ci conducono a considerare criticamente il codice storiografico sul Nuovo Teatro, nella misura in cui quest'ultimo rompe il lungo silenzio su Pasolini per annettere la sua idea di teatro dentro il proprio sistema di valori.

Rileggere questa vicenda è un po' come osservare con una diversa attenzione un paesaggio ben noto, o una strada che quotidianamente attraversiamo, quando improvvisamente ci appare un dettaglio che non avevamo mai notato. Per fare questo dobbiamo però ripartire dalla fine; o meglio, dalla fine di Pasolini.

Pasolini e la crudeltà

Nel 1975, durante le riprese di *Salò o Le centoventi giornate di Sodoma*, a ridosso della sua imminente tragica fine, Pier Paolo Pasolini ribadisce con nettezza e senza alcun sospetto di ambiguità la propria estraneità al modello teatrale artaudiano: «[...] lo straniamento e il distacco non fanno per me, come del resto la crudeltà»³. In questo caso, il termine "crudeltà" appare nel pensiero di Pasolini in riferimento all'universo sadiano a cui il film allude.

Artaud e il teatro della crudeltà costituiscono il paradigma attraverso il quale cogliere e rileggere a distanza di tempo la lunga degenza riservata per molti anni al pensiero teatrale di Pasolini, e la sua estromissione dal sistema storiografico del Nuovo Teatro. Se, infatti, oggi il teatro di Pasolini si candida ad essere «il lascito più importante della drammaturgia italiana del '900 al secolo successivo»⁴, è anche vero che questa conquista è stata possibile a fronte di una lunga, volontaria rimozione da parte della società del teatro italiano, parzialmente colmata solo a partire dagli anni Ottanta, cioè a distanza di almeno quindici/venti anni dalla nascita del Nuovo Teatro, nel momento in cui viene a consolidarsi una terza generazione di artisti di ricerca. Una rimozione che per certi versi dura ancora oggi, perché l'attuale fortuna di Pasolini non riguarda l'intero processo del suo pensiero

³ Pier Paolo Pasolini, *Il sesso come metafora del potere*, 1975, in *Per il cinema*, a cura di Walter Siti e Franco Zabagli, Milano, Mondadori, 2001, vol. 2.

⁴ Stefano Casi, *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri, 2005, p. 284. Nel medesimo libro è possibile rinvenire anche una precisa teatrografia della fortuna teatrale di Pasolini.



teatrale, o meglio, la complessità del suo «spazio letterario del teatro»⁵, ma una forma di parcellizzazione che si risolve nell'attraversamento di un aspetto di volta in volta esclusivo, sia esso quello testuale, attorico, contenutistico-poetico, linguistico o ancora politico.

Per comprendere il lungo esilio del teatro di Pasolini dalle pratiche del Nuovo Teatro credo sia particolarmente efficace ritornare proprio alla sua esplicita distanza da Artaud, perché il grande poeta francese (e, come vedremo, il termine "poeta" non è usato casualmente) è stato per la ricerca teatrale italiana, fin dalla sua dichiarazione di esistenza, l'elemento chiave sia per una propria autopercezione, sia per una esposizione di identità. Ciò che è dunque importante mettere a fuoco in questa sede non è tanto il rapporto diretto, non mediato, tra l'opera di Artaud e Pasolini, quanto piuttosto ciò che Pasolini connette con il termine "crudeltà", che tipo di teatro egli associa a questa parola, quale linguaggio della scena e dell'attore.

Il nome di Artaud compare nelle tante dichiarazioni di Pasolini in maniera quasi furtiva, mai sistematica. Oltre a quella già citata, che suggella in qualche modo l'irrevocabilità di una sentenza già emessa, la prima volta che il nome di Artaud viene pubblicamente speso da Pasolini in una dichiarazione in merito al teatro è nel noto *Manifesto* del 1968⁶. E mai comparirà in seguito con altrettanta limpidezza, se non occasionalmente – come ricorda Casi – forse suggerita da qualche intervistatore⁷. Pasolini riassume il teatro italiano in due insiemi contrapposti: il teatro «della Chiacchiera» e il teatro «del Gesto o dell'Urlo»,

⁵ Ci riferiamo alla nozione così come è stata introdotta da Ferdinando Taviani nel suo ormai classico *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1997; poi ripresa anche in Marco De Marinis, *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza, 2004. Questa dissociazione tra un "fare" tarato sulla ciclicità con cui vengono messi in scena i testi pasoliniani, e un "fare" che possa rendere conto di tutti gli aspetti - anche e soprattutto teorici e politici - dell'idea di teatro pasoliniana, è ben rappresentata dalla dichiarazione di Luca Ronconi in apertura del già citato libro di Casi: «Per parlare di Pasolini uomo di teatro credo si debba partire dalla contraddizione tra la lettura oggettiva delle sue opere e la lettura del suo *Manifesto per un nuovo teatro*, due testi che secondo me fanno a cazzotti e si danneggiano vicendevolmente, perché leggere il teatro di Pasolini attraverso il suo manifesto significa indubbiamente mortificarlo nel senso di renderlo morto, cioè esattamente quello che lui ha fatto quando lo ha messo in scena». Cfr. Stefano Casi, *op. cit.*, p. 11. Tra gli artisti di teatro ad aver più compiutamente realizzato una forma molto vicina alla teorizzazione del Teatro di Parola, mi preme ricordare Rino Sudano, figura prevalentemente rimossa del Nuovo Teatro Italiano: cfr. Fabio Acca, *Rino Sudano, un Teatro "fuori scena"*, in «Culture Teatrali», 2/3, primavera/autunno 2000, pp. 215-241; e ancora i contributi a firma di Gigi Livio, Donatella Orecchia e Armando Petrini contenuti nel n. 8, 2003, di «L'asino di B»; e infine Rino Sudano, *L'attore tra etica ed estetica. Al di là del talento – prima del talento*, a cura di Fabio Acca, in «Art'o», n. 26, autunno 2008, pp. 60-68.

⁶ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo 1968.

⁷ Stefano Casi, *op. cit.*, p. 219.



egualmente ascrivibili a una cultura radicata nella borghesia del tempo. Pur nella consapevole strumentalizzazione ai fini di un gesto provocatorio, che riduce e schematizza piuttosto che rendere conto di una complessità di sistema, entrambi gli insiemi sono tuttavia accomunati da quello che lo stesso Pasolini definisce «l'odio per la Parola»⁸. Sintetizzando, se il teatro della Chiacchiera, con i suoi testi e attori di riferimento, nega la parola nel suo ostinato rincorrere una convenzione linguistica irrealistica («l'italiano parlato medio»), il teatro del Gesto o dell'Urlo dissacra la parola «in favore della presenza fisica pura»⁹.

Ora, è sicuramente facile risalire alla fonte – peraltro dichiarata nello stesso *Manifesto* - che porta Pasolini a utilizzare il termine “chiacchiera” (Moravia pubblicò nel gennaio-marzo del 1967, sempre su «Nuovi Argomenti», un documento dal titolo *La chiacchiera a teatro*); più difficile è invece risalire a una fonte altrettanto unitaria che possa rendere conto di termini come “gesto” e “urlo”, che definiscono per Pasolini il teatro di ricerca *tout court*, se non nel quadro di una percezione generica e intuitiva. Pasolini però ci fornisce un indizio quanto mai prezioso: così come il teatro della Chiacchiera corrisponde a precisi riferimenti drammaturgici («da Cekov a Jonesco all'orribile Albee»), il teatro del Gesto o dell'Urlo viene iscritto in una serie altrettanto chiarificatrice: «Da Artaud al Living Theatre, soprattutto, e a Grotowsky [sic]»¹⁰, a cui si aggiunge successivamente anche l'esempio di Carmelo Bene¹¹.

Entrambi non sono il frutto di una oggettiva rilevazione statistica, bensì la conseguenza di un personale dato interpretativo che mette in sequenza esperienze teatrali maturate in circostanze storiche e geografie differenti. L'asse Cechov-Jonesco-Albee si rifà esplicitamente al parallelo asse Cechov-Beckett-Ionesco proposto da Moravia nel già citato documento per definire «il Teatro della chiacchiera simbolica», in cui «il dramma si svolge fuori delle parole mentre le parole non debbono mai, in alcun caso, essere drammatiche»; in modo analogo, l'insieme Artaud-Living-Grotowski-Bene compone un livello di osservazione critica che tuttavia, a differenza del primo, presenta un elemento di disomogeneità interna. Se Cechov, Jonesco e Albee costituiscono un insieme integrato di cui Pasolini ha avuto certamente conoscenza diretta attraverso l'accesso alle opere degli autori citati (cioè richiamano evidentemente per Pasolini dei testi a cui poter fare riferimento

⁸ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit., p. 10.

⁹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 10, nota 6.

¹¹ *Ibid.*, p. 15, nota 10.



con chiarezza), la serie Artaud-Living-Grotowski-Bene mette sullo stesso piano filiere testuali più sfuggenti, che per Pasolini fanno riferimento a un ordine diverso di momenti esperienziali. Artaud è un'esperienza – diciamo – mentale, poetica, la fonte da cui discendono – perché evidentemente Pasolini li considera una manifestazione diretta del teatro della crudeltà – gli spettacoli del Living, di Grotowski e di Bene. In altre parole, mettendo insieme Artaud, il Living, Grotowski e Bene, Pasolini svela un meccanismo interpretativo istintivo (affatto originale, come abbiamo visto all'inizio con Calendoli) secondo il quale al teatro del "gesto" e dell'"urlo" corrisponde un teatro dalla forte matrice artaudiana, che si concretizza in alcune delle esperienze chiave per l'emancipazione del Nuovo Teatro. Se Artaud coincide con un insieme di testi teorici sul teatro, a cui Pasolini accede attraverso la contemplazione poetica di alcuni suoi scritti, il Living, Grotowski e Carmelo Bene sono per lo stesso *anche* un'esperienza diretta, effettiva, reale e vivente soprattutto in termini spettacolari.

Ma cosa conosceva Pasolini, di Artaud, nel 1968? E che tipo di consapevolezza aveva degli artisti citati tanto da poterli collocare all'interno di una visione omogenea all'insegna di un teatro crudele?

All'inizio del 1968, nel periodo in cui viene dato alle stampe il *Manifesto per un nuovo teatro*, la circolazione dei testi di Artaud in Italia era ancora piuttosto limitata. Gli unici testi discretamente diffusi e presenti sul mercato editoriale italiano dell'epoca erano quelli contenuti nell'antologia edita da Adelphi nel 1966, *Il paese dei Tarahumara e altri scritti* (peraltro non direttamente ascrivibili al *corpus* di scritti teatrali di Artaud), al quale vanno aggiunti pochi altri contributi comparsi in alcune riviste letterarie. In particolare, da un punto di vista teatrale, va ricordato il numero monografico che la rivista «Sipario» dedica ad Artaud nel giugno del 1965, in cui viene pubblicato anche il primo manifesto del Teatro della Crudeltà e, per la prima volta in Italia, il *Teatro e la Peste*. La traduzione einaudiana del *Teatro e il suo doppio*, infatti, avrebbe visto la luce solo nel settembre del 1968, quindi dopo la pubblicazione del *Manifesto* di Pasolini.

È difficile sapere con certezza quale livello di conoscenza avesse accumulato Pasolini nel 1968 intorno all'opera di Artaud (anche se va ricordato che Gallimard aveva già dato alle stampe nel 1967 il VII volume delle *Opere Complete*); se egli avesse o meno avuto accesso



ai diversi e frammentati scritti apparsi in Italia dalla fine degli anni Cinquanta¹². È certo comunque che dal 1965 si apre nel nostro Paese una nuova stagione nella diffusione di un immaginario artaudiano, a partire proprio dal numero di «Sipario» appena ricordato (a cui va sicuramente aggiunto il numero di agosto-settembre dello stesso anno dal titolo *Ancora sulla crudeltà*), che contribuisce a fondare un mito divulgativo della nozione artaudiana. L'ampiezza dei contenuti, sostenuta dalla crescente popolarità della rivista diretta da Franco Quadri dal 1962, suggellano la tensione critica accumulata nel corso degli anni intorno alla figura di Artaud. Il teatro della crudeltà, da questo momento, non appare più in Italia chiuso nella logica di un teatro "impossibile", esclusivamente teorico e visionario; al contrario, come un cosmo ricco e variegato, articolato in una serie di concrete ipotesi critiche e proposte spettacolari. Una mappa in cui compaiono tutte quelle figure chiamate in seguito, a torto o a ragione, a portare un contributo alla realizzazione effettiva di un preciso modello di teatro artaudiano: Sade, Genet, l'happening, ma soprattutto il lavoro teatrale di Peter Brook, del Living Theater e di Jerzy Grotowski. Rispetto a quest'ultimo, in particolare, è emblematico come «Sipario» scelga di sedurre il lettore del citato secondo dossier sulla crudeltà con una copertina che raffigura Ryszard Cieslak in una scena di *Akropolis*, secondo il Teatro Laboratorio di Grotowski, a suggello dunque dell'avvenuta saldatura tra un certo tipo di immaginario e specifiche pratiche teatrali.

Vediamo, dunque, che da questo punto di vista la percezione di Pasolini è perfettamente allineata alla vulgata del tempo, supportata anche da una conoscenza diretta di quel teatro. Infatti egli, pur essendo uno spettatore piuttosto cauto in termini di presenza e mondanità teatrale, assiste ai due spettacoli artaudiani per eccellenza del Living Theatre, *The Brig* e *Mysteries and smaller pieces*, approdati all'Eliseo di Roma nella primavera del 1965; mentre nel 1967 è al Festival dei Due Mondi di Spoleto per il *Principe Costante* con la regia di Grotowski: due esperienze che confermano evidentemente in lui la percezione netta di una continuità artaudiana, forse in qualche modo connessa anche al tipo di dibattito intorno ad Artaud che emergeva con forza in quegli anni in Italia nell'ambito della ricerca teatrale (a questo proposito va messo in evidenza che nel maggio del 1965, cioè un mese prima del fatidico numero artaudiano di «Sipario», viene pubblicata nella medesima rivista la famosa

¹² Per una bibliografia dettagliata cfr. di chi scrive *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia*, op. cit.



inchiesta di Marisa Rusconi *Gli scrittori e il teatro*, nella quale compare anche la testimonianza di Pasolini; è lecito pensare, anche a fronte della futura estensione del dibattito sulla stessa testata e in altre ad essa legate, che Pasolini avesse avuto modo di leggere e osservare gli sviluppi dei riferimenti artaudiani di cui parliamo).

Che quindi il codice artaudiano spingesse immediatamente Pasolini ad accostare ad esso un teatro del Gesto o dell'Urlo è determinato proprio da questo legame assolutamente condiviso dal sistema simbolico del Nuovo Teatro. La componente artaudiana è per Pasolini "gesto" e "urlo", nella misura in cui una nuova radicale tecnica fisico-gestuale della composizione scenica, unita ad un gusto neo-espressionista di cui lo stesso Artaud non era affatto esente¹³, vengono associati alle pratiche teatrali del Nuovo Teatro, di cui in quel momento il Living Theater e Grotowski sono il modello più alto di riferimento. Ma allo stesso modo, il Nuovo Teatro si autodiffonde proprio all'insegna di una ferma ricezione e successiva ostensione di figure e artisti che operano all'interno di questo linguaggio cosiddetto "artaudiano".

Diffusione di un immaginario artaudiano

Tra il 1965 e il 1967, l'aggressività attribuita alla «comunicazione crudele»¹⁴ del teatro di Artaud rappresenta un elemento di fascinazione troppo forte per non essere assunto dalla comunità teatrale dell'epoca come linea guida per un teatro alla ricerca di una chiave esclusiva attraverso cui rendersi riconoscibile. La centralità attribuita alla drammaturgia del corpo nello spazio, la qualità fisica, violentemente corporea della composizione teatrale e il progressivo ridimensionamento e riqualificazione della statuto verbale nella creazione scenica sono sicuramente alla base della nascita del Nuovo Teatro. Questo ampliamento delle possibilità espressive della scena in senso fisico contrae dunque un debito, se non proprio esclusivo di certo significativo, con la figura di Artaud, tanto che in sede critica spesso si espongono i temi afferenti al Nuovo Teatro quasi fossero una diretta emanazione delle riflessioni intorno alla sua opera¹⁵. Basterebbe comunque rileggere le pagine del

¹³ Sulle radici espressioniste del teatro della crudeltà cfr. Umberto Artioli, *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

¹⁴ Di comunicazione crudele a proposito di Artaud ha parlato diffusamente Carlo Pasi nel suo *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

¹⁵ Tengo però a precisare che questo appartiene più al livello della ricezione e trasmissione critico-storica che ad un effettivo riconoscimento degli artisti del Nuovo Teatro italiano all'interno di questo perimetro "crudele".



Teatro e il suo doppio per riconoscere tutte le caratteristiche ricordate all'inizio nei dodici punti capitali del Nuovo Teatro.

La saldatura tra le nuove pratiche teatrali e l'universo poetico di Artaud avviene perciò nel momento in cui comincia a imporsi in Italia un modello operativo di riferimento, nato dalla simultanea circuitazione sia dei suoi testi teorici, sia delle riflessioni e spettacoli di maestri come Brook, Grotowski, Living e Bene (appunto quelli sostanzialmente indicati da Pasolini), innervati a diverso titolo da una corrente artaudiana. La precisione con cui le traiettorie artaudiane si imprimono in questi anni nel dibattito sul Nuovo Teatro produce l'impressione di un insieme unitario delle classi estetiche in gioco. In qualche modo, Artaud agisce come una sorta di catalizzatore nell'affermazione di un inedito piano formale, e chiama a sé la percezione delle stesse categorie del "nuovo". Anche le nozioni di "scrittura scenica" e "corporeità", coniate in quegli anni da Giuseppe Bartolucci, sono figlie di una trasversalità neanche troppo velatamente artaudiana. La frantumazione progressiva della centralità della parola, lo spostamento del fuoco creativo nel circuito del gesto e del corpo nello spazio, la concertazione attoriale dei segni scenici in chiave antinaturalistica e antipsicologica, il ruolo di testimonianza attiva dello spettatore sono tutti segnali di possibili declinazioni artaudiane, modellate sulle figure che più richiamano, nell'immaginario teatrale del tempo, l'attuazione del teatro della crudeltà: sempre il Living, Brook, Grotowski, Genet e l'happening.

Questo diffuso timbro artaudiano che pervade la percezione dell'avanguardia teatrale in Italia, in un continuo gioco di rimandi tra circolazione testuale e operatività scenica, si sostituisce nell'immaginario collettivo alla fonte primaria (i testi firmati da Artaud), centrandone qualità remote ma anche inevitabili cliché. Pasolini, nella icasticità e provocatoria ironia con cui utilizza i termini "gesto" e "urlo" indica certamente e soprattutto gli "artaudismi", cioè le forme di derivazione degenerata che già da quegli anni tendevano a una certa facilità di acquisizione e feticizzazione del modello artaudiano. Tuttavia va rilevato che anche i grandi esempi sopra riportati non sono esenti da ambiguità. In questo senso, mi

Infatti, l'avanguardia teatrale italiana, nel suo assetto originario (Bene, Quartucci, Ricci, De Berardinis-Peragallo, e poi Scabia o Ronconi) sembra far proprio il discorso artaudiano come elemento generico, quasi mai fissando su di esso un'attenzione tale da poter motivare un'influenza precisa e sostanziale. I riferimenti equivalenti messi in campo sono anche Beckett e la drammaturgia dell'assurdo, le avanguardie storiche, i grandi maestri della regia primo novecentesca. Artaud compare più come richiamo ai valori tipicamente rivoluzionari del Novecento teatrale, alla pari di Mejerchol'd, Brecht o Craig.



Fabrizio Cruciani a proposito del nuovo attore nato da questo tipo di esperienze¹⁶ - che il carattere acceso dell'azione teatrale, avvicinandosi a forme dell'urlo e della confessione nell'utilizzare potenziali espressivi al di fuori della mimesi tradizionale, ha sostenuto inconsapevolmente alcune traiettorie caricaturali dell'immaginario artaudiano. Immagini in bilico con una controparte descrittiva, paradossalmente naturalistica, spesso frutto di facili fraintendimenti, nutrite da parole totem come "sincerità" e "immediato"¹⁷. Lo stesso termine "urlo" è evidentemente il richiamo a quella tensione espressionista della parola a cui fa più volte riferimento anche Artaud dalle pagine de *Il Teatro e il suo doppio*, nel mettere a fuoco le qualità del suo teatro della crudeltà:

Ciò che il teatro può ancora strappare alla parola sono le sue capacità di espansione oltre le singole parole, di sviluppo nello spazio, di azione dissociatrice e vibratoria sulla sensibilità. A questo punto entrano in gioco le intonazioni, il particolare modo di pronunciare una parola [...] linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopée [...]¹⁸.

¹⁶ Fabrizio Cruciani, *Due note sull'attore*, in «Biblioteca Teatrale», n. 1, primavera 1971, p. 123.

¹⁷ In *The empty space*, uno dei contributi teorici più rilevanti e influenti del decennio, Peter Brook non mancava di rimarcare questa deriva, cogliendo in trasparenza i timori verso la possibilità di spostare il pianeta artaudiano in un'orbita ad esso estraneo: «Dopo Stanislavskij, gli scritti altrettanto importanti di Artaud, letti per metà e digeriti per un quarto, hanno indotto a credere ingenuamente che l'impegno emotivo e il darsi senza mediazioni siano ciò che conta davvero. Per condimento si aggiunge poi qualche pezzettino di Grotowski mal digerito e frainteso. Adesso è diffusa una nuova forma di recitazione sincera che consiste nel vivere tutto con il corpo. Una sorta di naturalismo. Nel naturalismo, l'attore tenta sinceramente di imitare le azioni della vita quotidiana e di vivere il suo ruolo. In questo nuovo naturalismo, l'attore vive con altrettanta dedizione, ma ripropone senza tregua il suo comportamento irrealistico. E qui s'inganna. La distanza che separa il teatro a cui è collegato dal vecchio e datato naturalismo gli fa credere di essere al riparo da quello stile spregevole. In realtà si accosta al territorio delle sue emozioni con la stessa convinzione che vuole ogni dettaglio riprodotto come in una fotografia. La sua recitazione, allora, sarà sempre troppo carica e di solito debole, fiacca, eccessiva e non convincente. Vi sono gruppi di attori, specialmente negli Stati Uniti, che si nutrono di Genet e Artaud e disprezzano ogni forma di naturalismo. Si indignerebbero se li si definisse attori naturalistici, ma è proprio questo il limite della loro arte. Impegnare ogni fibra del proprio essere in un'azione può sembrare una forma di coinvolgimento totale, ma ciò che la vera arte esige può essere molto più rigoroso e avere bisogno di manifestazioni meno vistose o, comunque, di tutt'altro tipo». Cfr. Peter Brook, *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni, 1998, pp. 125-126.

¹⁸ Antonin Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1968, p. 205. In realtà, la figura dell'urlo è presente pressoché costantemente in tutta la produzione poetica e teorica di Artaud. A titolo esemplificativo, ricordiamo la poesia *Grido*, del 1924, contenuta nella *Corrispondenza con Jacques Rivière*: cfr. Antonin Artaud, *Poesie della crudeltà (1913-1935)*, a cura di Pasquale Di Palma, Viterbo, Stampa Alternativa, 2002, pp. 176-177; e il "grido per le scale" dello stesso Artaud, registrato nel 1947 in *Per farla finita col giudizio di dio*: cfr. il CD allegato all'omonima edizione italiana, a cura di Marco Dotti, Viterbo, Stampa Alternativa, 2000.



Teatro di Parola vs Scrittura scenica?

Tornando a Pasolini, a questo punto è chiaro che la distanza che egli pone tra il suo Teatro di Parola e Artaud equivale sì a un'opposizione generica al teatro d'avanguardia, come esso è e come si rappresenta in quel 1968, ma ancora di più al suo apparato linguistico, ai suoi codici spettacolari, a tutto ciò che definisce la scrittura scenica e le sue implicazioni in termini di montaggio e lettura dello spettacolo; ovvero a dire «al modo produttivo dell'avanguardia»¹⁹. Infatti Pasolini è assolutamente chiaro nell'espone i termini di questo rifiuto nel suo *Manifesto*:

Il nuovo teatro si definisce di "Parola" per opporsi quindi [...] al teatro della Chiacchiera [...] e] al teatro del Gesto o dell'Urlo, che contesta il primo radendone al suolo le strutture naturalistiche e sconsacrandone i testi; ma di cui non può abolire il dato fondamentale, cioè *l'azione scenica* (che esso porta, anzi, all'esaltazione). Da questa doppia opposizione deriva una delle caratteristiche fondamentali del "teatro di Parola": ossia (come nel teatro ateniese) *la mancanza quasi totale dell'azione scenica*. La mancanza di azione scenica implica naturalmente la *scomparsa quasi totale della messinscena* – luci, scenografia, costumi, ecc.: tutto ciò sarà ridotto all'indispensabile (poiché, come vedremo, il nostro nuovo teatro non potrà non continuare ad essere una forma, sia pure mai sperimentata, di RITO: e quindi un accendersi o uno spegnersi di luci, a indicare l'inizio o la fine della rappresentazione, non potrà non sussistere)²⁰.

Il Teatro di Pasolini si colloca in uno spazio virtualmente, ma oggettivamente, opposto allo spazio storicamente deputato al Nuovo Teatro, implicito – come giustamente ricorda Casi - fin dal titolo del *Manifesto*²¹. La scrittura scenica, all'atto della sua fondazione, coincide con la capillare rifondazione del fatto teatrale, individuandolo – secondo le stesse parole di chi detiene la paternità di tale nozione, Giuseppe Bartolucci – «in un movimento di immagini 'avvolgenti', cui fan da ricamo e da supporto parola, suono, corporeità, [...] cui fan da

¹⁹ Valentina Valentini, *Il dibattito sul nuovo teatro in Italia*, in Giuseppe Bartolucci, *Testi critici (1964-1987)*, Roma, Bulzoni, 2007, p. 30.

²⁰ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit., pp. 9-10.

²¹ Cfr. Stefano Casi, op. cit., p. 215: «quando Pasolini parla di "nuovo teatro" non accosta semplicemente un aggettivo a un sostantivo ma fa esplicito riferimento a quello che è il *mainstream* del confronto teatrale contemporaneo, sancito dal convegno di Ivrea».



ricamo e supporto alternativamente gli altri elementi»²². In questa prospettiva, il movimento, cioè la qualità cinetico-visiva con cui la scena materiale (spazio, corpo, voce, suono, luci, oggetti, ecc.) si trasforma in *azione* teatrale, determina esattamente il fronte da cui il teatro di Parola proposto da Pasolini prende le distanze, nella volontà - appunto - di azzerare l'azione scenica e con essa tutto ciò che concretamente le offre una possibilità di applicazione ed esaltazione.

Tuttavia, in questo paesaggio che sembrerebbe negare qualsiasi prospettiva teatralizzante, Pasolini afferma la risoluta volontà di rimanere all'interno del sistema della rappresentazione e dei suoi indispensabili codici formali, sebbene ridotti ad una schematizzazione convenzionale che tende a zero. Ma esattamente questa tensione, questo tragico "quasi" a cui si appella nel negare l'azione scenica e i suoi rapporti materiali, diventa paradossalmente la parola chiave che re-inscrive il teatro di Pasolini dentro una modernità fulminante. Egli coglie, infatti, nell'irrinunciabile cornice formale della rappresentazione, quel momento in cui l'attore si presenta nell'immobilità della scena vuota, «senza scene, costumi, musicchette, magnetofoni e mimica»²³: pura presentazione, apparizione o svelamento, che accogliendo la dialettica dello svuotamento si inserisce in una certa tradizione novecentesca²⁴. In questo vuoto "gravido di attese", in questo teatro "quasi scenico" disseccato da ciò che Bartolucci a breve avrebbe indicato come la tendenza esclusiva della sua lettura fenomenologica del Nuovo Teatro («Teatro-corpo, Teatro-Immagine»²⁵), Pasolini situa quello che considera la figura a cui è demandata la maggiore carica innovativa: l'attore. Un teatro «più da ascoltare che da vedere»²⁶, in cui viene meno il codice strutturante del visivo a cui ancora oggi spesso ci si riferisce nell'osservare le

²² Giuseppe Bartolucci, *Per un nuovo senso dello spettacolo*, in *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968, p. 168. Per una panoramica d'insieme cfr. oggi il già citato volume curato da Valentina Valentini e Giancarlo Mancini che raccoglie alcuni dei testi più significativi del Bartolucci teorico, insieme a una vasta bibliografia di riferimento: G. Bartolucci, *Testi critici (1964-1987)*, op. cit.

²³ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit., p. 12.

²⁴ Per certi versi, è di questo parere anche Carla Benedetti: «Un po' come succede nell'arte cosiddetta performativa, o nella body art, qui abbiamo un autore che fa parte integrante dell'opera. Il testo è solo il *residuo* o la traccia di ciò che l'artista ha fatto: ed è questo "gesto" complessivo a costituire l'opera di Pasolini». Cfr. Carla Benedetti, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998, p. 14. Da qui potrebbe partire una rilettura storica del teatro del Novecento, proprio da questo principio di svuotamento della scena.

²⁵ Giuseppe Bartolucci, *Teatro-corpo, Teatro-Immagine. Per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio, 1970.

²⁶ Pier Paolo Pasolini, *Manifesto per un nuovo teatro*, op. cit., p. 8.



tendenze più avanzate della ricerca teatrale.

L'attore-poeta: un teatro del dire

Lo slancio poetico attraverso il quale Pasolini filtra la propria idea di teatro proietta nell'attore un modello di auto-oscultamento. Il suo teatro, per certi versi, deve alla poesia quella sua essenzialità intimista - sorta di monologo interiore - che ha come effetto anche una proiezione verbale. Certamente in questo sistema assume una notevole rilevanza la voce, nella scrittura poetica come nella scrittura e pratica teatrale.

Non mi trattengo sulle questioni legate alla concezione pasoliniana della parola e della lingua (i suoi "no" alla dizione, alla caricatura, alla dissacrazione, alla contraffazione) alle quali sono stati dedicati diversi studi e su cui lo stesso Pasolini si è soffermato con parole difficilmente contestabili. Mi piacerebbe piuttosto rinominare il suo Teatro di Parola come un teatro del "dire", a sottolineare sia la presenza fisica di colui "che dice", sia la sua indivisibile unicità e originalità intellettuale: «veicolo vivente del testo»²⁷. L'attore è così soggetto di un "dire" svelante rispetto a quanto egli stesso dice e il rapporto con lo spettatore viene misurato proprio in questa relazione esplicita, di reciproco riconoscimento. La tecnica dell'attore pasoliniano non è dunque da inquadrare in un ambito specialistico del teatro, bensì nel vasto ambito della cultura in cui la poesia concettualmente opera.

Qual è il modello di questo attore contemporaneamente dentro e fuori il teatro? "Con" e "contro" la rappresentazione? Questo attore del "quasi" è il poeta stesso. Nel 1966, nel cuore del periodo dedicato alla scrittura delle sue tragedie, Pasolini sintetizza le qualità di questa figura facendo riferimento al poeta Umberto Saba:

Saba leggeva stupendamente le sue poesie [...] la pateticità nel tempo stesso pudibonda e sfacciata con cui diceva le proprie parole affidate al misterioso mezzo di locomozione metrico dei suoi endecasillabi "raso terra", è uno straordinario fenomeno di "teatro"²⁸.

²⁷ *Ivi*, p. 19.

²⁸ Pier Paolo Pasolini, *Dal laboratorio*, in «Nuovi Argomenti», gennaio 1966, anche in Stefano Casi, *op. cit.*, p. 193. È interessante riproporre un'altra dichiarazione di Pasolini a proposito del suo modello ideale d'attore, ancora una volta all'insegna di quello che spesso è stato definito un "teatro senza spettacolo": «Il mio è un teatro strettamente culturale. In realtà andrebbe letto [a voce alta] in una stanza piccola, di fronte a una quarantina, a una cinquantina di persone». Cfr. *Intervista a Pier Paolo Pasolini sul teatro (RAI, 13 giugno 1972)*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1, luglio 2006, p. 27.



L'attore di cui parla Pasolini non ha più niente dell'interprete, nulla di una professionalità rintracciabile nei livelli formali a cui il teatro, anche d'avanguardia, guarda con raggiunta consapevolezza. È un corpo-parola cosciente della propria solitudine lirica e intellettuale, che si esprime attraverso la poesia e coincide del tutto col poeta. È ciò che Pasolini chiama, in alcuni passi di *Empirismo Eretico* e di *Poeta delle Ceneri*, «il corpo nella lotta», cioè è la manifestazione oggettiva, fisica, di una presenza portatrice di un dire originale. Stefano Casi ha puntualizzato questo aspetto che mi sembra di fondamentale rilevanza:

Non è l'azione che si fa poesia, ma è la poesia che si fa azione. E la poesia che si fa azione è prima di tutto teatro, spazio che consente di gettare fisicamente il corpo nella lotta, metafora ideale del corpo nella scena²⁹.

Il teatro di poesia, in questa accezione, non allude al senso che genericamente la parola "poesia" trascina con sé, né al vago uso "poetico" della scena, implicito in qualsiasi teatro che possa meritare di chiamarsi tale. La poesia si misura nella capacità del poeta di coincidere *del tutto col proprio corpo*, di farsi – questa volta sì, pienamente – *attore-che-dice*.

Il Nuovo Teatro ha potuto interagire, anche storicamente, solo parzialmente con questa intuizione profonda, solo nel momento in cui ha assecondato le dissociazioni da quel livello visivo della scena che si è progressivamente imposto fino a oggi come canale di sintesi della ricerca teatrale. Non si tratta però di contraddire in modo manicheo le conquiste maturate dalla storiografia del Nuovo Teatro, quanto piuttosto continuare ad alimentare quel sano principio dell'anomalia che ha contrassegnato (come suggeriva in tempi non sospetti il noto libro di Meldolesi³⁰) il teatro italiano, soprattutto oggi che ha subito un processo di polverizzazione³¹ che non consente più di individuare un sistema omogeneo di lettura. Il Teatro di Parola di Pasolini, proprio nell'essere una ennesima occasione sprecata, ci indica

²⁹ A questo proposito cfr. Stefano Casi, *op. cit.*, pp. 172-173.

³⁰ Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

³¹ In un suo documento che risponde alle crisi cicliche a cui va incontro fin dalla sua nascita il Nuovo Teatro italiano, Oliviero Ponte di Pino ha sottolineato questo processo, «questa frammentazione di esperienze e di poetiche [che] finisce per riflettere quella dell'attuale società dei consumi, con una polverizzazione di gusti e identità che la pubblicità (e la produzione on demand) intercettano ormai alla perfezione, per non parlare della polverizzazione della rete». Cfr. Oliviero Ponte di Pino, *La fine del (nuovo) teatro italiano*, in «Ateatro.it», 08/08/2008.



una strada a ritroso, attraverso cui riscattare sia esperienze impronunciabili della scena passata (si chiamino Antonio Neiwiller o Rino Sudano), sia della scena attuale. E anche Pasolini, ne sono sicuro, avrebbe adottato questo principio di contraddizione, se solo avesse potuto incontrare, nello stesso 1966 a cui si accennava prima, un passo di Artaud tratto dalle *Lettere da Rodez*. Perché - non dimentichiamocelo mai - Artaud, come Pasolini, si è avvicinato al teatro da poeta:

Se sono poeta o attore non lo sono per scrivere o declamare poesie, ma per viverle. [...] Quando recito una poesia non è per essere applaudito ma per sentire corpi d'uomini e di donne [volgersi] alla materializzazione corporea e reale d'un essere integrale di poesia³².

In questa chiave («un essere integrale di poesia») probabilmente Artaud, l'ultimo Artaud soprattutto, non gli sarebbe sembrato così lontano. Anzi gli sarebbe parso molto più vicino, quasi – e sottolineo “quasi” - simile a lui.

³² Antonin Artaud, *Lettere da Rodez*, in *Al paese dei Tarauhmarà e altri scritti*, Milano, Adelphi, 1966, p. 171.



Bibliografia

ACCA, FABIO

2000 *Rino Sudano, un teatro "fuori scena"*, in «Culture Teatrali», n. 2/3.

2004 *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia*, in «Culture Teatrali», n. 11.

2008 *Rino Sudano. L'attore tra etica ed estetica. Al di là del talento - prima del talento*, in «Art'o», n. 26.

ARTAUD, ANTONIN

1966 *Al paese dei Tarauhmará e altri scritti*, a cura di Claudio Rugafiori e H.J. Maxwell, Milano, Adelphi.

1968 *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi.

2000 *Per farla finita col giudizio di dio*, a cura di Marco Dotti, Viterbo, Stampa Alternativa.

2002 *Poesie della crudeltà (1913-1935)*, a cura di Pasquale Di Palmo, Viterbo, Stampa Alternativa.

ARTIOLI, UMBERTO

2005 *Il ritmo e la voce: alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Roma-Bari, Laterza.

BARTOLUCCI, GIUSEPPE

1965 *Il teatro di Genet come provocazione e illusione*, in «Sipario», n. 230.

1968 *La scrittura scenica*, Roma, Lerici.

1970 *Teatro-corpo, Teatro-Immagine. Per una materialità della scrittura scenica*, Padova, Marsilio.

2007 *Testi critici (1964-1987)*, a cura di Valentina Valentini e Giancarlo Mancini, Roma, Bulzoni.

BENEDETTI, CARLA

1998 *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati Boringhieri.

BROOK, PETER

1998 *Lo spazio vuoto*, Roma, Bulzoni.

CALENDOLI, GIOVANNI

1967 *Partecipazione, denuncia, esorcismo nel teatro d'oggi*, in «Il Dramma», n. 373.

CASI, STEFANO

2005 *I teatri di Pasolini*, Milano, Ubulibri.

CRUCIANI, FABRIZIO

1971 *Due note sull'attore*, in «Biblioteca Teatrale», n. 1.

DE MARINIS, MARCO

2004 *Visioni della scena. Teatro e scrittura*, Roma-Bari, Laterza



LIVIO, GIGI

2003 *Il bacio cinematografico*, in «L'asino di B.», n. 8.

MELDOLESI, CLAUDIO

1987 *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecafe dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni.

ORECCHIA, DONATELLA

2003 *Rino Sudano: appunti intorno a Mors II e altro*, in «L'asino di B.», n. 8.

PASI, CARLO

1998 *La comunicazione crudele. Da Baudelaire a Beckett*, Torino, Bollati Boringhieri.

PASOLINI, PIER PAOLO

1968 *Manifesto per un nuovo teatro*, in «Nuovi Argomenti», gennaio-marzo.

2006 *Intervista a Pier Paolo Pasolini sul teatro (RAI, 13 giugno 1972)*, in «Prove di Drammaturgia», n. 1.

PETRINI, ARMANDO

2003 *L'arte impossibile. Un discorso sul teatro di Rino Sudano*, in «L'asino di B.», n. 8.

PONTE DI PINO, OLIVIERO

2008 *La fine del (nuovo) teatro italiano*, in «ateatro.it», 08/08.

SITI, WALTER – ZABAGLI, FRANCO

2001 *Per il cinema*, Milano, Mondadori, vol. 2.

TAVIANI, FERDINANDO

1997 *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino.

VALENTINI, VALENTINA

2007 *Il dibattito sul nuovo teatro in Italia*, in Giuseppe Bartolucci, *Testi critici (1964-1987)*, Roma, Bulzoni.



Abstract – IT

Artaud e il suo “teatro della crudeltà” costituiscono il paradigma attraverso il quale comprendere l'estromissione dell'idea di teatro di Pasolini dal sistema storiografico del Nuovo Teatro. Se oggi il teatro di Pasolini si candida ad essere il lascito più importante della drammaturgia italiana del '900 al secolo successivo, questa conquista è stata possibile a fronte di una lunga, volontaria rimozione da parte della società del teatro. Per comprendere le cause di questo esilio è particolarmente efficace ritornare proprio alla sua esplicita distanza da Artaud. Il grande francese è stato, infatti, per la ricerca teatrale italiana, l'elemento chiave per una propria autopercezione e per una esposizione di identità. Ciò che è dunque importante mettere a fuoco non è tanto il rapporto diretto tra l'opera di Artaud e Pasolini, quanto piuttosto ciò che Pasolini connette al termine “crudeltà”, che tipo di teatro egli associa a questa parola, quale linguaggio della scena e dell'attore.

Abstract – FR

Artaud et son « théâtre de la cruauté » forment le paradigme par lequel on comprend l'exclusion de l'idée de théâtre de Pasolini par le système historiographique du Nouveau Théâtre. Si aujourd'hui l'œuvre théâtrale de l'auteur pose sa candidature en tant qu'héritage le plus important de la dramaturgie italienne du XX siècle au succédant, cette conquête a été possible à travers un long et volontaire refoulement par la société du théâtre. Pour mieux comprendre les causes de cet exil, une perspective efficace est celle de revenir à son explicite écart à Artaud. Le grand français, en fait, a été l'élément-clé, pour la recherche théâtrale italienne, à remporter une perception de soi et à exposer sa propre identité. Ce qui est important à éclaircir n'est pas le rapport direct entre l'œuvre d'Artaud et de Pasolini, mais plutôt ce que Pasolini joint au mot « cruauté », quelle sorte de théâtre il y inscrit, enfin quel langage de la scène et de l'acteur.

Abstract – EN

Artaud and his « theatre of cruelty » form the paradigm by which we understand the exclusion of Pasolini's theatre from the New Theatre historiographic system. The chance, for Pasolini's theatre, to propose itself as the most important inheritance of Italian dramaturgy of the XX century to the present one, has been possible throughout a long, intentional removal by the theatrical cultural milieu. To understand the reasons concerning this exile, an effective perspective implies beginning from its explicit distance from Artaud. The great French author, in fact, represented the key for Italian theatrical research, in order to perceive itself and to lay its identity out. The important matter to display it is not quite the direct relation between Artaud's and Pasolini's work, but rather what the Italian author connects to the word « cruelty », which kind of theatre, which language for the stage and the actor he associates to it.

FABIO ACCA

Critico e studioso di arti performative, svolge attività di ricerca presso il Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Intorno alla figura di Artaud ha pubblicato i saggi *Dal volto all'opera: alle fonti del teatro della crudeltà in Italia* (in «Culture Teatrali», 2004) e *Per farla finita con Antonin Artaud* (nel volume *La scena esausta*, sull'opera di Kinkaleri, Ubulibri, 2008). Recentemente ha curato il volume *Cantieri Extralarge. Quindici anni di danza d'autore in Italia 1995-2010* (Editoria & Spettacolo, 2011); e *Performing Pop*, (numero monografico di «Prove di Drammaturgia», 2011).