

Nietzsche e Artaud a confronto: il concetto di *amor fati* e la figura dell'oltreuomo nel teatro della crudeltà

Simona Turturro

ABSTRACT Nietzsche and Artaud in comparison: the concept of *amor fati* and the figure of the overman in the theatre of cruelty

The article aims to analyse the artaudian teatrology in the light of its philosophical nietzschean background, beginning with the enhancement of the dionysian which, despite being an expression of a difficult reality to bear, appears to be indispensable to the vital forces. Only a man who is able to manipulate these forces is truly free and therefore shows a heroic attitude: this man becomes the holder of true freedom which, by making himself at one with necessity, corresponds to *amor fati*.

KEYWORDS Theatre, cruelty, dionysian spirit, destiny, hero.

Sin dalla prefazione del *Teatro e il suo doppio*, intitolata *Il teatro e la cultura*, Antonin Artaud, per spiegare come dovesse essere inteso il proprio teatro, impiega le categorie nietzschiane del dionisiaco e dell'apollineo, tracciando così nettamente il suo retroterra filosofico. Infatti, è vero che Artaud prende le distanze dall'apollineo, cioè da tutto ciò che è estetico in senso occidentale e che pertanto gode di una luminosità che, con il suo eccesso di chiarezza concettuale, annienta le forze vitali, lasciando il posto ad una "compiutezza formale", ma è anche vero che questa presa di distanza dall'apollineo non equivale ad una sua eliminazione completa, ma esclusivamente alla consapevolezza della necessità di risvegliare dapprima le forze vitali assopite dentro le forme, penetrando nell'abisso e dando così precedenza alla traversata dell'ombra caotica dionisiaca. Tutto ciò per poi compiere uno "slancio ascensionale" verso la superficie.

Su questo tema, si soffermano in particolar modo Umberto Artioli e Francesco Bartoli in *Teatro e corpo glorioso*, rendendo noto l'instaurarsi di un movimento dialettico tra i due principi nietzschiani nella teatrologia artaudiana e riconducendo quest'ultima ad «un filone di pensiero [per cui], a partire dal Romanticismo, l'oscura potenza del dionisiaco è anteposta alla luce apollinea»¹, confermando l'im-

1. U. Artioli, F. Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, Feltrinelli, Milano 1978, p. 118.

pronta preponderante che *La nascita della tragedia* ha lasciato in Artaud. Il motivo per cui il momento negativo rappresenta il fondamento del processo dialettico è da ricercarsi nel modo in cui Nietzsche e Artaud intendono il male, o meglio la crudeltà, volendo attenersi al termine che definisce la storia dell'uomo² per il primo e il teatro per il secondo. Entrambi ritengono che alla crudeltà vada restituita piena dignità, in quanto soltanto essa può assicurare la riuscita di un processo maieutico attraverso cui compare ogni sublimità. Una tale lettura trova riscontro nelle parole di Giuseppe Bornino, il quale sostiene che «tanto in Nietzsche quanto in Artaud, la crudeltà inizia ad essere vista con occhi diversi, con gli occhi di chi ha capito che non vi è aurora senza tramonto, che non si dà palingenesi senza una previa distruzione»³: più precisamente, riguardo a Nietzsche, ciò accade con la sua concezione della storia umana che necessita della categoria della crudeltà, intesa come istinto distruttivo, per poter inquadrare le modalità di “formazione dell'uomo” e dei “rapporti delle comunità tra di loro” e, ancor più, per Artaud, accade con la sua teoria teatrale che pone la crudeltà, nonché la distruzione di uno spettacolo mortifero, come condizione imprescindibile per la ricostituzione della vitalità in teatro.

Proseguendo nella sua analisi sulla crudeltà, Bornino riflette sulla definizione datale da Nietzsche nell'aforisma 229 di *Al di là del bene e del male*, in cui viene paragonata ad un “ingrediente”, o meglio ad un dolcificante che rende sublimi, nel senso di dolci, anche i processi più amari e da ciò emerge il motivo per cui la crudeltà riesce a realizzare queste trasfigurazioni, che ha a che fare con la contraddittorietà insita nella sua essenza. La contraddittorietà della crudeltà, oltre ad essere introdotta da Nietzsche tramite la personificazione di essa con la Circe di omerica memoria, viene ripresa da Bornino, il quale è convinto che ricorrere alla figura della maga costituisca “un'intuizione profonda” da parte del filosofo ai fini della trattazione di un discorso dialettico: «Circe, infatti, figlia, come vuole un'antica tradizione del Giorno e della Notte, oscilla ambigualmente tra le vesti di divinità benigna e quelle di maga vendicativa [e per questo] le sue pozioni possono produrre trasformazioni radicali, ora degradanti ora sublimanti»⁴.

Per ciò che concerne la contraddittorietà della crudeltà in Artaud, anziché impiegare una figura mitologica che la espliciti, occorre fare riferimento ad un termine che deriva dall'etimologia stessa della crudeltà: non a caso, con *cruor*, secondo l'analisi di Lucrezia Ercoli, si intende il “sangue sparso”, quello che fuoriesce dalle ferite, anche se questa interpretazione etimologica risulta parziale perché restituisce esclusivamente l'accezione mortifera della crudeltà. Ecco che ad essa ne va aggiunta un'altra, che sia il suo opposto vitale e, per fare ciò, si deve risalire direttamente all'etimologia di sangue, ossia a *sanguis*, altro termine latino che rimanda

2. Cfr. F. Semerari, *Il predone, il barbaro, il giardiniere. Il tema dell'altro in Nietzsche*, Dedalo, Bari 2000, pp. 155-156.

3. G. Bornino, *Il “Pesa-Nervi”. Linguaggio, mente e corpo in Antonin Artaud*, Mimesis, Milano 2015, p. 126.

4. Ivi, p. 138.

al sangue, inteso però come “liquido” vitale contenuto nel corpo, ossia come circolazione sanguigna. A questo punto, Ercoli può affermare che la crudeltà, tramite il riferimento al sangue nella sua duplice etimologia, «è quanto di più vicino [ci sia] alla radice originaria della vita»⁵ ed è questa una delle ragioni per cui essa non può in alcun modo essere investita di una valenza negativa. Tuttavia, esiste un’ulteriore ragione per cui una valenza negativa non può attecchire sulla crudeltà ed è riconducibile, ancora una volta, alla sua etimologia: ad essere implicata, in questo caso, è la sua nozione arcaica *nefas*, descritta da Artioli e Bartoli, in ottica artaudiana, come “attributo del sacro” e, di conseguenza, scevra da qualsiasi riferimento alla morale.

A questo punto, i due studiosi possono restituire alla crudeltà tutta la sua pregnanza metafisica, corrispondente a quel “senso ampio” di intenderla di artaudiana memoria, precisando che essa «lungi dall’essere invenzione umana, nata da un gesto di stortura della volontà, è l’altra faccia del divino, [...], la potenza oscura che domina l’universo [...] [e] che fa tutt’uno con la Fatalità»⁶. Ecco che la crudeltà si configura come una vera e propria legge trascendente cui sono chiamati ad obbedire non solo gli uomini, boia suppliziatore compreso, ossia il prototipo dell’uomo colpevole (precisazione che Artaud fa per porre uno scarto ulteriore tra la crudeltà e una sua possibile riduzione moralistica), ma addirittura il dio indù Brahma, ritenuto da Artaud, per questa ragione, “Zimbello di sé stesso”. Il motivo per cui anche Brahma è sottoposto alla legge trascendente è da ricercarsi sia nel fatto che quest’ultima si esplica come creazione, sia nel fatto che il dio deputato alla creazione del mondo materiale coincide proprio con Brahma. A tal proposito, si noti come il concetto di creazione fatale, oltre a definire il ruolo costrittivo svolto dal creatore, chiarisce anche la condizione della creatura-uomo che si trova ad essere, per dirla con Artaud, “zimbello di Dio” in quanto, per tramite di quest’ultimo, è «prigioniera di una forza ostile che la riproietta senza posa nel ciclo indefinito delle morti e delle rinascite»⁷. Non è difficile scorgere in questa forza ostile la definizione del *samsara* induista, tanto più che, a detta di Artioli e Bartoli, esso viene identificato da Artaud, nei suoi scritti sulla crudeltà, con il destino⁸: dunque, il *samsara* è una legge destinale che postula un “mondo circolare e chiuso in sé”, in cui non c’è spazio per la “vera morte” poiché, anche se la morte individuale è presente, questa va letta esclusivamente in funzione della materializzazione della vita⁹.

In questo modo si entra in un ciclo di ripetizione senza fine da cui, secondo Artaud, è possibile uscire soltanto attraverso un altro tipo di creazione, una “crea-

5. L. Ercoli, *Filosofia della crudeltà. Etica ed estetica di un enigma*, Mimesis, Milano 2013, p. 13.

6. Artioli, Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 130.

7. *Ibid.*

8. Cfr. *ivi*, p. 105. Secondo Artioli e Bartoli, è René Guénon che contribuisce a generare in Artaud un’infatuazione per l’Oriente induista, facendo maturare al contempo in lui delle accuse di eresia verso il buddismo che, contrariamente all’induismo, è responsabile di una mistica nullificante.

9. Cfr. A. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, Dino Audino Editore, Roma 2019, p. 99.

zione continua” che si attua a ritroso rispetto alla creazione originaria, ossia partendo dalle implicazioni materiali di quest’ultima. Su questo processo si sofferma Camille Dumoulié, il quale, sulla scorta di Artaud, arriva a sancire una corrispondenza tra la “creazione continua” e il teatro della crudeltà nella sua declinazione alchemica che, attraverso l’operato del regista, (il “maestro di cerimonie sacre”), seda i conflitti provenienti dalla materia e, così facendo, ripristina la “metafisica dell’uno”¹⁰. Tuttavia, come fa notare Dumoulié nel prosieguo della sua analisi, il teatro della crudeltà poggia su un paradosso in quanto, intendendo annullare la ripetizione insita nella creazione fatale e, al contempo, dipendendo da quest’ultima, rischia di presentarsi come sua ripetizione: è proprio a causa di questo paradosso che l’accadere di un teatro crudele risulta problematico, ma non per questo inesistente¹¹. Non a caso, il teatro della crudeltà, per essere davvero tale, deve puntare a ripetere ciò che c’è di irripetibile nella creazione originaria e, secondo la tesi di Florinda Cambria, questa irripetibilità è assicurata da una casualità, ormai metabolizzata dalla necessità, che va attinta se si vuole fare di ogni spettacolo un evento¹².

Alla stessa stregua del teatro della crudeltà, l’eterno ritorno nietzschiano, secondo quanto sostenuto da Gilles Deleuze, ripete l’irripetibile¹³, ragion per cui una fuorviante interpretazione che riduce quest’ultimo a legge di natura basata su un “ciclo” e su un “essere-uguale”, deve lasciar spazio ad una più corretta interpretazione per cui esso è sì una legge di natura, ma che fa del movimento la sua essenza. Dunque, l’eterno ritorno è un “movimento vertiginoso” che, per assicurarsi la “singolarità della ripetizione”, compie un processo selettivo atto a far ritornare esclusivamente le “forme estreme”, vale a dire tutte quelle forme che «vanno fino al fondo della potenza, trasformandosi [...] [e, così facendo, esprimono] l’essere comune di tutte le metamorfosi»¹⁴. In altre parole, tutto ciò che è estremo, essendo accomunato dalla realizzazione della propria diversità, diviene identico ed è proprio questo suo “essere-uguale” nel divenire a determinarne il ritorno.

Tenendo conto di questa legge del divenire e dei criteri di selezione implicati in essa, riguardanti, come detto, esclusivamente le forme estreme, risulta legittimo affermare che l’unico individuo a potersi inserire in una legge di tal sorta sia, così come viene definito da Deleuze, una “forma superiore”. Se ciò può avvenire è perché questa “forma superiore” di individuo è detentore di una *hybris* che lo spinge ad attuare delle trasformazioni su sé stesso al fine di trovare l’essere che lo

10. Cfr. C. Dumoulié, *Nietzsche e Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, Presses Universitaires de France, Paris 1992, pp. 62-63.

11. Cfr. *ivi*, pp. 70-71. Camille Dumoulié basa la corrispondenza tra il teatro della crudeltà artaudiano e l’eterno ritorno nietzschiano sulla convinzione che entrambi costituiscano una cattiva ripetizione, facendo del primo una mera rappresentazione anziché un evento e riducendo il secondo alla sola categoria dell’essere senza considerare quella del divenire (cfr. *ivi*, p. 76).

12. Cfr. F. Cambria, *Antonin Artaud: il corpo esplosivo*, Jaca Book, Milano 2021, p. 102. Non a caso, la casualità è un principio imprescindibile in un’azione creatrice poiché è funzionale a fare di quest’ultima un’azione vitale anziché una copia mortifera.

13. Cfr. G. Deleuze, *Differenza e ripetizione*, Il Mulino, Bologna 1971, p. 39.

14. *Ivi*, pp. 74-75.

faccia ritornare¹⁵. Dello stesso avviso è Jean Granier che definisce l'uomo in questione un "uomo del divenire", ossia un barbaro che sfrutta la sua potenza crudele per distruggere il suo vecchio sé ancorato alla finitezza, in vista della creazione di uno nuovo che vuole superarsi all'infinito¹⁶. Dunque, anche se solitamente la figura del barbaro viene impiegata da Nietzsche per indagare una tipologia di relazione con l'altro basata sulla crudeltà, come nota Furio Semerari¹⁷, in questo caso, tale figura, per riprendere delle immagini di Granier, non risponde a quella di "uno stupido suppliziatore", inteso come uomo colpevole, ma a quella di uno "scultore" che, rifiutando la morale della colpevolizzazione, modella il suo nuovo sé innocente.

Dopo l'accostamento delle posizioni di Granier all'analisi deleuziana, risulta ancora più evidente il fatto che l'uomo del divenire, in quanto creatore di sé stesso, sia l'unico uomo in grado di creare la propria libertà e quindi di esercitare non solo una libertà negativa che gli consente di affrancarsi dal peso della tradizione, ma soprattutto una libertà positiva che gli consente di porsi come "nuovo inizio"¹⁸, come istitutore della legge del divenire, espressione, a questo punto, di una sua libera manifestazione creatrice. Dunque, l'"uomo del divenire" fa della necessità cosmica la sua libertà poiché è consapevole che quest'ultima può realizzarsi autenticamente solo come accettazione della necessità cosmica, laddove questa accettazione, lungi dall'essere un sinonimo di passiva rassegnazione, indica un atteggiamento eroico attraverso cui l'uomo dichiara in maniera convinta il proprio incondizionato amore per il fato: non a caso, *amor fati* è la formula nietzschiana che sintetizza la grandezza dell'uomo¹⁹.

A questo punto, il riferimento ad Artaud è d'obbligo, in quanto anche lui, al pari di Nietzsche, concepisce l'*amor fati* come la soluzione attraverso cui l'uomo riesce ad opporre resistenza alla legge destinale, non per combatterla attraverso una "*noluntas* schopenauriana" di matrice buddista ma per accettarla "in maniera attiva" evitando di lasciarsi travolgere da essa: ecco perché l'*amor fati* in Artaud trova una sua propria declinazione nella formula "l'uomo contro il destino"²⁰, menzionata dai già citati Artioli e Bartoli e deducibile dalla prima delle quattro *Lettere sul linguaggio* artaudiane, in cui il teorico del teatro ne fornisce una spiegazione puntuale, affermando che «sembra [...] (ed è proprio da una volontà simile che è sorto il teatro) che non si debba far intervenire l'uomo e i suoi appetiti se non per il grado e la prospettiva nei quali magneticamente egli si incontra con il suo destino. Non per subirlo, ma per misurarsi con esso»²¹.

15. Cfr. *ibid.*

16. Cfr. J. Granier, *Le problème de la Vérité dans la philosophie de Nietzsche*, Seuil, Paris 1988, pp. 180-182.

17. Cfr. Semerari, *Il predone, il barbaro, il giardiniere. Il tema dell'altro in Nietzsche*, cit., p. 13.

18. Cfr. F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, Adelphi, Milano 2015, p. 34.

19. Cfr. F. Nietzsche, *Ecce Homo. Come si diventa ciò che si è*, Adelphi, Milano 2016, p. 36.

20. Cfr. Artioli, Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., pp. 103-104, 144.

21. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 104.

Dunque, ammesso che il discorso nietzschiano sull'*amor fati* valga anche per Artaud, ne consegue che pure i relativi presupposti portati avanti dal filosofo, riguardanti il modo di intendere la vera libertà, possano essere accolti dal teorico del teatro: ciò è testimoniato dalle parole dirette di quest'ultimo che, nel saggio *Il teatro e la peste*, definisce ogni vera libertà una libertà nera²², nel senso di crudele per la sua inscindibilità dal campo della necessità, ma una tale libertà potrebbe essere definita anche pestilenziale²³, se si tiene conto della tesi avanzata da Caterina Piccione, secondo cui è certamente «nella crudeltà [che] si infrangono le frontiere che separano la libertà assoluta e l'assoluta necessità [...] [ma è] la peste [che] porta in scena il momento paradigmatico di questa rottura del metonimico»²⁴. Dunque, in un mondo in cui è impossibile trovare una libertà e una necessità assolute, all'uomo non resta che concepire l'abbattersi del destino, materializzatosi, in questo caso, sotto forma di peste²⁵, come una possibilità di esercitare la propria libertà grazie allo sprigionamento di forze inconsce derivanti dall'epidemia, che lo aiutino a combatterla, conducendolo verso la guarigione: non a caso, secondo quanto afferma Monique Borie, Artaud parla della peste come di una «epidemia salvifica», in quanto il «disordine organico» implicato in essa «ha un valore di epifania, di messa in rapporto con le forze, con le potenze invisibili. E il rituale di guarigione stesso riposa sulla manipolazione di quelle forze invisibili»²⁶.

Per completare il discorso sulla peste, occorre precisare che quest'ultima, grazie alla sua accezione fatale, incarna la metafora più importante, nonché la prima, di cui Artaud si serve, nel *Teatro e il suo doppio*, per parlare del suo teatro come di una «realtà pericolosa e tipica» che, ritraendo «rivolgimenti» storici (quali ad esempio guerre e cataclismi, oltre che epidemie), permette di cogliere la vita nella sua universalità sul modello del teatro balinese, emancipandosi dalle miserie del quotidiano²⁷. Il teatro artaudiano, dunque, simboleggia una via di salvezza per l'uomo, in quanto, destando quest'ultimo dal suo stato di torpore, lo mette nelle condizioni di compiere quel passaggio che, basandosi sull'opposizione gnostica delle *Upanishad* (tenebra-luce, o meglio ignoranza-coscienza luminosa), parte dall'ignoranza rispetto alla sussistenza di una realtà essenziale e unitaria, nascosta da un velo illusorio, il velo di Maya, per poi concludersi con la presa di coscienza di questa realtà, ormai disvelata. In questo senso, il teatro è visto da Artaud come «una grande veglia», laddove quest'ultima, però, è da intendersi come sinonimo del sogno più che della veglia, in seguito ad un rovesciamento artaudiano di matrice induista, compiuto ai danni dell'Occidente, in cui vi è un declassamento della

22. Cfr. *ivi*, p. 34.

23. Cfr. *ibid.* È Artaud stesso a parlare di una libertà pestilenziale che, qualora venga realizzata dall'agonizzante, trasformerebbe quest'ultimo, poco alla volta, in un essere grandioso e sovraccitato.

24. C. Piccione, *Artaud. Autoritativo senza organi. Scrittura e corpo-teatro di Antonin Artaud*, Guida, Napoli 2020, p. 116.

25. Cfr. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 24.

26. M. Borie, *Antonin Artaud. Il teatro e il ritorno alle origini. Un approccio antropologico*, Nuova Alfa Editoriale, Bologna 1994, p. 103.

27. Cfr. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 109-110, 116.

veglia, latrice di una pseudo-conoscenza e una riabilitazione del sogno, attraverso cui si riesce ad attingere una conoscenza profonda²⁸. A conferma di ciò, Artaud, nel saggio *Il teatro di Séraphin*, afferma che «gli avvenimenti del sogno, condotti dalla mia coscienza profonda, mi fanno apprendere il senso degli avvenimenti della veglia, nei quali mi conduce la fatalità nuda e cruda. Ora il teatro è come una grande veglia, dove sono io che conduco la fatalità»²⁹. Dunque, mentre l'uomo desto e inconsapevole crede di poter dominare gli eventi attraverso la propria volontà, non accorgendosi che, così facendo, cade totalmente in balia della fatalità, l'uomo dormiente, (che poi per Artaud corrisponde allo spettatore) è accompagnato da «una forma di coscienza applicata» che canalizza le forze crudeli, riuscendo, in questo modo, a dominare la Fatalità³⁰.

A questo punto, è d'obbligo fare una distinzione tra Nietzsche e Artaud rispetto ad un'implicazione riguardante l'*amor fati*: che questa concezione sia declinata in maniera analoga da entrambi gli autori è indubbio, ma la scappatoia estetica, corrispondente all'estasi tragica postulata da Artaud nel *Teatro e il suo doppio* come unica via di accesso e, solo dopo, di accettazione nei confronti di una realtà essenziale e unitaria, è del tutto assente in un Nietzsche che si è ormai lasciato alle spalle *La nascita della tragedia*. Il filosofo, infatti, non ha più bisogno di essere trasportato in una realtà superiore dall'estasi tragica né per sapere quale sia la legge che regola l'ordine del cosmo né tantomeno per accettarla, in quanto l'*amor fati* nietzschiano è una sorta di estasi al contrario, un'estasi che immette l'uomo ancora di più in questa realtà, già di per sé «luogo del tragico», per fare in modo che non gli sfugga nulla³¹.

In questo senso, Nietzsche non ha nemmeno più bisogno, contrariamente ad Artaud, di costruire dei personaggi in cui sia ravvisabile la sua teoria dell'*amor fati*, in quanto egli, per rimanere ancorato alla realtà, si limita ad anticipare la venuta dell'oltreuomo che, proprio per la sua appartenenza ad uno stadio superiore di umanità, riesce a convertirsi all'*amor fati*. Di questa conversione parla il filosofo in un capitolo dello *Zarathustra*, intitolato *Della visione e dell'enigma* per il suo carattere predittivo e allegorico, in cui viene narrato l'episodio di un pastore che, sentendosi soffocare, data la presenza di un serpente nero nella sua bocca, decide di seguire il consiglio di Zarathustra, ossia di mordergli la testa per salvarsi. È a quel punto che il pastore subisce una metamorfosi e, da essere un uomo, diviene un oltreuomo³²: il motivo per cui ciò avviene è da ricercarsi nel significato delle due allegorie presenti, ossia quella del serpente, corrispondente alla legge del divenire e quella del morso dato al serpente, che testimonia il «sacro dire di sì» dell'uomo alla vita proprio per la presenza di questa legge.

Una tale figura, anche se non sotto la definizione prettamente nietzschiana di

28. Cfr. Artioli, Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., pp. 134-135.

29. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., p. 138.

30. Cfr. Artioli, Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 151.

31. Cfr. Dumoulié, *Nietzsche et Artaud. Pour une éthique de la cruauté*, cit., p. 73.

32. Cfr. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, cit., pp. 204-205.

oltreuomo, trova una sua collocazione nel teatro di Artaud sia a livello programmatico che pratico: per ciò che concerne il primo livello, nella terza delle *Lettere sul linguaggio* così come nel *Secondo manifesto*, egli afferma di voler portare in scena l'uomo totale, un uomo che si è elevato al rango di divinità sacrificando la sua individualità umana, pur di entrare in contatto con delle forze mitiche che gli facciano vivere a pieno la condizione tragica dell'esistenza³³. Invece, per approfondire la modalità in cui la figura dell'oltreuomo si incarna effettivamente sulla scena di Artaud, occorre fare riferimento al suo primo e unico spettacolo, intitolato *I Cenci* e risalente al 1935 che, secondo quanto riportato da Piccione, avrebbe dovuto inaugurare il *Teatro della crudeltà*, ma che, a seguito di una resa insoddisfacente rispetto alle aspettative di Artaud, venne definito da quest'ultimo come una semplice preparazione in vista del suo teatro³⁴.

L'oltreuomo in questione è Beatrice Cenci, eroina detentrica di un sapere iniziatico che la rende consapevole dell'impossibilità di sottrarsi al suo "cattivo destino" da lei identificato, già al momento della sua prima comparsa sulla scena, con suo padre, il conte Francesco Cenci, il quale, non a caso, «secondo la cronaca, manifesta nei confronti dei figli un odio analogo a quello del malvagio demiurgo verso l'umanità»³⁵. Ecco perché Beatrice, sempre in questa scena (la seconda del primo atto), riconosce l'inutilità di agire contro un padre che è "più di un uomo" e da cui verrà condotta persino alla morte, a meno che non si tratti di un agire volto ad amare questa morte, sentimento reso ancor più facile dal senso del dovere provato nei confronti dei familiari che non vuole abbandonare³⁶. Ciò significa che lungi dal considerare l'azione di Beatrice come sinonimo di resa incondizionata, essa va recepita come una resistenza contro colui che vorrebbe farla cedere trasformandola in una vittima di incesto: questo si può evincere da un'occasione specifica, un banchetto indetto dal conte per festeggiare la morte di due dei suoi figli, in cui Beatrice dimostra di tenere testa al padre, dapprima spingendo i convitati contro di lui e, dopo aver fallito, misurandosi a lungo con lui con lo sguardo³⁷.

Tuttavia, il coraggio di Beatrice non basta a far desistere il padre dai suoi intenti ed è così che l'incesto più volte annunciato, si concretizza, liberando l'eroina da un sogno premonitore ricorrente che la vedeva impegnata in una corsa, interpretata come un tentativo di opporre resistenza alla presenza ingombrante di una bestia, sotto le cui sembianze non poteva che celarsi suo padre: non a caso, anticipando la realtà, il sogno dimostra che questo tentativo di resistenza risulta vano, dato che la bestia si lancia all'inseguimento di Beatrice e riesce persino a finirle

33. Cfr. Artaud, *Il teatro e il suo doppio*, cit., pp. 109-110, 116.

34. Cfr. Piccione, *Artaud. Autoritativo senza organi. Scrittura e corpo-teatro di Antonin Artaud*, cit., pp. 119-120.

35. C. Dumoulié, *Antonin Artaud*, Costa & Nolan, Milano 1998, p. 89.

36. Cfr. A. Artaud, *I Cenci. Tragedia in quattro atti e dieci quadri dopo Shelley e Stendhal*, Titivillus, Corazzano 2020, pp. 20-21.

37. Cfr. Artioli, Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 178. In questo sguardo, è già all'opera il sortilegio della fatalità in quanto gli occhi ipnotici del padre riescono a violare l'anima della figlia, facendo di lei una vittima di incesto prima ancora di averlo subito.

addosso. A questo punto, dopo l'avverarsi del sogno, Beatrice è motivata a trovare una soluzione definitiva che, oltre a cancellare l'incesto, ossia la prova della sua condizione di sottomissione nei confronti del padre, la emancipi da una simile condizione, decidendo di compiere il parricidio³⁸. In questo senso, quest'atto va inteso come l'estremo tentativo di resistenza dell'eroina che, pur di non lasciarsi più sopraffare, è disposta a trasformarsi in un'assassina priva di rimorsi, non potendo agire diversamente: da ciò, oltre al rifiuto della colpa per il crimine commesso, emerge, come necessaria conseguenza, anche quello relativo alla pena, ossia il rifiuto per una morte che non ha scelto.

Non a caso, è l'eroina stessa che, in quanto personaggio illuminato, sa che la morte non può essere un qualcosa di accidentale che si realizza solo nel momento in cui l'individuo dà il proprio assenso al male, trattandosi, invece, di un attributo propriamente umano che presuppone la presenza di un male connaturato al bene, senza che ci sia il bisogno di aderire ad uno dei due principi. Dunque, Beatrice riconduce la morte al dramma della caduta, cioè alla degradazione insita nella creazione, a sua volta regolato dal movimento incessante della fatalità³⁹: anche se quest'ultima non può più essere incarnata dalla figura del padre, ormai assassinato, la sua presenza sulla scena sotto forma di ruota sansarica che, girando, diviene uno strumento di tortura per Beatrice, risulta indispensabile per mostrare, seppur sotto diverse sembianze, la sua immancabile presa sull'eroina⁴⁰. In questo caso, la presa è talmente forte da essere decisiva e degna di essere rappresentata in ogni suo minimo dettaglio, come testimonia la didascalia relativa a questa scena (l'ultima del quarto atto) che prova a restituire l'immagine di una Beatrice «sospesa per i capelli e spinta da una guardia che le tira le braccia indietro [mentre] cammina secondo l'asse della ruota»⁴¹.

Il fatto che la ruota giri, oltre ad essere visibile sulla scena, viene fatto notare anche dall'eroina per un motivo ben preciso che, esulando dalla sua volontà di ribadire un semplice dato di fatto, ha a che fare con l'accettazione, da parte sua, di questo movimento rotatorio, nonostante sappia che quest'ultimo la condurrà verso una morte ingiusta da cui non si tira indietro. Tutto ciò viene confermato da una battuta esplicativa di Beatrice, sempre appartenente all'ultima scena, che recita: «muoio ma non ho paura di dire che questo mondo ha sempre vissuto sotto il regno dell'ingiustizia»⁴². Occorre precisare, però, che, nel caso dell'eroina, la presenza di un'ingiustizia imperante, più che essere motivo di rassegnazione, implica una possibilità di conversione all'*amor fati* ancora più convinta, ravvisabile nella sua ferma decisione di non presentare alcun tipo di difesa al papa per cercare di evitare la condanna⁴³: non a caso, è come se, prendendo una simile decisione, Beatrice dia

38. Cfr. Artaud, *I Cenci. Tragedia in quattro atti e dieci quadri dopo Shelley e Stendhal*, cit., pp. 43-45.

39. Cfr. *ivi*, pp. 59, 61.

40. Cfr. Artioli, Bartoli, *Teatro e corpo glorioso. Saggio su Antonin Artaud*, cit., p. 179.

41. Artaud, *I Cenci. Tragedia in quattro atti e dieci quadri dopo Shelley e Stendhal*, cit., p. 58.

42. *Ivi*, p. 61.

43. Cfr. *ivi*, p. 60.

un morso a quell'ingiustizia che pretende di opprimerla, per riprendere l'allegoria nietzschiana del morso dato al serpente, dimostrando di non voler evitare la condanna e quindi di non volere nulla di diverso rispetto a quanto prescritto dal movimento rotatorio della fatalità.

In questo si misura la grandezza dell'eroina che, solo a questo punto, può dirsi veramente libera, dato che il suo amore per il movimento rotatorio della fatalità è talmente incondizionato da spingerla non solo ad inserirsi coraggiosamente in quest'ultimo, ma addirittura ad imprimerlo costituendo, alla maniera del fanciullo nietzschiano (corrispondente alla figura dell'oltreuomo), una specie di "primo moto". Solo così Beatrice è pronta a morire, nella piena sicurezza di essere «una ruota ruotante da sola»⁴⁴ che dice di sì alla morte solo per dire di sì alla vita.

44. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra. Un libro per tutti e per nessuno*, cit., p. 35.