

**ANTONIN  
ARTAUD  
PERCHE' IL TEATRO  
DELLA CRUDELTÀ?**

a cura di Paolo Imperio

**I NUOVI  
BIAN  
CIAR  
DINI**



## **L'UNICA RIVOLUZIONE POSSIBILE È LA RIVOLUZIONE PERMANENTE**

(Luciano Bianciardi)

All'inizio-inizio furono gli opuscoli che dai primi anni '70 per tutto il decennio divulgarono, grazie a Stampa Alternativa, diritti civili fino ad allora sconosciuti. Poi la seconda Stampa Alternativa degli anni '80: libri di qualità e sorprendenti a prezzi popolari per rivendicare un nuovo modo di fare editoria. E a cavallo degli anni '90, spinti dall'indignazione per un mondo editoriale alle soglie dello sfacelo e per coinvolgere un popolo di lettori smarriti, i libri MILLELIRE affermarono rivolta e riscatto. Al loro declino, dovuto a una concorrenza subdola e soprattutto all'accettazione acritica di leggi che mascheravano la crisi di un mercato sull'orlo del baratro, lasciarono il posto ai BIANCIARDINI, libri fuori dal circuito librario al costo di UN CENTESIMO (ALMENO). Un'idea di rivoluzione editoriale e culturale permanente con l'obiettivo dichiarato di riscrivere tutte le stramaledette regole del mercato, che però dovette fare i conti con la crisi tra i due ideatori. Ora, e per il prossimo futuro, quella stessa idea di libri per una rivoluzione editoriale permanente riprende fiato a partire dalla rete, dove saranno leggibili, scaricabili e diffondibili gratuitamente dal sito di Strade Bianche, per riproporsi su carta, 4 titoli alla volta, grazie alla complicità dei lettori per la diffusione militante e per la ricerca di nuovi testi provocanti. Ecco il senso, lo spirito dei NUOVI BIANCIARDINI, ancora dedicati allo scrittore più caustico, visionario e rivoluzionario del '900.

### **I NUOVI BIANCIARDINI**

sono un'idea di Marcello Baraghini  
con la collaborazione di Claudio Scaia

[www.stradebianchelibri.com/nuovi-bianciardini](http://www.stradebianchelibri.com/nuovi-bianciardini)

## Il Teatro di Artaud

Antonin Artaud, nel marzo 1920, ventiquattrenne, da Marsiglia si trasferisce a Parigi, dove frequenta ambienti surrealisti e comincia a interessarsi di teatro. Nel giugno del 1920 incontra Lugné-Poë, alias Aurélien Marie Lugné (1869-1940), che con Paul Fort (1862-1960) aveva creato nel 1889 il *Théâtre d'Art*, divenuto nel 1893 il *Théâtre de l'Œuvre*, dove utilizzava scenografie essenziali, ambientazioni antirealistiche e una recitazione stilizzata attraverso l'uso della parola salmodiata, nel tentativo di riflettere così le idee del Movimento simbolista in ambito teatrale: fare l'arte diversamente, cioè reagire contro il dramma romantico, riallacciarsi a quella tradizione teatrale che cerca di ottenere una reazione da parte del pubblico piuttosto del suo piatto riconoscersi nei modelli sclerotizzati della commedia borghese sostenuta dalla *Comédie-Française*. Per Lugné-Poe, Artaud cura la scenografia e i costumi de *La vida es sueño* di Calderón de la Barca (1600-1681).

Successivamente Artaud incontra il poeta surrealista Max Jacob (1876-1944), *trait d'union* tra simbolismo e surrealismo, che già dal 1904 aveva sviluppato un'estetica del poema in prosa e che della poesia non utilizzava più le tecniche di rima e versificazione, ma le figure retoriche: traslato (metafore e metonimie), accostamento di termini di senso contrario (ossimori), effetti sonori e ritmici (allitterazione, assonanza, armonia imitativa, anafora, chiasma) o la rottura della struttura (paratassi e anacoluti). Su suggerimento di Max Jacob, Artaud partecipa al progetto di Charles Dullin (1885-1949) – stimato per l'alto livello dei suoi corsi di recitazione a base di improvvisazione, mimo e studio dei classici – che aveva da poco fondato il *Théâtre de l'Atelier* con l'intento di riprendere e continuare l'esperienza del *Théâtre*

*du Vieux-Colombier*, dove Jacques Copeau (1879-1949) aveva sperimentato un approccio al testo che includesse l'improvvisazione e il movimento. Dullin integra Artaud nella Compagnia.

Dullin è un personaggio piuttosto interessante, nel 1927 come esperienza continuativa del suo *Théâtre de l'Atelier*, con i registi Louis Jouvet (1887-1951), Gaston Baty (1885-1952) e Georges Pitoëff (1884-1927) fonderà il *Cartel des quatre* sulla scia del rinnovamento teatrale ispirato dal *Vieux Colombier*, dal teatro popolare di Firmin Gémier (1869-1933), dalle *Soirées d'essai* del direttore del *Théâtre de l'Odéon* André Antoine (1858-1943) e dal lavoro di Constantin Stanislavski (1863-1938), sarà parte di quel movimento di rinnovamento del teatro francese che con la IV Repubblica (27 ottobre 1946 al 4 ottobre 1958) sfocerà nel *Théâtre Décentralisé Populaire*.

Ad ogni modo, Artaud comincia a calcare le scene nel 1922 con un ruolo ne *L'Avaro* di Molière. Seguiranno altri ruoli sempre nella compagnia di Dullin, che gli chiederà di disegnare i costumi di scena e i decori di *Le Olive* de Lope de Rueda (1510-1565). Nell'ambiente teatrale Artaud incontra Génica Athanasiou (1897-1966) mentre interpretava il ruolo di Antigone, la cui scenografia era stata disegnata da Picasso. La loro passione burrascosa (1922-1927) ispirerà una copiosa corrispondenza che verrà riunita nella raccolta *Lettres à Génica Athanasiou* con l'aggiunta di due poesie.

Nel marzo del 1923 si consuma la rottura con Charles Dullin, nel momento in cui l'*Atelier* crea *Huon de Bordeaux*, melodramma nel quale Artaud ha il ruolo di Carlomagno. Il disaccordo sulla maniera di interpretare è totale, sia con il regista che con l'autore della sceneggiatura. La parte verrà affidata a un altro attore. Artaud avrà a dire: "Ho lasciato l'Atelier perché non mi

intendevo più con Dullin su questioni di estetica e di interpretazione”.

Grazie a Madame Toulouse, Artaud è presentato ad André de Lorde (1869-1942), bibliotecario di giorno e autore del *Théâtre du Grand-Guignol* la notte, inventore di quelli che chiama *Théâtre de la peur* e *Théâtre de la mort*, stili che saranno di ispirazione ad Artaud per il *Théâtre de la cruauté*.

All'età di 27 anni Artaud viene ingaggiato da Jacques Hébertot (1886-1970) come suggeritore, al *Théâtre de la Comédie des Champs-Élysées*, per il *Sei personaggi in cerca di autore* di Luigi Pirandello, messo in scena da Georges Pitoëff (1884-1939), con la direzione di Michel Simon (1895-1975). Le sale del *Théâtre des Champs-Élysées* in quel periodo sono un centro artistico importante, che riunisce registi (Georges e Ludmilla Pitoëff, Jouvet, Gaston Baty), autori (Jean Cocteau, Paul Claudel, Blaise Cendrars, Francis Picabia, Anton Tchekhov, Jules Romains, Pirandello), compositori (Francis Poulenc, Darius Milhaud, Georges Auric, Germaine Tailleferre, Erik Satie). La sala *Comédie des Champs-Élysées* che con la direzione di Jacques Hébertot prenderà il nome di *Comédie-Montaigne*, accoglierà in Galleria la prima mostra di Amedeo Modigliani (1884-1920) e le prime manifestazioni pubbliche Dada.

Artaud entra nella Compagnia di Georges e Ludmilla Pitoëff presso la *Comédie des Champs-Élysées*. Poi nel 1927, all'età di 31 anni, con Roger Vitrac (1899-1952), Robert Aron (1898-1975) e l'aiuto materiale del dott. René Allendy (1889-1942) – il medico omeopata e psicanalista studioso di scienze occulte, fondatore nel 1926 della *Société psychanalytique de Paris*, che lo ha in cura e che ebbe in cura anche Anaïs Nin – fonda il *Théâtre Alfred Jarry*, nome scelto in onore dell'autore della Patafisica, la scienza delle soluzioni immaginarie... molto amato in quell'ambito surrealista di cui Artaud faceva parte dal 1924. Verranno pre-

sentate quattro commedie: *Les Mystères de l'amour* di Roger Vitrac (1899-1952), *Ventre brûlé ou la Mère folle* di Artaud, *Gigogne* di Max Robur (pseudonimo di Robert Aron 1898-1975), e nel giugno del 1927 *Le Songe* di August Strindberg (1849-1912), spettacolo che verrà disturbato dai surrealisti per cui seguirà un litigio tra Artaud e Jean Paulhan (1884-1964) e nel gennaio del 1928 la sua riconsiderazione del Surrealismo. *Victor ou les enfants au pouvoir* di Vitrac nel dicembre del 1928 sarà l'ultima rappresentazione del *Théâtre Alfred Jarry*.

Dal luglio al dicembre del 1929 Antonin Artaud, con Roger Vitrac, definisce una nuova concezione dell'arte drammatica, che verrà pubblicata nel 1930 con il titolo *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité publique*, che si dà il compito di "contribuire alla rovina del teatro come oggi concepito in Francia". La pubblicazione è un insieme di fotomontaggi – su fotografie di Eli Lotar che ritrae Roger Vitrac, Artaud, e la sua amica Josett Lusson – realizzati da Artaud stesso, che subito dopo deciderà di lasciare il *Théâtre Alfred Jarry*. Il motivo lo spiegherà in una lettera del 16 marzo 1930 al suo amico Jean Paulhan: "So che la pubblicazione ha fatto una gran cattiva impressione a tutti quelli che non perdonano le storie vecchie [...] il Théâtre Alfred Jarry mi ha portato male e non ci tengo che mi faccia litigare con gli ultimi amici che mi restano".

Nel 1931 assiste a uno spettacolo di Teatro balinese nell'ambito delle manifestazioni per l'Esposizione coloniale, ne trarrà una forte impressione della quale scriverà nella lettera a Jean Paulhan, 5 agosto 1931: "Il Teatro Balinese ci rivela l'esistenza sotterranea di una sorta di vero linguaggio scenico, di una tale efficacia che sembrerebbe abolire perfino i movimenti spirituali che sembrano avergli dato nascita, e tale da rendere impossibile e inutile ogni traduzione in parole... C'è dell'assoluto in questa sorta di costruzioni nello spazio, uno stile di vero assoluto psi-

chico che solo degli Orientali possono rivelarsi capaci di ricercare”.

Il Teatro balinese è in effetti la conferma di una convinzione che stava maturando in lui in quel periodo, e cioè del fatto che il teatro deve avere un proprio linguaggio, un linguaggio che non coincide con quello delle parole e che si fonda, all'opposto, sulla fisicità degli attori: “Dal dedalo di gesti, atteggiamenti, grida lanciate nell'aria, da evoluzioni e giravolte che non lasciano inutilizzata nessuna parte dello spazio scenico, si sprigiona il senso di un nuovo linguaggio fisico basato su segni e non più su parole”<sup>1</sup>.

Nel 1935 Artaud metterà in pratica quello che chiama il “Teatro della Crudeltà” del quale il primo manifesto risale al 1932<sup>2</sup>, mentre nel 1933 verrà pubblicato un opuscolo aggiuntivo per spiegarne i dettagli pratici della messa in opera.

Il primo e unico spettacolo del Teatro della Crudeltà è la tragedia *Les Cenci* (in quattro atti e dieci tavole secondo Shelley e Stendhal). La rappresentazione ebbe luogo il 6 maggio 1935 al *Théâtre des Folies-Wagram*, su scenografia e decori di Balthus (pseudonimo di Balthasar Kłossowski 1908-2001). Artaud riconosce che non si tratta di vero e proprio Teatro della Crudeltà, ma è un qualcosa che l'annuncia e lo introduce. Scriverà in: *la Bête noire* n° 2, 1<sup>er</sup> mai 1935: “Con *Les Cenci*, mi sembra che il teatro sia stato rivalutato e che ritrovi quella dignità quasi umana senza la quale non è utile disturbare lo spettatore”. L'opera

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud. *Le Théâtre Balinais*, in: *Opere Complete*, Paris, Gallimard, 1964, vol. IV, p. 65

<sup>2</sup> Artaud Antonin, *Le théâtre de la cruauté*, “Nouvelle Revue Française” N. 229 Octobre 1932, Pages 603-614

sarà ritirata dal cartellone nello stesso 1935, dopo 17 rappresentazioni. Questa esperienza segnerà la fine dell'avventura teatrale di Artaud che in una lettera del 19 luglio 1935 all'amico Jean Paulhan comunica l'intenzione di partire per il Messico per "cercarsi", ed è in Messico, nel 1936 all'età di 40 anni, che Antonin Artaud farà l'esperienza del peyote.

Paolo Imperio

## **L'Avanguardia – Perché il Sig. Antonin Artaud fonda “Il Teatro della Crudeltà”<sup>3</sup>**

Il Teatro, dice, è una “cerimonia magica” e non reciteremo delle parti scritte...

Abbiamo annunciato che il giovane scrittore d'arte e regista, sig. Antonin Artaud, è prossimo a fondare, sotto l'egida de La Nouvelle Revue Française, una nuova scena dell'avanguardia che si aprirà presto e si intitolerà “Teatro della Crudeltà”. Nel difficile periodo che il Teatro attraversa, nel momento in cui ciascuno si preoccupa del suo destino era di particolare interesse sapere dal sig. Antonin Artaud stesso i suoi scopi e le sue idee. Ecco la sua risposta che costituisce un vero manifesto:

Parigi, 18 settembre 1932.

Signore,

Vogliate gentilmente permettermi di sviluppare qui alcuni dei princìpi che mi hanno guidato nell'impresa che sto tentando.

Concepisco il teatro come un'operazione o una cerimonia magica, e tenderò tutti i miei sforzi a restituirgli, con mezzi attuali e moderni, e per quanto si potrà comprensibili a tutti, il suo carattere rituale primitivo. Ovunque ci sono due cose, due aspetti.

1° Aspetto fisico, attivo, esterno che si traduce con gesti, sonorità, immagini, preziose armonie. Questo lato fisico si rivolge direttamente alla sensibilità dello spettatore, cioè ai suoi nervi. Ha

---

<sup>3</sup> L'Avant-Garde – Pourquoi M. Antonin Artaud fonde “Le Théâtre de la Cruauté” – Le Théâtre, dit-il, est une “cérémonie magique” et nous ne jouerons pas de pièces écrites... in: *Comoedia* n. 7.166 mercredi 21 septembre 1932, pag. 1.

facoltà ipnotiche. Prepara la mente attraverso i nervi a ricevere le idee mistiche o metafisiche che costituiscono l'aspetto interiore di un rito, e di cui quelle armonie e quei gesti sono solo l'involucro.

2° L'aspetto interiore, filosofico o religioso, intendendo quest'ultima parola nel suo senso più ampio, nel suo senso di comunicazione con l'Universale.

Ma che lo spettatore si rassicuri, poiché ogni rito è a tre livelli, e poi il lato fisico destinato ad avvolgere e ad affascinare come qualunque danza e qualunque musica, appare il lato feerico e poetico del rito, sul quale la mente può fermarsi senza andare oltre. A questo livello, il rito racconta delle storie e fornisce immagini meravigliose e molto conosciute, come leggendo l'*Illiade*, ci si può fermare sulle disavventure matrimoniali di Menelao, senza preoccuparsi delle idee profonde o terribili che racchiudono e hanno il compito di dissimulare.

Del resto, avevo insistito su questo lato magico e operativo del teatro in un articolo apparso nel numero di febbraio 1932 della N.R.F.<sup>4</sup> e da allora ho avuto la grandissima soddisfazione di constatare che eccellenti critici mi davano ragione (1 – Il sig. Artaud dimentica quanti, da tempo, anche qui, a proposito dell'*Edipo Re*, hanno esposto un sistema che per altro è da sempre la base stessa della grande arte teatrale). Così Jean Cassou, nel numero del 17 settembre de *Les Nouvelles littéraires*<sup>5</sup>, parla di una ma-

---

<sup>4</sup> Artaud Antonin, *La mise en scène et la métaphysique*, *La Nouvelle Revue Française* N. 221, Février 1932, pages 219-234.

<sup>5</sup> Cassou Jean, *Poésie*, *Les Nouvelles littéraires* N. 518 Samedi 17 septembre 1932, page 6.

niera poetica di utilizzare gli oggetti sulla scena, e utilizza la parola 'cerimoniale' che avevo impiegato in una nota aggiunta al mio stesso articolo. Sembra dunque esserci accordo in certi ambienti su una certa maniera di considerare il teatro diversamente da un gioco d'arte gratuito o come mezzo per distrarsi dalle noie di una faticosa digestione.

Ma nello stesso tempo in cui ritrova il potere di azione diretta sui nervi e la sensibilità, e attraverso la sensibilità una mente, il teatro abbandona l'uso del teatro parlato, di cui la chiarezza e l'eccessiva logica sono un disturbo per la sensibilità. Non si tratta certo di sopprimere la parola, ma di ridurne considerevolmente l'impiego, o di servirsene in un senso incantatorio dimenticato e misconosciuto. Si tratta soprattutto di sopprimere un certo lato puramente psicologico e naturalista del teatro e di permettere alla poesia e all'immaginazione di riprendere i loro diritti.

Ma, ed è qui la novità, c'è un lato virulento e direi anche pericoloso della poesia e dell'immaginazione da ritrovare. La poesia è una forza dissociatrice e anarchica, che con l'analogia, le associazioni, le immagini, vive solo di uno sconvolgimento dei rapporti conosciuti. E la novità sarà di sconvolgere questi rapporti non solamente nel campo esteriore, nel campo della natura, ma nel campo interiore, cioè in quello della psicologia.

Ora, se mi si chiedesse come, risponderai che è un segreto. In tutti i casi, ciò che posso dire, è che in questo nuovo teatro, il lato obiettivo, esteriore, cioè la parte scenica, avranno un'importanza primaria, che tutto sarà basato non sul testo, ma sulla rappresentazione e che il testo tornerà schiavo dello spettacolo. Un nuovo linguaggio che avrà le sue leggi e i suoi propri modi di scrivere si svilupperà a lato del linguaggio parlato, e per quanto fisico e concreto possa essere, avrà altrettanta importanza intellettuale, e facoltà suggestive dell'altro.

Poiché credo che sia urgente per il teatro, prendere coscienza una volta per tutte di ciò che lo distingue dalla letteratura scritta. Per quanto fuggevole, l'arte teatrale è basata sull'utilizzazione dello spazio, sull'espressione nello spazio, e parlando in assoluto, non è detto che siano le arti fissate, inscritte nella pietra, sulla tela o sulla carta a essere le più valide, e le più efficaci *magicamente*.

In questo nuovo linguaggio, i gesti valgono parole, le tendenze hanno un senso simbolico profondo, sono prese allo stato geroglifico e l'intero spettacolo invece di mirare all'effetto e al fascino, sarà per la mente un senso di riconoscimento, di vertigine e di rivelazione.

Come a dire che la poesia si radica negli oggetti esterni e che dai loro accostamenti e dalle loro scelte trae delle strane consonanze e delle immagini, che tutto nello spettacolo mira all'espressione attraverso mezzi fisici che *impegnano* tanto la mente che la sensibilità.

Così appare una certa *idea alchemica* del teatro, dove – al contrario del teatro abituale, in cui la dispersione analitica dei sentimenti corrispondente allo stato grossolano della chimica scientifica (che non è altro che una branca degenerata dell'Alchimia) – le forme, i sentimenti, le parole, compongono l'immagine come una specie di turbine vivo e sintetico, nel mezzo del quale lo spettacolo assume l'aspetto di una vera trasmutazione.

Quanto alle opere, non reciteremo delle parti scritte. Gli spettacoli saranno fatti direttamente dalla scena, e con tutti i mezzi che la scena offre, ma presi come un linguaggio allo stesso titolo dei dialoghi del teatro scritto, e le parole. Che non vuol dire che questi spettacoli non saranno rigorosamente composti e *fissati* una volta per tutte prima di essere recitati.

Questo per quanto riguarda il principio. Quanto ai mezzi materiali della realizzazione, mi sia concesso di rivellarli soltanto un po' più tardi.

### **Come il sig. Antonin Artaud conta di organizzare il "Teatro della Crudeltà"<sup>6</sup>**

Espone in un opuscolo la sua concezione, il suo programma e le sue disponibilità finanziarie.

Nel mese di settembre dello scorso anno, il sig. Antonin Artaud esponeva lui stesso, in *Comoedia*<sup>7</sup> gli scopi che perseguiva volendo fondare il "Teatro della Crudeltà".

Quello che era allora solo un progetto è sul punto di diventare un'effettiva realizzazione. Un opuscolo molto esplicito ci porta delle precisazioni sulla concezione, il programma e le basi finanziarie del Teatro della Crudeltà.

*Il Teatro della Crudeltà, vi leggiamo, è stato creato per ricondurre al teatro la nozione di una vita appassionata e convulsiva; ed è in questo senso di rigore violento, di estrema condanna degli elementi scenici che bisogna intendere la crudeltà sulla quale vuole appoggiarsi.*

---

<sup>6</sup> Comment M. Antonin Artaud compte organiser le "Théâtre de la Cruauté" in: *Comoedia* n. 7.371 Samedi 15 Avril 1933 septembre 1932, pag. 2.

<sup>7</sup> L'Avant-Garde – Pourquoi M. Antonin Artaud fonde "Le Théâtre de la Cruauté" – Le Théâtre, dit-il, est une "cérémonie magique" et nous ne jouerons pas de pièces écrites... in: *Comoedia* n. 7.166 mercredi 21 septembre 1932, pag. 1.

In virtù di questo principio iniziale, per quanto riguarda il fine dei suoi programmi:

*Il Teatro della Crudeltà sceglierà argomenti e temi che rispondono all'agitazione e all'inquietudine caratteristiche dell'epoca.*

*Conta di non lasciare al cinema la cura di liberare i Miti dell'uomo e della vita moderna. Ma lo farà di una maniera che gli sia propria, cioè a dire che, per opposizione allo slittamento economico, utilitaristico e tecnico del mondo, rimetterà in auge le grandi preoccupazioni e le grandi passioni essenziali che il teatro moderno ha ricoperto sotto la vernice dell'uomo falsamente civilizzato.*

*Questi temi saranno cosmici, universali, interpretati secondo i più antichi testi, presi dalle vecchie cosmogonie messicane, indu, giudaiche, iraniche ecc.*

Dal punto di vista della forma, il sig. Antonin Artaud considera di subordinare il testo agli altri elementi dello spettacolo:

*Questa necessità per il teatro – dice – di ritemperarsi alle fonti di una poesia eternamente appassionante e sensibile per le parti più arretrate e distratte del pubblico, essendo realizzata con il ritorno ai vecchi Miti primitivi, chiederemo alla regia e non al testo la cura di materializzare e soprattutto di attualizzare quei vecchi conflitti, come a dire che quei temi saranno trasportati direttamente sul teatro e materializzati in movimenti, in espressioni e in gesti prima di esser fatti scorrere nelle parole.*

*Così, rinunceremo alla superstizione teatrale del testo e alla dittatura dello scrittore.*

*Ed è così che ci ricongiungiamo al vecchio spettacolo popolare tradotto e sentito direttamente dalla mente, al di fuori delle deformazioni del linguaggio e dell'accoglienza della parola e delle parole.*

Non intendiamo seguire tutti gli sviluppi di questa concezione. Diciamo solamente che il primo spettacolo preparato dal Teatro della Crudeltà s'intitolerà *La Conquête du Mexique*.

Infine, le basi finanziarie di questa impresa sono oggetto delle seguenti precisazioni:

*La quota commerciale di questa impresa, teniamo a precisarlo, è stata oggetto della cura più minuziosa. Infatti, un'impresa artistica, qualsiasi interesse possa presentare in sé, non è fattibile se non si è studiata fin nei minimi dettagli l'importante questione della sua organizzazione materiale e finanziaria.*

*Così, al fine di poter offrire il massimo di sicurezza agli azionisti futuri, abbiamo deciso di adottare per la sua gestione, la forma della società anonima: il capitale è stato fissato nella somma di 650.000 franchi, ogni azione emessa al valore nominale di 100 franchi. Si troverà una breve esposizione delle basi sulla quale questa società sarà costituita, in uno speciale prospetto.*

Per finire segnaliamo che tutte le informazioni saranno fornite a chi ne farà richiesta, dal sig. Bernard Steele, 19 rue Amélie, Paris (VII).

“Non si tratta di quella crudeltà che possiamo esercitare gli uni contro gli altri (...) ma (...) quella molto più terribile e necessaria che le cose possono esercitare contro di noi. Non siamo liberi. E il cielo può ancora caderci in testa. E il teatro è fatto per insegnarci questo”.

Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*,  
“En finir avec les chefs-d’œuvre”, 1938, p. 123



le STRADE BIANCHE  
di STAMPALTERNATIVA