

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
FILARETE ON LINE

Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia

RICCARDO BONACINA

Artaud, il pubblico e la critica

Firenze, La Nuova Italia, 1984

(Publicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, 102)



Quest'opera è soggetta alla licenza Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 2.5 Italia (CC BY-NC-ND 2.5). Questo significa che è possibile riprodurla o distribuirla a condizione che

- la paternità dell'opera sia attribuita nei modi indicati dall'autore o da chi ha dato l'opera in licenza e in modo tale da non suggerire che essi avallino chi la distribuisce o la usa;*
- l'opera non sia usata per fini commerciali;*
- l'opera non sia alterata o trasformata, né usata per crearne un'altra.*

Per maggiori informazioni è possibile consultare il testo completo della licenza Creative Commons Italia (CC BY-NC-ND 2.5) all'indirizzo <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/it/legalcode>.

Nota. Ogni volta che quest'opera è usata o distribuita, ciò deve essere fatto secondo i termini di questa licenza. che deve essere indicata esplicita-

PUBBLICAZIONI
DELLA FACOLTA DI LETTERE E FILOSOFIA
DELL'UNIVERSITA DI MILANO

CII

SEZIONE A CURA DELL'ISTITUTO DI LINGUE
E LETTERATURE NEOLATINE

6

RICCARDO BONACINA

ARTAUD, IL PUBBLICO
E LA CRITICA



LA NUOVA ITALIA EDITRICE
FIRENZE

Bonacina, Riccardo

Artaud, il pubblico e la critica. — (Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Milano ; 102. Sezione a cura dell'Istituto di lingue e letterature neolatine ; 6). — ISBN 88-221-0095-6
1. Artaud, Antonin I. Tit.
842'.912

Proprietà letteraria riservata

Printed in Italy

© Copyright 1984 by « La Nuova Italia » Editrice, Firenze

1ª edizione: maggio 1984

I N D I C E

<i>Presentazione</i>	p. IX
INTRODUZIONE	p. I

Parte Prima

ARTAUD E IL SUO TEMPO

CAPITOLO PRIMO - 1920-1925: "LA RECEPTION"	p. 7
I.1. - Gli anni provinciali: per un'adeguata comprensione della « Réception »	7
I.2. - Sulla scena di Parigi: l'attore e i critici	10
I.3. - La posizione di Artaud: un'esperienza paradigmatica, <i>La Correspondance avec J. Rivière</i>	19
CAPITOLO SECONDO - 1925-1935: "GLI ANNI CREATIVI"	28
II.1. - Il surrealista	30
II.2. - L'uomo di teatro	47
II.3. - Lo scrittore	76
CAPITOLO TERZO - 1946-1948: IL MITO-ARTAUD TRA GLORIA E FOLLIA: UN SUCCESSO TARDIVO	90
III.1. - La « séance au Vieux-Colombier »: il corpo sofferente e l'im- possibilità del discorso critico	94
III.2. - <i>Van Gogh le suicidé de la société</i> : un successo tardivo	105
III.3. - <i>Pour en finir avec le jugement de Dieu</i>	111

Parte Seconda

IL CAMMINO DELLA CRITICA

PREMESSA	p. 123
CAPITOLO QUARTO - 1948-1955: IL PERIODO DELLE TESTIMONIANZE E DELLE POLEMICHE	126
IV.1. - Proliferazione delle immagini mitiche	127
IV.2. - L'«Affaire Artaud»	132
IV.3. - Primi tentativi di approccio critico: l'importanza degli articoli di Adamov	139
CAPITOLO QUINTO - 1956-1964: LA RISCOPERTA CRITICA DI ARTAUD	145
V.1. - La riscoperta di Artaud: persistenza del mito ed arricchimenti biografici	148
V.2. - Nascita del discorso critico su Artaud: l'importanza di M. Blanchot	163
V.3. - Gli albori della fortuna teatrale di Artaud	171
CAPITOLO SESTO - 1965-1980: LA CRITICA TRA ESEGESI E STRUMENTALIZZAZIONE	183
VI.1. - Il regno di Artaud sul teatro contemporaneo: la pratica della citazione e del riferimento	184
VI.2. - Un tentativo di annessione ideologica: le letture del gruppo di «Tel Quel»	194
VI.3. - Il ritorno di Artaud nelle letture di Jacques Derrida	200
CONCLUSIONI	207
BIBLIOGRAFIA	211

PRESENTAZIONE

L'opera di Antonin Artaud ha incontrato inizialmente gravi difficoltà per assicurarsi un'udienza adeguata alla sua importanza oggettiva in seno al mondo culturale che l'ha vista nascere; attualmente, essa beneficia al contrario di una larga notorietà non soltanto in Francia ma nel mondo intero.

Non è stato facile superare l'impressione di sconcerto e di scandalo che non soltanto le idee ma i comportamenti dell'uomo suscitavano; persino le vicende drammatiche della vita — il lungo internamento in una casa di cura — poterono contribuire a giustificare l'alibi di un rifiuto in nome di una pretesa « estraneità » di fondo della parola di cui lo scrittore si voleva portatore.

La condanna del teatro occidentale, e la parallela rivendicazione di un nuovo teatro, gestuale a magico, mimico e « crudele », passavano infatti attraverso la negazione di realtà cui la cultura europea guarda a giusto titolo come a conquiste preziose: la metafora opposta allo stile ed intesa come strumento di disarticolazione dello stile stesso; l'automatismo meccanicistico della marionetta preferito alle sottigliezze dell'indagine dei moti del cuore e delle pieghe della psicologia; la lotta contro il verbo, finalizzata alla disintegrazione della parola e alla sua sostituzione con una gestualità ossessiva o con un grido inarticolato.

Il tempo ha fatto giustizia di interdetti sterili, ma anche il progresso degli studi. Analisi meglio documentate, ma anche più equanime, hanno fatto affiorare corrispondenze imprevedute e ascendenze inattese. Che il « teatro della crudeltà », ad esempio, ha un suo lontano fondatore in Seneca (come pensava Artaud), oltre che antecedenti illustri negli elisabettiani e nello stesso grande teatro romantico tedesco

(Kleist); che il pensiero di Artaud non è senza collegamenti organici con quello di Nietzsche, e che esiste una evidente contiguità culturale tra la « rivoluzione » artaudiana e quella che attuarono separatamente scrittori come Alfred Jarry o Luigi Pirandello.

Si è in tal modo venuto chiarendo che quanto Artaud si era proposto di fare, lungi dal suonare scandaloso, andava proprio nel senso di alcuni dei più significativi movimenti letterari — e di pensiero — del Novecento (futurismo, dadaismo, surrealismo), e che con essi andava integrato, a completare la fisionomia del grande moto rivoluzionario, sul piano intellettuale, che caratterizza inconfondibilmente il XX secolo.

Il riconoscimento è ormai universale, che fa di Artaud una voce significativa, e non un « esterno », rispetto alle istanze, e non solo alle risultanze della cultura del nostro tempo; e non sarà inutile osservare, anche se per inciso, che un simile riconoscimento gli è venuto, tra i primi, dal mondo italiano, dove, se non presso il vasto pubblico — ma a un simile esito fa da impedimento la vocazione naturalmente elitaria del suo sperimentalismo teatrale — certo presso larghi settori della critica più impegnata, nonché tra gli scrittori e gli uomini di teatro più attenti a cogliere le novità profonde dell'ora, Artaud ha trovato un'udienza tempestiva e calorosa.

Un ricupero, dunque: e cioè un'erta china da risalire. Rendere conto di come ciò sia accaduto, in quali tempi e modi, e da cosa e da chi sia stato reso possibile costituisce, in sostanza, l'assunto del lavoro di Riccardo Bonacina. Ricostruzione attenta di un processo di storia letteraria, esso possiede caratteri esemplari per la vastità dell'indagine e il numero dei personaggi in essa coinvolti; come pure per la penetrazione, di cui testimonia, nella interpretazione di circostanze e di vicende, e nella lettura dei giudizi prima contraddittori e tentennanti e via via sempre più precisi di cui Artaud è stato fatto oggetto da parte dei suoi interpreti.

Il quadro d'insieme proposto dal Bonacina, che non trova riscontro, anche per le sue proporzioni, in iniziative similari precedenti, e che implicitamente perciò sollecita il confronto con prestigiose realizzazioni della critica straniera, si configura come una tappa significativa nell'ambito degli studi artaudiani: un punto di arrivo, inevitabilmente provvisorio, ma dal quale sarà difficile prescindere per chi vorrà riprendere il discorso in avvenire, alla luce di nuovi contributi e alla ricerca di una nuova sintesi.

Anche per i suoi prolungamenti verso il mondo italiano — sebbene il tema della fortuna di Artaud in Italia non costituisca motivazione specifica della ricerca del Bonacina, l'argomento non è ovviamente trascurato — ma più in generale per l'interesse delle risultanze, il lavoro che oggi presentiamo al vaglio dell'opinione rappresenta una testimonianza piena di significato e di promesse del grado di avanzamento raggiunto dagli studi di francesistica in Italia.

ENEAS BALMAS
EMILIO BIGI
ANNA MARIA FINOLI

INTRODUZIONE

Gli oltre trent'anni che ci separano dalla morte di Antonin Artaud, la quantità di cose dette e scritte sulla sua opera e sulla sua personalità, rendevano necessaria la costituzione di una bibliografia critica ragionata ed il piú possibile esaustiva. Occorreva ormai riunire, raccogliere, analizzare le centinaia di interventi, scritti e saggi dispersi in numerosissimi periodici e riviste, occorreva ormai indagare sul cammino percorso dalla critica artaudiana in questi trent'anni. Un compito, se si vuole, umile, ma vieppiú necessario. Durozoi, presentando il primo ed incerto tentativo di una bibliografia critica delle opere e dei saggi su Antonin Artaud, affermava significativamente nel 1976: « Une exploration qui ne fait que commencer »¹.

Capire le conquiste, individuare le linee di tendenza e di sviluppo, segnalare errori e limitazioni contenute nell'evolversi del discorso critico su Antonin Artaud ci sembrava del resto premessa indispensabile all'inaugurarsi di una nuova stagione di studi artaudiani in cui l'esegesi testuale e l'interpretazione prendano definitivamente il sopravvento sulla pratica superficiale della citazione e del riferimento.

Fin da una prima lettura della pur vasta bibliografia critica su Antonin Artaud, ciò che piú impressiona è la lentezza dell'operazione critica riguardante l'opera artaudiana, la somma di incomprendimenti, di superficialità, di colpevoli o giustificate ignoranze, e ancora di tentativi di riduzione della contraddittoria e complessa personalità di questo scrittore a profeta, esempio o portabandiera delle piú svariate ideologie politiche, artistiche ed esistenziali. Un cammino critico cosí lento, a volte cosí superficiale, sempre cosí controverso, non può essere letto ed ac-

¹ G. Durozoi, *Trajectoire posthume*, in « Obliques » (1976, n° 10-11), p. 257.

ettato, come già troppe volte è stato fatto, come ulteriore manifestazione dello strano e crudele fato che dopo aver segnato la vita di Artaud ne segna ora il destino dell'opera. Deve invece, soprattutto qualora si voglia tirar le fila e formulare un bilancio, seppur non definitivo, degli studi critici, essere spiegato, capito, compreso. Prima ancora d'entrare nel merito di ogni singolo studio, prima ancora di discutere ed analizzare le varie ipotesi di lettura, se non si vuole sin dall'inizio viziare ogni successiva indagine, bisogna fare i conti con questo dato, primissimo, seppur ancora generale ed iniziale. Né vale per giustificare un cammino critico siffatto il parlar di poeta maledetto o dello « schermo del mito »², o ancora di cifra demoniaca.

Quali allora i motivi, le ragioni che possono spiegare questo particolare percorso della critica artaudiana?

La risposta a questa prioritaria e fondamentale domanda comincia a formularsi quando, ad un attento esame e studio della bibliografia critica, inizia ad evidenziarsi un dato importantissimo che condizionò poi tutto il successivo cammino critico.

A differenza di quanto normalmente avviene, i critici, nel caso di Artaud, non ebbero innanzitutto a che fare con l'opera, bensì con una immagine della personalità dello scrittore che i suoi contemporanei trasmisero sotto le forme affettivamente determinate di ricordi, emozioni, aneddoti, testimonianze. Tranne *Van Gogh, le suicidé de la société*, gli scritti di Artaud rimasero per anni praticamente introvabili e per la gran parte dispersi in decine di piccole riviste. Basti pensare alla lentezza con cui apparvero le *Oeuvres Complètes* di Artaud edita da Gallimard: la loro pubblicazione inizierà solo nel 1956, e per trovare un volume contenente uno scritto capitale bisognerà attendere fino al 1964 quando fu edito il IV volume che comprendeva *Le Théâtre et son double*, solo nel 1971 cominceranno ad essere pubblicati gli scritti riguardanti il viaggio in Messico, gli anni d'internamento e gli ultimi due anni di vita del nostro autore.

Fu proprio questa assenza dell'opera, per troppi anni tollerata ed

² « L'écran du mythe » espressione spesso usata da Alain Virmaux sia in *Antonin Artaud et le théâtre* (Parigi, ed. Seghers, 1970), p. 352; sia in *Artaud, un bilan critique* (Parigi, ed. Belfond, 1979), p. 410; Virmaux in questi due libri, ma soprattutto nel secondo, svolge una preziosa analisi dei caratteri e della formazione del mito Artaud, ma il suo studio si limita ad una rilevazione di carattere fenomenologico, non riesce a darci una spiegazione plausibile del sorgere del mito, né ci introduce ad una diversa lettura. In Virmaux il mito è attentamente studiato, ma in definitiva è accettato come orizzonte ermeneutico.

anche mitizzata, questa polemica del ricordo e l'intransigente difesa delle diverse immagini di Artaud, che relegò per anni la critica nel limbo della pubblicistica, quindi dell'improvvisazione, dell'emozione soggettiva, della memoria personale e della riduzione particolaristica.

Questo originario vizio della critica artaudiana è poi aggravato da un ulteriore dato estremamente significativo. L'immagine di Artaud, contraddittoriamente restituitoci alla sua morte da chi fu suo compagno di lavoro, amico o nemico, fu un'immagine riferita esclusivamente al personaggio Artaud, alla sua attività pubblica di attore, regista, animatore culturale, surrealista, viaggiatore, riferita alle vicende della sua malattia e dei suoi internamenti. Salvo rare eccezioni, infatti, non fu l'opera scritta di Artaud ad attirare l'attenzione dei critici e del pubblico del suo tempo, ma la sua attività pubblica. La disattenzione dei suoi contemporanei per la sua opera era del resto giustificata dalla bassissima tiratura delle edizioni di gran parte dei suoi testi, che confinò la lettura delle sue opere ad un pubblico molto ristretto e quasi confidenziale³.

Per anni il discorso critico su Artaud ignorò l'opera ed i testi e si sviluppò come polemica intorno alla immagine del poeta restituitaci alla sua morte da conoscenti e amici. Il cammino della critica dal 1948 fino ai nostri giorni fu di conseguenza determinato ed influenzato da quell'immagine di Artaud nata negli anni della sua attività pubblica. Individuare i dati e i processi che portarono al costituirsi dell'immagine pubblica di Artaud, verificare quanta parte di verità e quanta parte di equivoci sia contenuta in quell'immagine, capire in che condizioni storiche essa si generò, è allora necessaria premessa al tentativo di comprensione del particolare percorso della critica artaudiana.

Per questo motivo abbiamo scelto di analizzare, nella prima parte

³ Ecco alcuni dati:

Tric Trac du ciel, 1923, 112 esemplari;
L'Ombilic des Limbes, 1925, 809 esemplari;
Le Pèse-Nerfs, 1925 e 1927, 618 esemplari;
La Correspondance avec J. Rivière, 1927, 636 esemplari;
Héliogabale, 1934, 105 esemplari;
Au pays des Tarabumaras, 1945, 750 esemplari;
Les lettres de Rodez, 1946, 691 esemplari;
Artaud le Hômo, 1947, 355 esemplari;
Ci Git, 1948, 430 esemplari.

I dati sono forniti da Claude-Jean Rameil nel numero speciale di « Obliques » (1976, n° 10-11), pp. 257-265.

del nostro lavoro, come si formò l'immagine di Artaud ancor oggi dominante, nel serrato faccia a faccia tra lo scrittore e gli intellettuali, i critici e il pubblico a lui contemporanei. Un'indagine ed un'analisi che non ha come obbiettivo quello di una ricostruzione biografica, ma che vuole, invece, sorprendere il formarsi dell'immagine pubblica di Artaud in tre momenti che riteniamo fondamentali: gli anni della *réception*, gli anni creativi, ed infine gli anni del successo e delle polemiche. La scelta di un punto di vista adeguato alla comprensione del controverso evolversi del discorso critico su Artaud ha per noi coinciso col ritornare al momento in cui cominciò a formarsi quell'immagine del nostro autore che condizionò, prima e dopo la sua morte, ogni tentativo di comprensione e di interpretazione della sua opera e della sua personalità.

Lo studio e l'indagine sul cammino della critica artaudiana, dal 1948 fino ai nostri giorni, è invece l'argomento ed il contenuto della seconda parte del nostro lavoro. Possiamo oggi affermare l'esistenza di una storia della critica artaudiana? Ma ancor di più, il discorso critico su Artaud è già stato fondato? Questi i quesiti e le domande alle quali cercheremo di rispondere indagando, passo dopo passo, le conquiste e gli errori compiuti dalla critica in questi trent'anni.

PARTE PRIMA

ARTAUD E IL SUO TEMPO

CAPITOLO PRIMO

1920-1925: "LA RÉCEPTION"

I.1. - GLI ANNI PROVINCIALI: PER UN'ADEGUATA COMPRESIONE DELLA « RÉCEPTION ».

Il dato che condizionò fin dall'inizio il momento della « réception » fu l'ignoranza della storia che portò alla formazione d'Artaud, la non conoscenza delle esperienze e dei fatti che segnarono gli anni precedenti il suo arrivo a Parigi. Per questo, prima di passare in rassegna ed analizzare le testimonianze ed il materiale che documentano il rapido assurgere a protagonista di Artaud nella vita culturale parigina dell'inizio degli anni venti, è bene tratteggiare, seppur per rapidi accenni, le vicende riguardanti gli anni provinciali della sua vita. Notizie sulla sua infanzia, adolescenza e sugli anni giovanili furono ignorate e sconosciute per molto tempo, e tali rimasero fino agli anni cinquanta¹. Significativo è a questo proposito l'articolo che « Samedi soir » dedica, nel 1948, a: « ... l'homme qui a révolutionné Paris », in cui si afferma:

Les biographes d'Artaud auront fort à faire pour retracer les grandes lignes de son existence. On sait bien qu'il est né a Marseille en 1896, derrière le jardin zoologique, mais on ignore quels on pu être ses parents².

¹ Le prime notizie riguardanti la vita d'Artaud e soprattutto i suoi anni provinciali, vengono divulgate dalla famiglia Artaud negli anni in cui scoppiò la polemica sulla pubblicazione del primo volume delle *Oeuvres Complètes*. Fino agli anni '50 queste notizie furono tanto scarse da far sembrare la vita d'Artaud, agli occhi di molti critici e commentatori, avvolta in un alone di mistero. Le prime note biografiche furono date da Marie Ange Malaussena, sorella d'Artaud, in « La revue théâtrale », n° 23 (1952), pp. 39-57.

² XXX, *Antonin Artaud est le fils d'une femme et d'un démon*, in « Samedi-Soir » (14 février 1948).

Se queste sono le premesse al momento della « réception », al momento, cioè, dell'impatto col pubblico e la società parigina è allora facile immaginare come Artaud fu recepito negli ambienti teatrali e culturali di quegli anni: un giovane e promettente attore, un po' strano e stravagante, restio a qualsiasi legame o amicizia con alcuno, che con i suoi comportamenti sempre spinti all'eccesso amava porsi ai margini di ogni gruppo o accolta³.

Se alla non conoscenza della storia che portò alla sua formazione, si aggiunge la sua estrema difficoltà ad entrare in un rapporto di reciproca conoscenza e comunicazione, risulta evidente come le persone che con lui ebbero contatti, per simpatia o per lavoro, ci abbiano trasmesso un ritratto d'Artaud di tipo impressionistico, fondato cioè più sull'impressione soggettiva ed emotiva degli aspetti della sua personalità, che non sulla loro spiegazione ed interpretazione. Questo rapporto di tipo reattivo, emotivo, che si stabilì tra Artaud ed il contesto in cui si trovò ad agire, è messo in maggiore evidenza proprio dalla serie di notizie, oggi a nostra disposizione⁴ riguardanti gli anni provinciali della sua vita. Notizie che chiariscono e ci restituiscono le ragioni storico-esistenziali alla base del suo modo di vivere, di agire e di comportarsi.

Colpito dalla meningite a cinque anni, fu subito segnato dalla sofferenza e dalla malattia. Dilaniato tra il bisogno di essere amato e riconosciuto e il desiderio di sfuggire e vincere la malattia, il suo rapporto col mondo, con la vita, con l'esterno, il suo commercio con le cose e con gli altri, è fin dall'infanzia un problema. Ma per il piccolo Antonin il dramma fu anche, e soprattutto, il rapporto con sé, la ricerca di un sé non sofferente, non torturato, non mortificato, la ricerca di un sé che avesse la possibilità, la forza necessaria per affermarsi. Nel 1945 Artaud ricordando i suoi primi anni di vita (uno tra i pochissimi ricordi riguardo agli anni giovanili contenuti nella sua opera) dice: « Je fus enfant dans le scandale de mon moi »⁵. Prostrato nella

³ Un'ampia descrizione dei comportamenti d'Artaud rispetto alla vita di gruppo in: Alain Virmaux-Odet Virmaux, *Artaud* (Parigi, ed. Belfond, 1979), pp. 85-90.

⁴ Le biografie migliori sono: Jean Louis Brau, *Antonin Artaud* (Parigi, ed. La table ronde, 1970), p. 270; Paule Thevenin, 1896-1948, in « Cahiers Renaud Bary », n° 122-123 (1958), consacrato a *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps*, pp. 17-43; Thomas Maeder, *Antonin Artaud* (Parigi, ed. Plon, 1978), p. 315; Hotto Hann, *Portrait d'Antonin Artaud* (Parigi, ed. Le soleil noir 1968), p. 167.

⁵ Antonin Artaud, *Je n'ai rien étudié*, in « 84 », n° 16 (dicembre 1950), p. 13.

dimensione materiale, corporale, che lo confina in un penoso stato di dipendenza medico-affettiva, egli cerca un riscatto dal punto di vista spirituale, intellettuale: ama dipingere, scrivere e organizzare spettacoli teatrali. Legge con passione Baudelaire, Poe, Rollinat, Lao Tseu, e libri di pensatori mistici medioevali. In una piccola rivista di collegio, con lo pseudonimo di Louis des Attides, pubblica numerosi poemi e racconti.

Nel 1914, durante il suo ultimo anno di liceo, la sua salute fisica e il suo equilibrio psicologico cambiano profondamente. Il giovane normalmente espansivo si ripiega su di sé, passa delle intere giornate chiuso nella sua camera, distruggendo tutti i suoi scritti e regolando agli amici i volumi della sua biblioteca accuratamente raccolti negli anni precedenti, non per crisi improvvisa, ma come se « il voulait se refaire une autre vie »⁶,

Da quel momento iniziò per Artaud la lunga odissea attraverso il carosello di diagnosi (nevrastenia, conseguenze della meningite, sifilide ereditaria, ecc.), di cure, di dottori, di ospedali, sanatori, asili psichiatrici (dal sanatorio del Faubourg Saint-Michel di Marsiglia, a Divonne-les-Bains, a Neuchâtel, ecc.). Anche gli anni della prima guerra mondiale vedranno Artaud circondato da intossicati e malati di nervi. Egli ricorderà così la sua esperienza di quegli anni:

Car si la guerre était finie pour tout le monde, elle n'était pas finie pour moi, et la question qui se posait pour moi, était d'être et de pas être, et non pas de savoir ce que j'étais moi⁷.

Alla ricerca di un ambiente che offrisse delle possibilità al suo bisogno d'affermazione, nel 1919 Artaud manifestò il desiderio di recarsi a Parigi, anche nel tentativo di sfuggire alla soffocante protezione della famiglia e alla ossessionante intrusione nella sua vita privata di medici ed infermieri. I famigliari d'accordo col dottor Dardel, che lo aveva in cura in quel periodo, lo mandarono a Villejuif (sobborgo a sud di Parigi) dove il dottor Toulouse, famosissimo psichiatra, dirigeva una casa di cura per alienati mentali; era la fine di marzo del 1920, l'inizio della vita pubblica di Artaud.

Da questo, sia pur brevissimo, *excursus* sugli anni provinciali, ri-

⁶ In T. Maeder, *A. A.*, cit., p. 30, comunicazione personale di Malaussena a Maeder.

⁷ In « 84 », n° 16 (dicembre 1950).

sulta evidente la differenza tra Artaud e un altro giovane in cerca di successo e di una affermazione artistica, risulta evidente come le stranezze, gli atteggiamenti eccessivi abbiano in lui delle motivazioni che i suoi contemporanei non poterono certo comprendere.

Quando arriva a Parigi, Artaud è già da anni teso alla ricerca di una sua identità, è pervaso dal bisogno di dare un senso alla sua sofferenza o malattia, vuole cioè farla parlare, esprimere, testimoniare; già da tempo è impegnato nel tentativo, sempre rinnovato, di rifarsi una vita, è convinto che solo sul piano intellettuale, a livello dello Spirito egli potrà affermarsi. Questo suo bisogno di mostrarsi agli altri, ma soprattutto a se stesso, lo spinge verso una vita pubblica, lo porta alla ricerca di un giudizio, giudizio ch'egli, d'altra parte, non accetterà mai, sapendo che non sarà questo a svelarlo nella profondità del suo essere, nascosto e disperso, sapendo di non poter mai essere compreso e totalmente accolto. Il giovane Antonin Artaud che nel 1920 entra sulla scena di Parigi è questo fascio di bisogni e di domande contraddittoriamente vissuto, è un giovane già segnato dalla cifra che caratterizzerà poi tutta la sua esistenza. Questa continuità tra l'Artaud provinciale e quello parigino è d'altra parte confermata dallo stesso autore nel 1945:

Comme attitude générale, comportement, manière d'être à tous instants l'homme qui est ici et que je suis est le même en tous points que celui qui, depuis 1913, sur le banc du collègue a commencé à écrire des vers⁸.

I.2. - SULLA SCENA DI PARIGI: L'ATTORE E I CRITICI.

Presso il dottor e la signora Toulouse, Artaud trova comprensione ed amicizia e da loro viene introdotto nell'ambiente intellettuale e culturale parigino. Il dr. Toulouse, infatti, oltre ad essere un medico finalmente comprensivo, incoraggia Artaud nella sua nascente carriera letteraria ed artistica.

Egli diviene il segretario della rivista « Demain », fondata nel 1912 dallo stesso dottore, dove pubblica poesie e recensioni di libri, critiche teatrali e d'arte⁹. Sempre nel tentativo di sviluppare la capa-

⁸ *Oeuvres Complètes*, vol. XI, lettera a J. Latrémolière del 6 gennaio 1945, pp. 11-12.

⁹ Sulla rivista « Demain » egli pubblica: *En songe*; *Esquisse d'un nouveau programme d'enseignement*; *Le baccalauréat de la raison en exemple*, n° 81 (agosto-

cità di giudizio e lo spirito critico di Artaud, giudicando dannosa al suo equilibrio psichico l'inattività intellettuale, il dr. Toulouse affida al giovane scrittore il compito di stilare una lista di libri, di diverso soggetto, ritenuti essenziali ad una buona cultura: « quelque chose comme la bibliothèque de l'honnête homme »¹⁰. Questo impegno obbligò Artaud ad un approfondimento della propria cultura. Più tardi, nel 1923, il dottore gli affida la cura dell'edizione di una antologia di suoi scritti, *Au fil des préjugés*, i quali saranno preceduti da una prefazione dello stesso Artaud¹¹.

Pochi mesi dopo il suo arrivo a Parigi, Artaud, che si interessava soprattutto di teatro, ebbe la fortuna d'incontrare Lugné-Poe, uno dei grandi protagonisti della vita teatrale parigina, che lo invitò ad entrare nella sua compagnia del *Théâtre de l'Oeuvre*¹². Già nel suo primo anno di permanenza nella capitale francese le persone che a lui si accostarono rimasero immediatamente e profondamente colpite dalla sua personalità « diversa » e geniale. L'impressione che ebbe il dottor Toulouse è così raccontata dalla moglie:

Il comprit, en voyant Artaud, qu'il avait devant lui un être tout à fait exceptionnel, de cette race qui donne des Baudelaire, des Nerval, ou des Nietzsche. Il m'en parla le jour même à la maison; il était comme le pêcheur qui a rencontré une pièce de choix. Cet homme, me dit-il, est sur la corde raide, prêt à basculer malgré son génie. Pourra-t-on l'en empêcher?¹³.

S'intravvide subito, da una parte l'estrema intelligenza e sensibilità, la profondità del suo spirito, e dall'altra, la preoccupazione per una ri-

settembre 1920); *La figure au Salon d'Automne*; *Au Théâtre de l'Oeuvre*, n° 82 (ottobre-novembre-dicembre 1920); *Soir* (poesia); *L'expression aux Indépendants* (firmato VIDI); *Propos d'un pré-dadaïste*; *Les oeuvres et les hommes*, n° 83 (gennaio-marzo 1921); *Les salons du Printemps*, n° 84 (aprile-giugno 1921); *Harmonies du soir* (poesia); *Le dernier aspect du Salon*; *Pierre Mac-Orlan et le roman d'aventure*, n° 85 (luglio-dicembre 1921).

¹⁰ Intervista di Pierre Chaleix con Madame Toulouse, *Avant le surréalisme Artaud chez le dr. Toulouse*, in « La Tour de Feu », n° 63-64 (dicembre 1959), p. 55, numero speciale consacrato ad *Antonin Artaud où la santé des poètes*.

¹¹ *Au fil des préjugés*, antologia delle opere del dr. Toulouse: testi scelti e riuniti da Antonin Artaud (Parigi, ed. du Progrès Civique, 1923).

¹² Aurélien-Marie Lugné-Poe, discepolo di Antoine e ammiratore d'Appia aveva fondato il Théâtre de l'Oeuvre nel 1893. Destò sensazione e polemiche la sua messinscena dell'*Ubu roi* di Alfred Jarry nel 1896. Nonostante nel 1920 Lugné-Poe non rappresentasse più la punta di rottura e di più avanzata ricerca teatrale, era pur sempre uno dei più grandi e capaci uomini di teatro di quel tempo.

¹³ *Artaud chez le dr. Toulouse*, in « La Tour de Feu », cit., p. 55.

cerca già allora spinta oltre i limiti abituali. Il ricordo di madame Toulouse, pur essendo del 1959, è confermato sia dalle notizie riguardo all'interesse e alla preoccupazione con la quale il marito seguiva ed incoraggiava, sempre con estremo equilibrio, i primi passi parigini di Artaud, sia dall'impressione, molto simile, che riportò Lugné-Poe poco tempo dopo averlo conosciuto: « Je me suis pris à m'intéresser à Antonin Artaud! Faites-moi dire un mot à son sujet ... Et quel devenir? »¹⁴.

Mentre prosegue nella sua attività di scrittore e di critico, negli ultimi mesi del 1920, Artaud intraprende la carriera di attore. Partecipa alla preparazione del *Cocu magnifique* di Crommelynck, in cui farà la comparsa, con la regia di Lugné-Poe. Lo spettacolo andrà in scena nel dicembre di quello stesso anno. Ma il suo vero e proprio debutto sarà al *Théâtre de l'Oeuvre* il 17 febbraio 1921 nel *Les scrupules de Sganarelle* di Henri de Régnier, dove interpretò la parte di un borghese malamente risvegliato nel mezzo della notte. Nonostante il personaggio fosse di secondo piano, Artaud ebbe sicuramente modo di farsi notare nella sua interpretazione, come ci viene confermato da Lugné-Poe in un articolo dell'anno seguente sempre a proposito di una sua interpretazione: « Avec Henri de Régnier, lors des *Scrupules des Sganarelle*, nous fûmes charmés d'une silhouette que cet-étonnant artiste, figurant alors, composita d'un bourgeois réveillé dans la nuit »¹⁵.

Nell'estate dello stesso anno Artaud conobbe Max Jacob che lo presentò dapprima a Georges Gabory, il quale gli offrì l'opportunità di pubblicare poemi ed articoli nella rivista « Action », e poi al mercante di quadri Daniel-Henry Kahnweiler e al gruppo d'artisti che si riunivano nell'Atelier di André Masson in rue Blomet (Masson, Juan Mirè, Michel Leiris, Jouhadeau, Armand Salacrou, Roland Tual, Georges Limbour, Jean Dubuffet e Roger Vitrac). Sempre su consiglio di Jacob e grazie alla presentazione di Firmin Gémier, nell'ottobre del 1921 Artaud entra a far parte della troupe dell'Atelier di Charles Dullin¹⁶.

¹⁴ In: Robert Maguire, *Le hors-théâtre*, Thèse pour le doctorat d'Université (Parigi, Biblioteca della Sorbona, 1960), nota 5, p. 293. Lettera di Lugné-Poe (20 giugno 1920) al dr. Toulouse, comunicata da M.me Toulouse a Robert Maguire.

¹⁵ Lugné-Poe, in « L'Eclair » (18 dicembre 1922).

¹⁶ Allievo di Copeau, Dullin lo lascia alla fine della prima guerra mondiale per insegnare presso Gémier (direttore della *Comédie Montaigne*); nel '20, d'accordo con Gémier fonda una sua scuola indipendente: *l'Atelier*.

Alla fine del 1921 Artaud è ormai entrato nel vivo delle vicende culturali: ha già conosciuto e avuto contatti con i personaggi piú importanti della vita teatrale: Lugné-Poe, Gémier, Dullin, Copeau; collabora con continuità a riviste come « Demain », « La criée », « Action », « Ere nouvelle »; partecipa alle attività di uno dei gruppi piú vivi ed interessanti nel periodo che intercorre tra la fine di Dada e la nascita del surrealismo, gli artisti di rue Blomet, i cosiddetti « surréalistes des faubourgs »¹⁷, è ormai ben avviato nella carriera di attore, nel 1922, infatti, interpreterà una serie di ruoli di primaria importanza negli spettacoli dell'Atelier. Sempre nel '22, uno degli anni piú felici ed intensi della sua vita, prepara costumi e scene per gli spettacoli di Dullin. È tra gli attori della troupe dell'Atelier che Artaud incontrerà Génica Athanasiou che diverrà per alcuni anni la sua compagna.

Anche questi nuovi amici e compagni di lavoro confermano le primissime impressioni del dottor Toulouse e di Lugné-Poe. André Masson che già disse: « Artaud, notre Hamlet »¹⁸, così lo ricorda:

Il était déjà différent de nous, c'était un agité particulier, il y avait en lui quelque chose de brûlant. Limbour et Leiris n'étaient pas calmes parmi nous, mais Artaud faisait météorique, lui, ... c'était un corps étranger partout¹⁹.

E Dullin in una lettera del 12 aprile 1948 a Roger Blin, afferma:

Son individualité avait quelquefois de la peine à se plier au travail d'équipe qui nous était imposé par les conditions même de l'existence. Malgré son col de chemise qui manquait toujours d'un bouton et que maintenait en place avec peine un chiffon de cravate mal nouée et malgré le reste de sa mise assez négligée, un certain côté dandy lui interdisait par exemple de s'atteler avec nous à la carriole qui transportait nos décors et nos costumes de la rue Honoré-Chevalier à la rue des Ursulines. Il nous suivait à distances, un peu honteux²⁰.

La difficoltà nel definire Artaud, la stranezza della sua personalità, il fascino della tristezza del suo portamento dandy, i suoi atteggiamenti provocatori, violenti e agitati, il suo essere straniero ovunque, sono queste le prime impressioni degli amici e conoscenti.

¹⁷ Secondo l'espressione di André Masson che così oppone il suo gruppo ai « surréalistes de la Cour » riuniti in rue Fontaine intorno ad André Breton.

¹⁸ André Masson, *Artaud, lui-même*, in « CRB », cit., p. 9.

¹⁹ *Conversation avec Masson*, in « CRB », cit., p. 11.

²⁰ *Lettre de Dullin à Roger Blin*, in « K - revue de poésie », n° 1-2 (giugno 1948), p. 22.

I primissimi giudizi su Artaud, che abbiamo appena esaminato, sono confermati e specificati dalle critiche e dalle testimonianze riguardo l'accoglienza che egli ebbe al suo debutto d'attore. L'impossibilità di restare indifferenti, l'emozione, una profonda impressione, la certezza di trovarsi di fronte ad un uomo indubbiamente singolare e diverso, il dubbio sulle sue reali capacità e qualità artistiche, queste sono le caratteristiche del primo impatto fra Artaud ed i suoi contemporanei.

È con l'interpretazione del re Basilio nella *La vie est un songe* di Calderón, rappresentata dall'*Atelier* nel giugno del 1922, che la critica comincia ad occuparsi del giovane attore. Nel già citato « Eclair » del 18 dicembre è uno dei nomi più prestigiosi del teatro di allora a sottolineare l'interpretazione di Artaud, Lugné-Poe, che l'anno precedente lo aveva scoperto ed avviato nella carriera d'attore:

Antonin Artaud est un as. Il a de la lumière. [...] J'avais signalé la flamme poète de l'esprit d'Antonin Artaud à mes camarades, mais sa diction difficile lui rendit les premiers pas trébuchants. [...] Son maquillage, ses attitudes étaient ceux d'un peintre égaré dans un milieu de comédiens. [...] Il doit seulement créer autour de lui son rythme²¹.

Per mettere in giusta luce d'apprezzamento di Lugné-Poe, bisogna sottolineare che un personaggio della sua importanza dovette essere ben sicuro e convinto del valore del giovane attore prima di rischiare i termini entusiastici con cui sottolinea l'interpretazione di Artaud²². Il giudizio di Lugné-Poe è confermato da René Bruyez che afferma:

Il convient de féliciter d'une manière toute particulière Antonin Artaud, le roi Bazile, qui a prononcé au seconde acte un monologue d'une terrible difficulté et où il a trouvé le moyen d'être à la fois incomparablement simple et merveilleusement royal²³.

È raro un debutto così gravido di promesse e così incoraggiato dalla critica. Dalla lettura di queste due testimonianze emerge come ciò che

²¹ Lugné-Poe, in « L'Eclair » (18 dicembre 1922).

²² A. Virmaux, in *Artaud*, cit., a pag. 19 analizza con distacco l'articolo di Lugné-Poe perché: « on voit bien qu'une des motivations de l'article était, pour Lugné-Poe, la revendication d'une priorité, d'une paternité de découvrir ». Se è vero quanto afferma Virmaux è altrettanto vero che per un personaggio del prestigio di Lugné-Poe è sicuramente cosa rara e ben ponderata il rivendicare, su un giovane attore ancora sconosciuto, il diritto di paternità.

²³ René Bruyez, in « Comoedia illustré », n° 7 (luglio 1922).

più colpì gli osservatori dell'epoca fu l'intensità della sua « flamme interieure », che lo portava ad una recitazione indubbiamente molto personale.

L'altra sua interpretazione, sottolineata da interventi della critica, fu quella di Carlomagno in *Huon de Bordeaux* dramma di Alexandre Arnoux, che sarà rappresentato nel marzo del 1923 dalla troupe dell'*Atelier*. La recitazione d'Artaud destò viva impressione e divise la critica. Da una parte si schierarono, Marcel Achard: « il atteignit par le ridicule à la grandeur. On ne saurait être plus faux, porter dans le lyrisme plus de vaine grandiloquence et simuler plus artificiellement une émotion de commande »; e, seppur con toni meno duri, Antoine: « ... j'aime moins M. Artaud, un Charlemagne un peu grimaçant ». Dall'altra, si schierò invece Nozière: « Mais avec quelle puissante originalité est dessiné le vieux Charlemagne qui pleure sur le cadavre de son jeune fils! Il est pathétique et inquiétant »²⁴. Le opinioni dei critici sul debutto di Artaud rivelano nel suo modo di recitare il gusto del gesto spinto al limite del paradossoso e il suo rifiuto della verosimiglianza come canone interpretativo, caposaldo della drammaturgia naturalistica in quegli anni in voga.

La divisione della critica, riguardo all'interpretazione del Carlomagno è significativa dei diversi modi di leggere il suo stile di recitazione: per alcuni il suo gusto dell'eccesso e del paradossoso fu sintomo della sua genialità, della sua ispirazione poetica, come di un « peintre égaré dans un milieu de comédiens », per altri segno di un morboso gusto per l'artificio, per l'esagerazione gratuita, e, al fondo, prova d'incapacità. Oggi, però, possiamo sottolineare come la recitazione di Artaud fu non l'espressione istintiva di un suo gusto personale, ma la traduzione di una posizione culturale, di un modo preciso d'intendere il teatro. Significativo a questo proposito il racconto di Dullin:

Il était d'une application et d'une docilité dans le travail, exemplaires, sauf en ce qui concernait les exercices mécaniques de diction auxquels il se refusait énergiquement. Il adorait nos travaux sur l'improvisation et y apportait une véritable imagination de poète. Comme j'étais attiré par la technique des théâtres orientaux, il allait dans ce sens déjà plus loin que moi et au point de vue pratique cela devenait quelquefois dangereux, lorsque, par exemple, dans *La volupté de l'honneur* de Pirandello, où il jouait un homme d'affaires, il m'arrivait en scène avec un maquillage inspiré par les petits masques dont se servent comme modèle les acteurs

²⁴ I giudizi di Achard, Antoine, Nozière sono citati da Paule Thevenin in: 1896-1948, in « Cahiers Renaud Barrault », cit., p. 20, nota 7.

chinois; maquillage symbolique qui se trouvait légèrement déplacé dans une comédie moderne²⁵.

Un dato particolarmente significativo che ci è restituito dal racconto di Dullin è l'interesse d'Artaud al teatro orientale fin dai primi anni della sua carriera artistica. Sappiamo da Artaud ebbe modo d'incontrare concretamente questo tipo di teatro almeno due volte: nel 1922 a Marsiglia quando assistette ad uno spettacolo di teatro cambogiano, e nel 1931, all'Esposizione Coloniale, ad uno spettacolo di danze balinesi. Furono queste esperienze ad avere tanto peso nell'elaborazione della sua teoria del teatro della Crudeltà e nella redazione di alcuni saggi del *Teatro e il suo doppio*. La descrizione di Dullin trova conferma nei ricordi di Jean Hort, suo compagno alla *Comédie des Champs-Élysées* nella compagnia diretta da Georges Pitoëff, compagnia nella quale Artaud lavorò dopo aver lasciato l'*Atelier* nella seconda metà del 1923. Jean Hort ricorda:

Chaque fois qu'Antonin Artaud avait à se mouvoir sur la scène pour répéter ou pour jouer un vrai rôle, ses membres visiblement se désaccordaient; avec lui, un mouvement simple s'étirait par élancements saccadés, compliqués, de tous les membres. Qu'est-ce que cela voulait dire? On ne comprenait pas. Où veut-il venir? Qu'est-ce qu'il nous prépare, celui-là? entendait-on dans les coulisses. Moins tendu, plus simple, lui répétait vainement Pitoëff. [...] C'est qu'il ne cherchait pas à s'identifier au personnage, mais à le dépasser outrageusement²⁶.

Senza dubbio, quest'ultima annotazione di Hort è molto vera e pertinente. Artaud non cercava l'immedesimazione nel personaggio, come qualsiasi altro buon attore, bensì il personaggio era per lui uno spunto per materializzare un'inclinazione del suo spirito. È sicuramente questa la discriminante tra Artaud e gli altri attori che calcavano il palcoscenico in quegli anni. Le testimonianze riguardo al debutto di Artaud nel teatro, riguardo al suo modo di recitare, rispetto alla sua vita e al suo comportamento con i compagni di lavoro, sono numerose, ma nulla aggiungono a quello che già abbiamo visto esaminando le testimonianze di Dullin e Hort. Ad esempio M.^{mce} Savouroux, compagna d'Artaud all'*Atelier*, ribadisce l'estraneità del giovane attore alla vita del resto della troupe: « En tout il donnait l'impression aux autres jeunes

²⁵ *Lettres de Dullin à Roger Blin*, in « K », cit., p. 23.

²⁶ Jean Hort, *Le suicidé de la société* (ed. Connaissance, Ginevra 1960), pp. 77 e 79.

d'être différent d'eux. Pas un copain »²⁷. Interessante, anche se un po' faziosa, una notazione di Fernand Turret che affermerà che ad Artaud si addicevano molto bene i ruoli dei traditori, miserabili, folli, mistici, ecc., ma che per il resto era « médiocre, maniéré, trop lent, trop pesant, insistant; avec une tendance insupportable dans les troupes, à jouer seul, à tirer la couverture à lui »²⁸. Questa del Turret, è certamente una descrizione molto semplicistica e di parte, ma significativa della immagine che non pochi compagni di lavoro e buona parte del pubblico avevano di Artaud.

Alla fine del 1924 s'interrompe il promettente inizio di carriera dell'Artaud attore. « Artaud, n'est pas comédien: telle était aussi l'opinion de pas mal de gens de théâtre à cette époque, telle était aussi la mienne »²⁹, questa affermazione di Hort coglie uno dei principali motivi che, assieme alle cattive condizioni di salute, sanciscono la fine di Artaud come giovane e promettente attore.

Abbiamo sin qui analizzato tutto ciò che riguarda l'attività teatrale di Artaud perché sino al 1924 la sua immagine pubblica è determinata soprattutto da questa attività, il teatro è infatti il suo principale interesse e lavoro³⁰. Antonin Artaud è agli occhi del pubblico un giovane e strano attore, e la sua immagine pubblica ha le sue fondamenta proprio nelle impressioni che egli destò negli ambienti teatrali in quegli anni. Un'immagine che fu ancor più amplificata e resa popolare dalle sue interpretazioni cinematografiche (anche nel cinema interpretò in prevalenza ruoli di forsennati, mistici e folli).

Gli articoli ch'egli scrisse in quegli anni su riviste di non grandissima udienza, sono indicativi della sua poliedricità d'interessi, del

²⁷ *Artaud aux portes du théâtre*, entretien par Pierre Chaleix, in « La Tour de Feu », n° 112 (1971), p. 134.

²⁸ Fernand Turret, *L'Artaud des années mortes*, in « La Tour de Feu », cit., p. 122.

²⁹ Ricordiamo che Artaud dal novembre 1920 allo stesso periodo del 1924 interpreta più di una ventina di ruoli oltre che disegnare scene e costumi per parecchi spettacoli dell'*Atelier*. Questi sono gli anni in cui Artaud è certamente più attivo.

³⁰ Non prendendo qui in esame l'attività cinematografica di Artaud ricordiamo in nota che il suo primo film fu *Faits divers* di Claude Autant-Lara (1924) nel quale interpretava il ruolo di Monsieur 2, un amante strangolato da un marito furioso. Sempre nel 1924 fu un giocatore di scacchi nelle *Entr'acte* di René Clair, e poi nel settembre dello stesso anno il suo primo film importante *Surceuf: le roi des Corsaires*, regia di Luitz-Morat, in cui sosteneva la parte del traditore Jacques Morel.

suo gusto d'artista, della sua formazione e del suo modo d'intendere la cultura. Nel maggio del 1923 la raccolta di poemi *Tric Trac du ciel* fu pubblicata dalla Galerie Simon diretta da Kahawailer con delle incisioni su legno di Elie Lascaux; il libretto in brossura che ebbe una tiratura di 112 esemplari non poteva che avere come pubblico una ristretta cerchia d'amici.

Se teniamo presente l'assenza d'informazioni sulla sua formazione giovanile e il segreto tenuto da Artaud sulla sua malattia e sul suo uso di droghe (è per caso che Lascaux sorprendendolo in una delle sue crisi scopre che si droga per ragioni mediche) risulta sufficientemente chiaro come egli fu recepito dai suoi contemporanei. Per gli amici Artaud era un giovane ancora alla ricerca di una forma artistica tramite la quale esprimersi; significativo a questo proposito un ricordo di André Masson: « ... j'étais encore couché, il me pose à brûle-pourpoint cette question: Pensez-vous que je sois meilleur acteur, dessinateur ou poète ...? »³¹. Per gli amici di rue Blomet e i compagni a lui più vicini egli era « le notre Hamlet », « un corps étranger partout », era come se stesse inseguendo, cercando e pensando a qualcosa di assolutamente suo, che non dovesse riguardare chi gli era vicino, se non per fortuita coincidenza e comunione improvvisa, come se lo svolgersi quotidiano della vita non lo toccasse ad altri livelli se non in quello della sopravvivenza e delle opportunità concrete per potersi esprimere. Un artista, seppur ancora alla ricerca di un suo equilibrio espressivo, convinto di dover affermare qualcosa di assolutamente fondamentale per la cultura e per la vita stessa dell'uomo; è ancora Masson, persona che in quegli anni gli fu molto vicina, a dirci che: « Il n'était pas humble, persuadé qu'il avait un grand rôle à jouer »³². Per gli amici, insomma, fu un giovane certamente geniale, dalle intuizioni improvvise e sconcertanti, dalle domande e dalle affermazioni subitane che destavano perplessità e stupore, un giovane dai comportamenti eccessivi e provocatori.

Per i compagni e registi che in quell'epoca lavoravano con lui nel teatro, egli era un attore dotato di un'estrema sensibilità artistica e dalle intuizioni poetiche, bravo nelle improvvisazioni e restio agli esercizi di dizione. Un attore con una insopportabile tendenza a recitare come se fosse solo, un attore che rifiutava i canoni naturalistici, allora domi-

³¹ *Conversation avec André Masson*, in « CRB », cit., p. 14.

³² *Ibid.*

nanti nella recitazione, un attore che tendeva a esagerare, ad ingrandire, a rendere eccessivo ogni piú piccolo movimento o gesto, un attore dalla dizione difficile, non chiara, un giovane già allora affascinato dai metodi e dalla concezione del teatro orientale. Queste sue caratteristiche, che all'inizio della carriera furono lette da alcuni come segno di una rara sensibilità e profondità interpretativa, e da altri come inutili e fastidiosi artifici, furono forse la causa del calante interesse per Artaud da parte dei critici teatrali (delle sue interpretazioni da Pitoeff non si hanno citazioni negli articoli dell'epoca).

Per il pubblico piú in generale egli fu un giovane diverso e strano, piú strano ancora di tutti gli altri stranissimi personaggi che a quell'epoca non erano certo rari per le vie di Parigi. Ciò che era piú inquietante fu che questo attore cominciò a vivere i suoi ruoli fuori dal palcoscenico: « Mais l'étrange, c'est que l'acteur, hors du théâtre, semblait tellement continuer le jeu, que nous commencions à le considérer avec inquiétude »³³.

Insomma, un personaggio generalmente considerato con qualche inquietudine, troppo instabile, esagerato, provocatorio per essere da tutti accettato e soprattutto capito.

I.3. - LA POSIZIONE DI ARTAUD: UN'ESPERIENZA PARADIGMATICA. "LA CORRESPONDANCE AVEC J. RIVIÈRE".

Se questo che abbiamo appena finito di tratteggiare è il ritratto che i contemporanei fecero di Artaud negli anni 1920-23, è pure interessante e necessario soffermarci su quella che fu la sua posizione rispetto all'immagine che di lui si stava creando l'opinione pubblica. Dedicheremo un intero paragrafo all'analisi della posizione di Artaud in questi suoi primi anni di vita a Parigi, perché gli elementi sui quali la sua immagine si stava formando, sono elementi assolutamente esteriori, che raramente ebbero l'opportunità di un raffronto diretto con il pensiero dell'autore e del protagonista; verrà piú tardi il periodo delle dichiarazioni, dei manifesti, delle interviste, delle pubblicazioni con una udienza piú vasta. Il primo aspetto che esamineremo è la posizione d'Artaud rispetto alle sue varie esperienze teatrali.

Agli inizi della sua carriera artistica egli intraprende con entusias-

³³ Jean Hort, *Le suicidé de la société*, cit., p. 79.

simo ogni sua nuova attività, ed in modo egualmente improvviso la scredita, la ridimensiona, la critica. Alla fine del 1920 ingaggiato nella Compagnia dell'Oeuvre di Lugné-Poe, così descrive l'ambiente in cui lavora:

... mais à l'Oeuvre on joue, on ne parade pas, on ne théorise pas et on travaille dans l'amour. La mise en scène est depuis longtemps fixée. On sait que le théâtre est une convention où la nature est supposée et le reste livré à l'âme de l'acteur. [...] Il y a Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, rendus présents comme le Christ dans l'Eucharistie ³⁴.

Un anno dopo il suo giudizio sul *Théâtre de l'Oeuvre* è radicalmente mutato: « L'Oeuvre ne pouvant être considérée que comme la mise en valeur marchande des belles tragédies du Nord », e nello stesso articolo Artaud parlando dell'*Atelier*, il nuovo ambiente in cui si trova a lavorare già da qualche mese, afferma: « Avec la création de l'*Atelier*, Charles Dullin entreprend l'important affaire de l'assainissement et de la régénération des moeurs et de l'esprit du théâtre français » ³⁵. In una lettera a Max Jacob, sempre del 1921, parlando di Dullin dice: « Je suis enthousiasmé de son oeuvre. Ça me paraît de beaucoup l'initiative la plus intéressante qui existe à l'heure actuelle en fait de théâtre » ³⁶. Un anno dopo, invece, in una lettera a Génica Athanasiou, dirà dell'*Atelier*:

Pour moi je retire de mon contact de ces deux derniers mois avec cet homme et sa compagnie une vraie impression de cauchemar, malgré son amabilité au moment de départ. Je voudrais trouver à nouveau que tout est bien comme en novembre, mais non, dans mon esprit quelque chose est changé ²⁷.

Sempre a Génica, parlando del suo nuovo lavoro presso i Pitoëff, dirà:

Je suis chez Pitoëff dans une atmosphère épatante, bien vu et sympathisé par tout le monde. C'est un autre milieu que l'*Atelier*. Je suis en scène presque tout le temps, mais pour la première fois je ferai ça sans ennui et presque avec plaisir ³⁸.

³⁴ O. C., II, p. 151; *Au Théâtre de l'Oeuvre*, in « Demain », n° 82 (ottobre-dicembre 1920).

³⁵ O. C., II, p. 153; *L'Atelier de Charles Dullin*, in « Action », n° fuori serie (fine 1921).

³⁶ O. C., III, p. 117.

³⁷ L. G. A., p. 26, lettera del 24 luglio 1922.

³⁸ L. G. A., p. 74, lettera del 2 giugno 1923.

Questi repentini mutamenti di giudizio e di opinione, l'entusiasmo che in breve tempo si muta in insofferenza, oltre che ad essere segno del bisogno tipico di un giovane di provare diverse vie per cercare una sua via espressiva, piú che facili mutamenti d'umore, sono segno soprattutto dell'impaziente ricerca da parte di Artaud di una forma artistica che permetta al suo spirito d'esprimersi nella sua totalità. L'insoddisfazione che aumentava di tentativo in tentativo è anche significativa del fatto che ad Artaud non interessò mai il teatro in se stesso. « Ils pensaient encore et toujours au théâtre. (...) Chaque oeuvre ils la pensent en raison du théâtre. Rethéâtraliser le théâtre, tel est leur nouveau cri monstrueux. Mais le théâtre, il faut le réjeter dans la vie »³⁹, scrisse nel 1924 riferendosi ai vari Lugné-Poe, Dullin, Pitoëff, Copeau, e agli altri innovatori del suo tempo.

Fin dal suo debutto nel mondo teatrale Artaud cercò qualcos'altro dal teatro stesso, egli cercava la vita, cercava se stesso in tutte le sue potenzialità fisiche e psichiche, egli diventò attore per avere la possibilità di farsi spettatore di questa sua ricerca, potendo nel gioco teatrale spingerla fino alle sue estreme conseguenze fisiche e psicologiche. « Je me connais parce que je m'assiste, j'assiste à Antonin Artaud »⁴⁰, infatti la teatralità piú che essere una sua specifica attività diventerà sempre di piú una dimensione della sua persona. Questo suo interesse esistenziale al teatro spiega anche l'origine del suo modo d'intenderlo e di intendere il lavoro di attore.

Oltre ai ricordi dei compagni, sono significative a questo proposito, alcune sue prese di posizione:

L'improvisation qui force l'acteur à penser ses mouvements d'âme au lieu de les figurer. [...] Ce sont des *acteurs* donnant comme un'image idéale de ce que pourrait être l'acteur complet à notre époque en se rapprochant du type éternel de l'acteur japonais qui a poussé en lui jusqu'au paroxysme la culture de toutes ses possibilités physiques et psychiques⁴¹.

e ancora:

Sentir, vivre, penser réellement, tel doit être le but du véritable acteur. [...] L'in-

³⁹ O. C., I, p. 213; *L'évolution du décor*, in « Comoedia » (19 aprile 1924).

⁴⁰ O. C., I, p. 93; *Le Pèse-Nerfs* (Parigi, ed. della NRF, collezione « Pour vos beaux yeux », 1923).

⁴¹ O. C., II, pp. 153-154; *L'Atelier Charles Dullin*, in « Action », cit.

tonation est trouvée par le dedans, poussée au dehors par l'impulsion ardente du sentiment, et non obtenue par imitation⁴².

Egli non si interessa al teatro, ne ha bisogno; fin da queste sue prime esperienze, è evidente in Artaud il bisogno che la cultura, il pensiero, si facciano carne, divengano attualità. Questa sua posizione rimarrà costante e maturerà nel corso della sua avventura. La risposta, invece, la cercherà un po' dovunque, nel teatro e fuori del teatro, in un modo di concepirlo o in un altro apparentemente contraddittorio.

Se è vero come abbiamo sostenuto che la costante nella vita di Artaud è la sua ricerca; è allora importante, in questo secondo passaggio, determinare quale fu l'oggetto di questa ricerca. Artaud cerca innanzitutto la salute, la condizione oggettiva della sua esistenza è la malattia, la sofferenza; tutto dipende da questo: bisogni, desideri, comportamenti, uso del tempo, la forma del pensiero. La sofferenza è la cifra fondamentale della vita d'Artaud, già in questi suoi primi anni e, come abbiamo già visto, fin dalla sua infanzia. Così afferma in una lettera a Génica

Tu me parle toujours de ma vie, de guérison future, mais comprendre que l'idée de la souffrance est plus forte que l'idée de la guérison, l'idée de la vie. Et la question pour moi est de soulanger cette souffrance, l'intensité même de cette souffrance m'empêche de penser à autre chose⁴³.

Tutto in Artaud trae origine da questa esperienza di dolore, da cui non può prescindere perché non è un'esperienza intellettuale o astratta, ma concreta, fisica, carnale. Solamente tenendo presente questo suo condizionamento oggettivo ci si può spiegare perché Artaud non accetterà mai una proposta di salvezza, di salute, situata a livello del pensiero, dell'idea, della forma artistica e non a livello della carne. Ad Artaud non interessano il teatro, la poesia, la scrittura, la pittura, se non come luoghi in cui egli possa vincere la schiavitù della malattia; il ricatto della sofferenza, se non come luoghi in cui l'abiezione, il dolore, la impurità sono vinti e riscattati in un corpo guarito, glorioso, forma dello spirito. Questo è il suo problema radicale, questa la domanda di Artaud su ogni cosa, proposta, incontro, idea, attività artistica: « Mais ne comprends tu pas que je n'ai pas l'usage de l'absolu,

⁴² O. C., II, pp. 156-157; *Le Théâtre de l'Atelier*, in « La Criée », n° 19 (Marsiglia, dicembre 1922).

⁴³ L. G. A., p. 118, lettera del 24 ottobre 1923.

si je le pressens vivement. Je suis dépouillé de chair, d'actualité en ce monde »⁴⁴. Il problema di Artaud è quello dell'essere che fatica a diventare corpo, di un corpo che non riesce a farsi essere, di un assoluto sentito, ed intuito, che non diviene comportamento. È questa domanda sulla vita che provoca i suoi entusiasmi e le sue disperazioni.

Gli aspetti della sua esperienza che fin qui abbiamo enucleato sono tutti contenuti in maniera paradigmatica nella *Correspondance avec Jacques Rivière*. L'esperienza esistenziale d'Artaud, l'origine e il centro della sua avventura artistica, la dinamica del suo rapporto con gli altri, tutti questi aspetti sono giocati, messi a fuoco, analizzati con lucidità, proprio in quel serrato scambio epistolare che è la *Correspondance* ... Mentre le esperienze che precedono questo momento dell'itinerario artistico artaudiano mettono in rilievo ora l'uno ora l'altro aspetto della sua personalità, la totalità e lo spessore della sua esistenza ci vengono restituite pezzo per pezzo come in un gioco ad incastro, nella *Correspondance* ... lo sviluppo orizzontale della sua avventura viene interrotto e tutti i temi del suo essere e del suo fare artistico vengono messi in gioco. Nella *Correspondance* Artaud pone al centro della sua esperienza la necessità del pensiero di formularsi come dramma: non esiste la spontaneità felice della creazione, l'ingresso nella realtà, nel corpo, comporta il sacrificio, la tragedia dell'incarnazione. Nella *Correspondance* il centro dell'esperienza di Artaud è indicato in questa mancanza del pensiero, in questa assenza della forma, in questa dualità tra spirito e corpo.

Lo scambio epistolare tra Artaud e Rivière è originato dall'invio della raccolta di poesie *Tric Trac du ciel*, con richiesta di pubblicazione, al direttore della Nouvelle Revue Française, « cette sacro-sainte N.R.F. »⁴⁵, come ebbe più tardi a definirla. Rivière rifiuta la proposta di pubblicazione, ma colpito dalla lettera, manifesta il desiderio di conoscere il suo interlocutore. Artaud descrive così il suo problema umano, il suo « stato », come lui stesso lo definisce:

Je souffre d'une effroyable maladie de l'esprit. Ma pensée m'abandonne à tous les degrés. [...] Je suis à la poursuite constante de mon être intellectuel. Lors donc que je peux saisir une forme, si imparfaite soit-elle, je la fixe, dans la crainte de perdre toute la pensée. Je suis au-dessous de moi-même, je le sais, j'en souffre, mais j'y consens dans la peur de ne pas mourir tout à fait. [...] Je voudrais que

⁴⁴ L. G. A., p. 251, lettera del 27 luglio 1926.

⁴⁵ Introduzione alle O. C. (1946), I suppl., p. 8.

vous compreniez bien qu'il ne s'agit pas de ce plus ou moins d'existence qui ressortit à ce que l'on est convenu d'appeler l'inspiration, mais d'une absence totale, d'une véritable déperdition⁴⁶.

In questa lettera egli, per difendere le sue poesie, è costretto ad offrire un'analisi del suo stato mentale, un'analisi che mette in luce l'esperienza che origina la sua produzione artistica. Per Artaud il problema non è l'ispirazione, ma la ricerca di una forma del pensiero, l'opera d'arte è frutto di un lavoro, di uno sforzo di materializzazione. La replica di Rivière a questa lettera illumina l'equivoco su cui poi si fondarono la gran parte degli interventi critici.

Il y a dans vos poèmes, je vous l'ai dit du premier coup, des maladresses et surtout des étrangetés déconcertantes. Mais elles me paraissent correspondre à une certaine recherche de votre part plutôt qu'à un manque de commandement sur vos pensées, [...] même si ce ne doit être que par la simple élimination des images ou des traits divergents, vous arriverez à écrire des poèmes parfaitement cohérents et harmonieux⁴⁷.

Rivière di fronte alle poesie di Artaud reagisce come tanti critici e compagni di fronte al suo modo di recitare: è colpito dalle « goffaggini e stranezze sconcertanti » del linguaggio e della forma. Ma Artaud di fronte alla risposta e al giudizio di Rivière si pone su un altro piano di discorso, sposta il problema:

Je m'étais donné à vous comme un cas mental, une véritable anomalie psychique, et vous me répondiez par un jugement littéraire sur des poèmes auxquels je ne tenais pas, auxquels je ne pouvais pas tenir. [...] Je pensais du même coup attirer votre attention sur la valeur *réelle*, la valeur initiale de ma pensée, et des productions de ma pensée. Cet éparpillement de mes poèmes, ces vices de forme, ce fléchissement constant de ma pensée, il faut l'attribuer non pas à un manque d'exercice, de possession de l'instrument que je maniais, de *développement intellectuel*; mais à un effondrement central de l'âme, à une espèce d'érosion, essentielle à la fois et fugace, de la pensée, à la non possession passagère des bénéfices matériels de mon développement, à la séparation anormale des éléments de la pensée. [...] Il y a donc un quelque chose qui détruit ma pensée; un quelque chose qui ne m'empêche pas d'être ce que je pourrais être, mais qui me laisse, si je puis dire, en les mots *que j'ai trouvé*⁴⁸.

⁴⁶ O. C., I, p. 20, traduzione italiana TAR, pp. 5-6, lettera del 5 giugno 1923; la *Correspondance avec Jacques Rivière* fu pubblicata nella « NRF », *Une Correspondance*, nel n° 132 (settembre 1924).

⁴⁷ O. C., I, pp. 22-23, trad. it. TAR, p. 8, lettera del 23 giugno 1923.

⁴⁸ O. C., I, pp. 24-27, trad. it. TAR, pp. 9-11, lettera del 29 gennaio 1924.

Artaud rifiuta un giudizio che sia solo sulle sue produzioni che ai suoi occhi non sono altro che un « ripiego » rispetto al problema dell'essere. Rispetto al giudizio letterario di Rivière, egli si pone su tutt'altro piano, il problema è per lui l'esistenza del suo spirito, di cui le risultanze poetiche non sono che una tangibile e inadeguata prova della sua esistenza. Artaud non si sente per nulla definito dai gesti della scrittura e della recitazione, il suo essere è qualcosa di assolutamente anteriore ai gesti in cui, nella sofferenza, si traduce. Nessuno, neppure Antonin Artaud, ha diritto di giudicare uno spirito, che non solo non è completamente espresso da ciò che appare, ma ne è anche tradito. « J'ai pour me guérir du jugement des autres toute la distance qui me sépare de moi »⁴⁹, cioè la distanza tra l'immagine che io ho di me e ciò che sento di essere. Artaud e Rivière parlano di due problemi completamente diversi e non riconducibili l'uno all'altro. Di questo equivoco soffriranno non solo i contemporanei di Artaud ma anche i critici ed esegeti fino ai nostri giorni; il faccia a faccia tra lo scrittore e la critica rischia, infatti, di essere sovente un dialogo fra sordi, prescindendo dal centro dell'esperienza artaudiana ogni probabile intervento non può che ridurre i suoi testi a pretesti.

Un'altra possibilità d'equivoco è messa in luce dalla *Correspondance*; Rivière colpito e reso più attento dalla lucidissima analisi che Artaud fa del suo stato, presa coscienza della parzialità del suo precedente giudizio, tenta un nuovo intervento, ancora di tipo « consolatorio » e inserisce il problema di Artaud nel quadro generale della letteratura di quegli anni:

Il me semble que cette « érosion » mentale, que ces larcins intérieurs, que cette « destruction » de la pensée « dans sa substance » qui affligent le vôtre, n'ont d'autre cause que la trop grande liberté que vous lui laissez. C'est l'absolu qui le détraque. Pour se tendre, l'esprit a besoin d'une borne et que vienne sur son chemin la bienheureuse opacité de l'expérience. Le seul remède à la folie, c'est l'innocence des faits. [...] Si par pensée on entend création, comme vous semblez faire la plupart du temps, il faut à tout prix qu'elle soit relative; on ne trouvera la sécurité, la constance, la force, qu'en engageant l'esprit dans quelque chose. [...] C'est cette impression toute subjective d'entière liberté, et même d'entière licence intellectuelle, que nos « surréalistes » ont essayé de traduire par le dogme d'une quatrième dimension poétique. Mais le châtement de cet essor est tout près: l'universel possible se change en impossibilités concrètes. [...] Pour que l'esprit trouve toute sa puissance, il faut que le concret fasse fonction de mystérieux⁵⁰.

⁴⁹ O. C., I, p. 23, trad. it. TAR, p. 9, lettera del 29 gennaio 1924.

⁵⁰ O. C., I, pp. 31-32, trad. it. TAR, pp. 17-18.

Questo intervento di Rivière è a nostro parere molto pertinente, ma su questo punto si scontrano due diverse concezioni dell'uomo. Per Rivière l'uomo si rivela a se stesso in un rapporto, in un incontro con gli altri e con le cose, l'essere si fa identità nella risposta alle determinazioni dell'esperienza e della storia. Per Artaud l'uomo, invece, non è definibile da nulla perché è un prima originario, l'uomo è uno spirito caduto nell'impurità e materialità della concretezza; per Artaud il problema dell'identità non si pone nei termini della definizione di sé, ma in termini di traduzione, di incarnazione. In questo senso si capisce come nel rapporto con gli altri, Artaud gridi il suo bisogno d'esser riconosciuto al di là di tutte le apparenze. Egli cerca di fronte a sé e agli altri le prove del suo esistere, del suo essere al mondo. Ma, seppur pertinente, l'intervento di Rivière ha il difetto di ricondurre il problema di Artaud ad una norma generale, negandolo così nella sua unicità, cioè proprio nell'aspetto che più confermava Artaud nella sua esistenza. Così infatti il nostro autore risponde a Rivière:

Un homme se possède par éclaircies, et même quand il se possède, il ne s'atteint pas tout à fait. Il ne réalise pas cette cohésion constante de ses forces sans laquelle toute véritable création est impossible. Cet homme cependant existe. Je veux dire qu'il a une réalité distincte et qui le met en valeur. Veut-on le condamner au néant sous le prétexte qu'il ne peut donner que des fragments de lui-même? ⁵¹.

Per Artaud l'uomo non può essere giudicato per quello che fa o per quello che dice, l'uomo, innanzitutto, è. Sta qui il grande dramma di Artaud: la lotta contro il nulla, contro il vuoto, contro lo stato di sospensione del pensiero. Ma la sua lucidissima autoanalisi continua, ed è spinta oltre:

Mais de cette faiblesse toute l'époque souffre. Ex.: Tristan Tzara, André Breton, Pierre Reverdy. Mais eux, leur âme n'est pas physiologiquement atteinte, elle ne l'est pas substantiellement, elle l'est dans tous les points où elle se joint avec autre chose, elle ne l'est pas *hors de la pensée*; [...] Il n'en reste pas moins qu'ils ne souffrent pas et que je souffre, non pas seulement dans l'esprit, mais dans la chair et dans mon âme de tous les jours. Cette inapplication à l'objet qui caractérise toute la littérature, est chez moi une inapplication à la vie ⁵².

Artaud individua qui il centro della sua esperienza nella sofferenza, che non è intellettuale e spirituale, ma fisica concreta. L'impossibilità di

⁵¹ O.C., I, p. 39, trad. it. TAR, pp. 22-23, lettera del 23 maggio 1924.

⁵² *Ibid.*

diventare corpo, parola, gesto, opera, pone per Artaud il problema dell'esistenza, perché egli sa che solo nel corpo egli può esistere di fronte a se stesso e agli altri. Infatti ecco il suo grido, la sua domanda: « Il ne faut pas trop se hâter de juger les hommes, il faut leur faire crédit jusqu'à l'absurde, jusqu'à la lie »⁵³. E ancora:

Mais je vous dirai que ce me serait une bien belle consolation de penser que, bien que n'étant pas *tout* moi-même, aussi haut, aussi dense, aussi large que moi, je peux encore être quelque chose. C'est pourquoi, Monsieur, soyez vraiment absolu. Jugez cette prose en dehors de toute question de tendance, de principes, de goût personnel, jugez-la avec la charité de votre âme, la lucidité essentielle de votre esprit, repensez-la avec votre coeur. Elle indique probablement un cerveau, une âme qui existent, à qui une certaine place revient. [...] Je suis un homme qui a beaucoup souffri de l'esprit, et à ce titre j'ai le *droit* de parler⁵⁴.

⁵³ O. C., I, p. 42, trad. it. *TAR*, p. 25, lettera del 6 giugno 1924.

⁵⁴ O. C., I, pp. 27-28, trad. it. *TAR*, p. 12.

CAPITOLO SECONDO

1925-1935: "GLI ANNI CREATIVI"

Come abbiamo avuto modo di osservare nel precedente capitolo, Artaud, negli anni che vanno dal 1920 al 1924, diventa ben presto un personaggio noto, da tutti conosciuto. Ciò che piú colpisce in questi suoi primi anni è proprio la rapidità con cui egli s'impone all'attenzione dei suoi contemporanei. Al proposito è significativo un articolo di Francis de Miomandre della fine del 1923 che inizia così:

Tout Paris a vu jouer Antonin Artaud, aux côtés de Dullin d'abord (où se rappelle les étonnantes figures qu'il prêta à l'*Urdemalas* de Jacinte Grau, au *Charlemagne* d'Alexandre Arnoux); au Théâtre des Champs-Élysées ensuite. Ce très jeune homme est un acteur de race¹.

L'altro aspetto che abbiamo visto caratterizzare questi suoi primi anni è che sin dall'inizio (addirittura dagli anni provinciali) sono in gioco tutti quegli elementi che determineranno, poi, tutta l'esperienza e l'avventura artaudiana.

Ma se sino alla fine del 1924 la sua attività non è null'altro che una risposta alla serie di opportunità che gli si offrono per dirsi e per mostrarsi (infatti in teatro lavora alle dipendenze dei vari Dullin, Lugné-Poe, Pitoëff, e la sua attività di scrittore, se si accetta il tentativo di *Tric Trac du Ciel*, si limita ad interventi di critica d'arte e di critica teatrale su vari settimanali e riviste), dal 1925 Artaud intraprende in proprio degli sforzi creativi: da attore diventa uomo di teatro, da critico diviene scrittore, poeta. Né va scordato che proprio dalla fine

¹ De Miomandre, in « La Vie » (15 novembre 1923), citato in L. G. A., pp. 342-343.

del 1924 Artaud diventa un « leader » surrealista e per qualche mese rimane alla testa del movimento e ne determina le attività.

Artaud, sin dalle sue prime interpretazioni teatrali mise in luce un suo personalissimo stile di recitazione, e nei primi mesi del 1924, nell'*Evolution du décor*², prendendo nettamente le distanze dagli altri innovatori teatrali a lui contemporanei, dimostra di aver già una propria idea di teatro; d'altra parte la *Correspondance avec J. Rivière* ci mostra inequivocabilmente come la scrittura, in Artaud, abbia origine da un'esperienza assolutamente originale. All'inizio del 1925, Antonin Artaud, ha, cioè, un proprio stile di recitazione, una propria concezione dell'avvenimento teatrale, che male si accordano e si conciliano con i moduli interpretativi ed i canoni estetici allora dominanti sia nel teatro tradizionale che in quello d'avanguardia. Anche della scrittura ha una concezione personale: egli scrive non per far della letteratura, non per affermare un gusto, una sensibilità o un'impressione, non ha nulla da proporre: Artaud, scrivendo, si cerca, cerca di rubare al suo spirito una parola, un segnale che testimoni della sua esistenza; per questo afferma: « Là où d'autres proposent des oeuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions. Je ne conçois pas d'oeuvres comme détachées de la vie »³.

Artaud è ormai maturo per tentare di dare una forma concreta, finita, operativa, a queste sue intuizioni, a questa sua posizione culturale; gli è ben chiaro che essa non potrà continuare ad essere mediata con posizioni ed idee altrui, si deve liberare da ogni vincolo che lo possa limitare nella sua ricerca, nella sua avventura, è necessario ch'egli intraprenda qualcosa di cui possa assumersi ogni paternità e responsabilità. Questo desiderio e volontà positiva di costruzione che caratterizzeranno gli anni che in questo capitolo prenderemo in esame, sono ben espressi nella *Nouvelle lettre sur moi-même*; la sua esperienza non può più essere confinata nel limbo della confessione d'impotenza psichica ma, al contrario, per non essere emarginata o fraintesa, deve prendere forma, deve proporsi al mondo non più come esperienza personale ma come posizione culturale:

J'estime avoir assez emmerdé les hommes par le compte rendu de mon contingentement spirituel, de mon atroce disette psychique, et je pense qu'il sont en droit d'attendre de moi autre chose que des cris d'impuissance et que le dénombre-

² In « Comoedia » (19 aprile 1924); O. C., I, p. 213.

³ O. C., I, p. 49; *L'Ombilic des Limbes* (Parigi, ed. NRF, 1925).

ment de mes impossibilités, ou que je me tais. Mais le problème est justement que je vis.⁴

Gli anni che vanno dal 1924 al 1935 sono quelli in cui Artaud intraprende la quasi totalità dei suoi tentativi creativi: l'attività surrealista, la fondazione del *Théâtre Alfred Jarry*, la messa in scena dei *Cenci*, le conferenze e gli scritti sul teatro, il lavoro cinematografico e la stesura dello scenario *La Coquille et le clergyman*, infine la pubblicazione dei suoi libri *Eliogabale* e *Le Moine*. Il surrealista, l'uomo di teatro, lo scrittore, costituiscono le tre facce principali dell'impegno artistico d'Antonin Artaud. Tre aspetti della sua attività che, seppur da noi separati per una comodità d'esposizione, non si susseguono con linearità in ordine temporale, ma quasi sempre s'intrecciano e si condizionano fino a confondersi.

II.1. - IL SURREALISTA.

L'adesione, breve e tempestosa, di Artaud al surrealismo rappresenta un momento fondamentale e decisivo nell'iter artaudiano: essa segna il passaggio dalla fase della « réception » ad una fase creativa più matura e consapevole. Proprio tramite ed attraverso il surrealismo, Artaud perviene a questa svolta, a questa maturazione; nel surrealismo egli trova dei compagni che condividono la sua rivolta, nel surrealismo Artaud ha la possibilità di esprimere la sua esperienza di sofferenza, la sua ricerca di una identità, in una forma che non sia più quella della confessione e del grido, ma della critica all'Occidente, alla « ratio » cartesiana, all'ordine costituito. Nel surrealismo la sua eccentricità, il suo essere « diverso », acquistano una dignità culturale. È a questo proposito significativa l'affermazione di Durozoi: « Communauté dans le refus, dans l'inconfort vital et dans les aspirations ultimes, c'est tout cela que Artaud espère trouver dans le groupe »⁵.

Come abbiamo già osservato nell'analisi della *Correspondance avec Jacques Rivière*, la rivolta d'Artaud è diretta contro il pensiero logico, contro la « ratio », che lo negano nel suo esistere; l'uomo, la realtà non sono riconducibili a quella nozione a cui l'Occidente da secoli ci

⁴ O. C., I, p. 272; *Nouvelle lettre sur moi-même*, in « La Révolution surréaliste », n° 5 (15 ottobre 1925).

⁵ Durozoi, *Artaud: l'alienation et la folie* (Parigi, ed. Larousse, 1972), p. 79.

ha abituato: ci deve essere dell'altro, altrimenti Antonin Artaud è solo un malato, un uomo privato del suo pensiero. L'Occidente ha ridotto l'uomo all'unica dimensione dell'« io », Antonin Artaud è invece alla ricerca del « sé » originario che bisogna riconquistare ed incarnare.

Le jugement de l'homme par l'homme ne se fonde en effet que sur le pouvoir unanimement reconnu de la raison et de ses lois: c'est donc a la pensée rationnelle et logique qu'il faut s'attacher pour supprimer l'iniquité contenue en germe dans tout jugement. Par l'orientation spontanée de sa révolte, Antonin Artaud rejoint nombre d'esprits qui, à cette époque prévisément, se dressent avec toute la violence dont ils sont capable contre les prétentions de la raison à tout dire sur l'homme⁶.

Come osserva con precisione Marthe Robert, Artaud si unisce ai surrealisti per l'orientamento spontaneo della sua rivolta. Alla fine del 1924 i percorsi di Artaud e quelli di Breton, Aragon, Soupault e amici si incontrano e per quasi due anni si influenzano reciprocamente. Nel 1924 sono troppe le cose che li accomunano: la rivolta contro l'Occidente e la ragione, il fascino dell'Oriente e delle scienze tradizionali europee, l'affermazione della tendenziale unità tra vita e arte, tra totalità e particolarità, la critica al principio di realtà: il surreale, la negazione della funzione comunicativa del linguaggio e la scoperta della sua attività creatrice.

Au moment où paraît le premier numéro de la *Révolution Surréaliste*, soit à la fin du 1923 l'unanimité de ses collaborateurs est acquisé sur les point suivants: le monde soi-disant cartésien qui les entoure est un monde insoutenable, mystificateur sans drôlerie, contre lequel toutes les formes d'insurrection sont justifiées. Toute la psychologie de l'entendement est remise en question⁷.

L'adesione di Artaud al movimento surrealista, avvenuta alla fine del 1924, non stupì i suoi contemporanei ma fu letta da due punti di vista molto differenti: da una parte quelli che la ritennero un passaggio logico e naturale della rivolta che Artaud spingeva a livelli sempre piú radicali e consapevoli; dall'altra coloro che avendo un pregiudizio negativo sia sul surrealismo (visto come tribú di rivoluzionari, schizofrenici e asociali), sia su Artaud (visto come pazzo, drogato ...) giudicarono anch'essi logica la loro comunanza d'interessi e di vedute. Que-

⁶ M. Robert, *Je suis cet insurgé du corps ...*, in « Cahiers Renaud Barrault »,

⁷ A. Breton, *Entretiens* (Parigi, ed. Gallimard, 1969), p. 103.

st'ultima posizione è ben documentata da un brano di Fernand Tourret che, nonostante rimanga uno dei critici piú parziali, ottusi e strumentali di Artaud, è sicuro portavoce di gran parte dell'opinione pubblica del periodo:

C'est sans doute l'opium, non moins que sa schizophrénie, qui lui a suggéré quelques-uns des thèmes les plus intéressants de sa théorie de l'homme dissocié et reconstruit. Son adhésion au surréalisme, qui se situe justement vers 1924, n'a rien d'étonnant pour ceux qui l'ont connu alors. Il en tenait d'instinct (ou d'acquisition artificielle) quelques modes: l'écriture spontanée sans excitation paranoïaque⁸, la dissociation des facultés intellectuelles et leur utilisation par synthèse partielle (rêve-action, libido-logique). Il vivait cela même dans sa vie ordinaire mentale et d'intoxiqué⁹.

Due sono le principali conseguenze dell'avventura surrealista di Artaud: in primo luogo con la sua adesione al surrealismo egli viene conosciuto dal pubblico e dai critici che non si occupano in particolare di teatro¹⁰, questo grazie alle caratteristiche proprie dell'attività surrealista e del particolare tipo di rapporto che egli ebbe col movimento: l'adesione totale, la polemica ed infine la rottura, che ebbero una larga eco negli ambienti artistici. In questi anni poi la sua immagine pubblica subisce una trasformazione, almeno nei suoi tratti piú superficiali: il giovane attore che recita ispirato come un poeta, il giovane introverso od esagerato, diviene un intellettuale che rivendica il diritto di criticare le fondamenta di un sistema di pensiero e di un sistema sociale, un intellettuale che vuole cambiare radicalmente « l'angolo della realtà ». Essendo l'attività surrealista un'attività eminentemente collettiva (manifesti, dichiarazioni e testi scritti a piú mani), non si hanno dell'apporto di Artaud alla vita del movimento riscontri particolari nella critica di quegli anni: la peculiarità e la cronaca della sua adesione

⁸ La scrittura automatica, come vedremo, è una delle fondamentali differenze tra Artaud e il surrealismo. Nel « Cahier de la Permanence du bureau de recherches surréalistes », Artaud afferma: « Je propose la disparition de la rubrique textes Surréalistes, de tout texte d'allure surréalistes, de tout textes d'allure surréal et qui touche tant soit peu à la vie » (O. C., I, p. 215).

⁹ F. Tourret, *L'Artaud des années ...*, cit., pp. 123-124.

¹⁰ Che il movimento surrealista godesse di una particolare attenzione in Francia e all'estero ci è confermato dallo stesso Breton che nel 1925 affermerà: « Autour de nous, nous avons vu le surréalisme bénéficier d'un assez large crédit tant à l'étranger qu'en France »: in A. Breton, *Pourquoi je prends la direction de la Révolution Surréaliste*, in « La Révolution Surréaliste », n° 4 (15 luglio 1925).

ci è restituita dal racconto degli altri appartenenti al surrealismo¹¹, un racconto che varrà la pena qui di riportare ed analizzare, per scoprire come il cambiamento, che poco sopra abbiamo tratteggiato, si esprima, si precisi e si maturi nel progressivo evolversi della sua avventura surrealista.

Come abbiamo già visto, Artaud fin dai primi mesi di permanenza a Parigi è attentissimo a tutti gli avvenimenti artistici e culturali, osserva, giudica, collabora con varie riviste. La sua attenzione a quelli che sarebbero più tardi diventati i padri del surrealismo risale a questo periodo; ne è testimonianza un articolo del 1921 apparso su « Demain » ed intitolato *Propos d'un pré-dadaïste*¹², in cui attirava l'attenzione su Breton e Soupault. Artaud conosceva e seguiva il cammino dei futuri surrealisti che allora, dopo l'esperienza di « Nord-Sud »¹³, collaboravano alla rivista « Littérature »¹⁴. Frequentemente nell'Atelier di Masson, in rue Blomet, nascevano discussioni su ciò che li differenziava dal gruppo di Breton.

Visite e contatti con i surrealisti ci sono confermati dallo stesso Artaud:

J'ai fait connaissance avec tous les dadas qui voudraient bien m'englober dans leur dernier bateau Surréaliste, mais rien à faire. Je suis beaucoup trop surréaliste pour cela. Je l'ai d'ailleurs toujours été, et je sais, moi, ce que c'est le surréalisme. C'est le système du monde et de la pensée que je me suis fait depuis toujours¹⁵.

Questo brano di lettera a M.^{mo} Toulouse dell'inizio ottobre 1924 è indubbiamente molto interessante: scopriamo che Artaud simpatizza per le idee surrealiste ma che soprattutto egli ritiene il surrealismo la concezione del mondo da lui sempre vissuta. Inoltre questo brano di lettera ci rivela come Artaud sia strutturalmente contrario a qualsiasi tipo di organizzazione collettiva: egli definisce il movimento surrealista « ba-

¹¹ Oltre ai libri di Breton sono utili: M. Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste* (Parigi, ed. La Jeune Parque, 1968); J. Baron, *L'an I du surréalisme* (Parigi, ed. Denoël, 1969); P. Naville, *Le temps du surréel* (Parigi, ed. Galilée, 1977), pp. 305-319.

¹² In: « Demain », n° 83 (gennaio-febbraio-marzo 1921).

¹³ Rivista pubblicata dal 1917 al 1918, diretto da Pierre Reverdy, a cui collaborarono: Apollinaire, Max Jacob, Breton, Aragon, Soupault.

¹⁴ Rivista fondata nel 1919 e diretta da Aragon, Breton e Soupault. Collaboratori: Reverdy, Gide, Valéry, Farque, Jacob, Cendrars e Paulhan. Dal marzo 1922 inizia la pubblicazione di « Littérature » nuova serie che continuerà le pubblicazioni fino al 1924.

¹⁵ O. C., I**, p. 112, lettera a M.me Toulouse (ottobre 1924).

teau » e l'anno seguente « tribu », colpendo con queste definizioni dispregiative l'aspetto collettivo e sociale del movimento. Sembra strano il repentino cambiamento dal « rien à faire » dell'inizio d'ottobre nella lettera a M.^me Toulouse, all'adesione ufficiale al movimento avvenuta certamente prima del 10 novembre 1924¹⁶. Ciò che probabilmente influenzò la scelta di Artaud verso il surrealismo fu il progressivo scemare del suo interesse verso il mestiere d'attore che fino ad allora lo aveva caratterizzato di fronte al pubblico, ai critici e anche rispetto a se stesso: « Je vais perdre ma situation au théâtre. Je suis un homme perdu. Je me retiens de toute mes forces. Mais il y a quelque chose qui va exploser en moi »¹⁷; oppure: « Si tu savais comme je trouve maintenant bouffon et inintéressant tout ce qui vient du théâtre ou du cinéma »¹⁸. Artaud ha bisogno di libertà, di una libertà assoluta di ricerca e di espressione, ed è proprio questo bisogno di libertà che lo spinge, abbandonato oramai il teatro, ad aderire ufficialmente al movimento surrealista nell'autunno del 1924¹⁹.

Subito dopo la sua adesione gli vengono affidati incarichi importanti e fin dagli inizi della sua attività surrealista egli influenza il cammino e l'evoluzione del movimento, questo a conferma della dichiarazione contenute nella lettera a M.^me Toulouse dell'ottobre 1924. Artaud aderisce al surrealismo consapevole che esso si fonda su una concezione delle cose da sempre sua, egli non deve imparare da nessuno ma vuole proporre se stesso, il suo cammino, le sue scoperte. Nel n. 2 della « Révolution Surréaliste », del 15 gennaio 1925, sono contenuti numerosi suoi testi, uno scritto (facente parte dei « Textes surréalistes ») ispirato a una pittura di Masson; la risposta all'inchiesta « Le

¹⁶ La « decision d'y ahérer, dont nous savons, par le cahier de la permanence du Bureau de recherches surréalistes, quelle fut prise avant le 10 novembre 1924, date à laquelle ce document porte une note rédigée par André Breton où l'on peut reveler ceci: *Paul Eluard et moi proposons de joindre au bulletin de souscription pour R. S. une page de photographies de tous le collaborateurs, 34 photographies environ, groupée autour de celle de Germaine Breton, en médaillon. Cette page sera reprise dans la revue. Suit la liste des collaborateurs: Aragon, Artaud ... »* (O. C., I**, p. 263).

¹⁷ L. G. A., p. 137 (Marsiglia, febbraio 1924).

¹⁸ L. G. A., p. 153 (agosto 1924).

¹⁹ Artaud partecipò all'avventura surrealista quasi dal suo sorgere. L'adesione di Artaud al surrealismo coincide con la nascita ufficiale del movimento. Il primo Manifesto del surrealismo uscì presso le edizioni Sagittaire (Simon Kra), nell'ottobre 1924, e nel dicembre dello stesso anno apparve il primo numero della « Révolution Surréaliste », organo ufficiale del movimento.

suicide est-il une solution? »; e *Sûreté générale: la liquidation de l'opium*²⁰. Lo stesso numero della « Révolution Surréaliste » si conclude con un avviso:

En vue d'une action plus directe et plus effective; il a été dès le 30 janvier 1925 que le Bureau des recherches surréalistes serait fermé au public. Le travail y poursuivra mais différemment. Antonin Artaud assume depuis ce moment la direction de ce Bureau. Un ensemble de projets et de manifestations précises, que les différents comités exécutent actuellement en collaboration avec Antonin Artaud, seront exposés dans le numéro 3 de la *Révolution Surréaliste*. LE BUREAU CENTRAL, PLUS QUE JAMAIS VIVANT, EST DÉSORMAIS UN LIEU CLOS, MAIS DONT IL FAUT QUE LE MONDE SACHE QU'IL EXISTE²¹.

Con la Déclaration del 27 gennaio 1925²² (pubblicata in forma di manifesto murale e seguita da 27 firme) Artaud assume ufficialmente la direzione del Bureau de recherches. In questo testo si può notare inequivocabilmente come per Artaud la parola surrealismo coincida con la propria posizione umana e culturale di sempre. È proprio in nome di questo che Artaud ne precisa la nozione. Ecco alcuni passaggi del testo:

- I. Nous n'avons rien à voir avec la littérature; [...]
- II. Le *surréalisme* n'est pas un moyen d'expression nouveau ou plus facile, ni même une métaphysique de la poésie; il est un moyen de libération totale de l'esprit et de tout ce qui lui ressemble. [...]
- IV. Nous avons accolé le mot de surréalisme au mot de *révolution* uniquement pour montrer le caractère désintéressé, détaché et même tout à fait désespéré, de cette révolution.
- V. Nous ne prétendons rien changer aux moeurs des hommes, mais nous pensons bien leur démontrer la fragilité de leurs pensées. [...]
- IX. [...] Le *surréalisme* n'est pas une forme poétique. Il est un cri de l'esprit qui

²⁰ Nello stesso numero della « R. S. » è contenuto il manifesto *Ouvrez les prisons / licenciez l'armée*, che Breton in *Entretiens*, cit., p. 109, e André Masson nei « CRB » (maggio 1958), attribuiscono ad Artaud. Non sono dello stesso parere né Michel Loiris, né Louis Aragon e Paule Thévenin conclude con certezza, dopo aver esaminato il testo manoscritto, che il suddetto manifesto non gli è attribuibile. Cfr. O. C., I**, p. 232, nota 4.

²¹ Cit. in O. C., I**, p. 23.

²² È significativa la data, infatti, contrariamente a quanto affermato nell'avviso della « R. S. », il 24 gennaio nel « Cahier de la permanence du Bureau de recherches », troviamo scritto: « Après délibération, la direction du Bureau de recherches a été confiée à Antonin Artaud, avec tous pouvoirs. À partir du lundi 26 janvier ... ». Cfr. O. C., I**, p. 234, nota 1.

retourne vers lui-même et qui est bien décidé à broyer désespérément ses entraves²³.

La dichiarazione, che si presenta come una precisazione di fronte ad un'interpretazione errata del surrealismo da parte del pubblico, corregge anche una direzione di tendenza all'interno dello stesso movimento. Artaud afferma che il surrealismo non è né un mezzo d'espressione nuovo o piú facile, né una metafisica della poesia ma un mezzo di liberazione totale dello spirito; questa affermazione se da una parte è un chiaro invito a radicalizzare l'intuizione surrealista, dall'altra è un giudizio negativo sulla sua riduzione al metodo della scrittura automatica²⁴. Interessanti sono poi le definizioni della parola rivoluzione, che secondo Artaud deve mirare ad un cambiamento delle fondamenta del pensiero e non ad un ribaltamento sociale o di costume e che è come « un cri de l'esprit qui retourne vers lui-même », perché affermazioni facenti parte piú del patrimonio artaudiano che di quello surrealista ancora in piena evoluzione, affermazioni quindi che chiariscono lo spessore e il peso dell'influenza di Artaud all'interno del movimento. Egli in brevissimo tempo assume una posizione di direzione; in questi mesi la fiducia di Breton verso Artaud è quasi totale, gli è affidata la direzione del n. 3 della « Révolution Surréaliste », del 15 aprile 1925, dal titolo generale *Fin de l'ère chrétienne*. I testi contenuti in questo numero sono: *A table*; *Oui, voilà maintenant*; *Rêve*, e cinque lettere che sono dei violenti manifesti: *Lettre aux recteurs des universités européennes*; *Adresse au Papa*; *Adresse au Dalai-Lama*; *Lettre aux écoles du Bouddha* ed infine un resoconto sull'attività del Bureau de recherches surréalistes. L'insieme di questi testi e lo stesso titolo del numero sono un chiaro segno di quello che significò per Artaud l'avventura surrealista: l'approfondirsi e il precisarsi della consapevolezza che la propria avventura umana trovava il suo senso e il suo compimento nella battaglia contro la civiltà occidentale e nel tentativo di rifondare una civiltà su fondamenta radicalmente nuove; il grido di Artaud contro la ragione, la logica, le leggi, diviene sempre piú un attacco contro una civiltà che ha separato Pensiero e Spirito, Cultura e Natura.

La sua posizione di rilievo all'interno del movimento è confer-

²³ M. Nadeau, *Histoire du surréalisme, documents surréalistes* (Parigi 1964., ed. Du Seuil; 1ª ediz. 1948), pp. 218-219; cit. in O. C., I**, pp. 29-30.

²⁴ Cfr. *supra*, p. 32, nota 8.

mata da numerose testimonianze; nella conferenza del 18 aprile 1925 (proprio mentre usciva il n. 3 della « Révolution Surréaliste »), a Madrid, Aragon afferma:

Je vous annonce l'événement d'un dictateur: Antonin Artaud est celui qui s'est jété à la mer. Il assume aujourd'hui la tâche immense d'entraîner quarante hommes qui veulent l'être vers un abîme inconnu; où s'embrasse un grand flambeau, qui ne respectera rien [...]. Avec lui, nous nous adressons au monde, et chacun sera touché, chacun saura ce qu'il a méprisé de divin²⁵.

In una lettera del 1925 a Gilbert-Leconte, René Daumal parla di « mouvement révolutionnaire dirigé par Antonin Artaud »²⁶. E Pierre Naville ricorda: « En quelques semaines, nous convînmes qu'Artaud apportait beaucoup du *Manifeste du surréalisme* [...] il était le premier à *designer l'adversaire* »²⁷. Ma vale qui la pena di citare per esteso il racconto di André Breton sull'influenza di Artaud sul surrealismo in quei primi mesi del 1925: « ... nul n'avait plus spontanément mis au service de la cause surréaliste tous ses moyens, qui étaient grands »²⁸. Qui Breton conferma i racconti di Masson, di Dullin e di altri, che abbiamo già considerato nel nostro primo capitolo, quando sottolineavamo l'entusiasmo e la totalità d'impegno di Artaud nell'intraprendere ogni nuova attività.

Peut-être était-il en plus grand conflit que nous tout avec la vie. [...] Il était possédé par une sorte de fureur qui n'épargnait pour ainsi dire aucune des institutions humaines, mais qui pouvait, à l'occasion, se résoudre en un rire où tout le défi de la jeunesse passait. N'empêche que cette fureur, par l'étonnante puissance de contagion dont elle disposait, a profondément influencé la démarche surréaliste. J'évalue, encore une fois, en fonction de la destinée qui fut la sienne, la haute part de souffrance motivant en lui ce refus presque total qui était le plus apte, le plus ardent à formuler²⁹.

Questo brano di Breton rimane a tutt'oggi l'analisi piú lucida ed esauritiva sul rapporto tra Artaud e il surrealismo. Cosa fa incontrare e per un certo periodo unire il percorso artaudiano e quello surrealista, che hanno un'origine e dei risultati così diversi? Breton risponde che la sin-

²⁵ L. Aragon, *Fragments d'une conférence*, in « R. S. », n° 4 (15 luglio 1925), p. 25; cit. in O. C., I**, p. 296, nota 5.

²⁶ *Le Grand Jeu*, n° speciale dell' « Herne » (1969), p. 247.

²⁷ P. Naville, *Le Temps du surréel*, cit., p. 306.

²⁸ A. Breton, *Entretiens*, cit., p. 107.

²⁹ *Ibid.*, pp. 108-109.

tonia fu raggiunta sul rifiuto quasi totale che non risparmiava nessuna delle istituzioni umane, un rifiuto che Artaud fu il piú atto ed ardente a formulare, con un furore che aveva un'enorme potenza di contagio. Breton riconosce pure che questo rifiuto aveva in Artaud un'origine diversa che nei surrealisti: mentre in Artaud sorgeva dall'esperienza di perenne conflitto con la vita ed era motivato dalla sua sofferenza, nei surrealisti invece questo rifiuto ha una caratterizzazione piú culturale, letteraria e sociale, e meno esistenziale.

Oltre alla direzione del Bureau e del n. 3 della « Révolution Surréaliste », nei primi mesi del 1925 Antonin Artaud dirige anche la Centrale Surrealista, sostituendo temporaneamente Breton, e come tale sarà uno dei membri del Comitato ideologico, alle cui riunioni si verificheranno i primi contrasti con gli altri surrealisti. Il dibattito interno al movimento, che piú tardi porterà alle note epurazioni, verte sulla questione del rapporto tra l'idea di surrealismo e quella di rivoluzione. Sul « Cahier de la permanence du Bureau de recherches surréalistes » in data 27 marzo 1925 troviamo scritto:

Le Comité idéologique se réunira lundi prochain 30 mars 1925 à la Centrale (4½) pour décider de savoir si l'idée de la Révolution doit prendre le pas sur l'idée surréaliste, si l'une est le rançon de l'autre, ou si les deux vont de pair. A cette occasion le Comité idéologique est réorganisé, et comprendra les membres suivant: Louis Aragon, Antonin Artaud, André Masson, Max Morise et Pierre Naville³⁰.

È sicuramente interessante vedere subito qual'è la posizione di Artaud all'interno del dibattito:

... la question de la Révolution était déjà résolue quand je suis arrivé parmi vous. Je n'ai jamais conçu que le Surréalisme pût s'occuper de la réalité, [...] Je ne vois pas, pour ma part, un autre but immédiat, un autre sens actif à donner à notre activité que révolutionnaire, mais révolutionnaire bien entendu dans le chaos de l'esprit, ou alors séparons-nous!³¹.

Nonostante questa posizione di Artaud condizioni per qualche tempo quella di tutto il movimento³², la direzione che prenderà il dibattito, orientato sempre piú verso una posizione di impegno sociale, ed il progressivo disimpegno di Artaud provocato dalla malattia³³, faranno sorgere una spaccatura che avrà conseguenze immediate.

³⁰ O. C., I**, p. 269, nota 2.

³¹ O. C., I**, p. 118, lettera a Max Morise (16 aprile 1925).

³² N. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, cit., p. 74, nota 6.

³³ Anche se non seguiamo per esteso l'evolversi della malattia in Artaud, è

Il n. 4 della « Révolution Surréaliste » del 15 giugno 1925, si apre con un testo di Breton intitolato *Pourquoi je prends la direction de la Révolution Surréaliste*, in cui egli tenta, da una parte di ricomprendere nell'unica definizione di surrealismo le varie accezioni e contraddizioni che avevano diviso il movimento (« la contradiction n'est pas pour nous effrayer »)³⁴, e dall'altra, con evidente imbarazzo, egli è costretto a porre delle concrete e precise demarcazioni alla stessa nozione di surrealismo (« Dût l'ampleur du mouvement surréalistes en souffrir, il me paraît de rigueur de n'ouvrir les colonnes de cette revue qu'à des hommes qui ne soient pas à la recherches d'un alibi littéraire. Sans y mettre aucun ostracisme je tiens en outre à éviter par-dessus tout la répétition de menus actes de sabotage comme il s'en est déjà produit dans le sein de notre organisation »)³⁵. Ne *La Révolution d'abord et toujours!* pubblicato nel n. 5 della « Révolution Surréaliste » dell'ottobre 1925, troviamo una frase che mette in rilievo la crescente divergenza tra Artaud e i surrealisti: « Nous ne sommes pas des utopistes: cette Révolution nous ne la concevons que sous sa forme sociale »³⁶. Sebbene questo testo sia firmato anche da Artaud, è evidente la distanza con il suo pensiero e il suo stile. Artaud e il movimento non sono più in sintonia totale ed assoluta, cominciano invece i primi segni di allontanamento:

Une crise de dégoût absolu et d'ailleurs irrémédiable que je traverse à la suite d'une série d'avatars et de déceptions qui me proviennent de mes chers Surréalistes qui se révèlent dans leur ensemble, Breton et Aragon exceptés, comme la pire bande de cons que la terre ait portés³⁷.

È innanzitutto l'aspetto collettivo, organizzativo del surrealismo ad essere attaccato e criticato dal nostro autore. Col tempo la divergenza si fa sempre più radicale:

J'ai reçu une lettre comminatoire de Breton au sujet de Vitrac, où il le traite de

importante sottolineare ch'essa rimase una nota costante, a volte fortissima e determinante, a volte più debole e solo condizionante, nella vita d'Artaud. Nei mesi del dibattito in casa surrealista, nel maggio 1925, egli scrive a M.me Toulouse: « Je n'ai plus qu'une idée: dissoudre mon angoisse avec du laudanum quand je peux puisque tout, même le courage, même la volonté est inutile ». In *O. C.*, I^{**}, p. 119.

³⁴ M. Nadeau, *Histoire ...*, cit., p. 226.

³⁵ Idem.

³⁶ *Ibid.*, p. 217.

³⁷ *L. G. A.*, p. 181 (14 maggio 1925).

canaille et m'enjoint ou à peu près de rompre avec Vitrac. Je lui ai répondu par une lettre incendiaire et qui va faire un beau fracas dans la tribu surréaliste que j'emmerde décidément ³⁸.

Ma è qui importante riprendere il racconto di Breton nel punto dove egli spiega i motivi che lo spinsero a prendere le distanze dalla posizione di Artaud:

... si j'avais peu de réserves à faire sur leur contenu, je ne tardais pas à m'inquiéter de l'atmosphère qu'ils créaient. Du fait même qu'ils s'étaient succédés à très bref intervalle et que cette activité de grande polemique tendait nécessairement à prendre le pas sur toutes les autres, j'avais l'impression que, sans bien le savoir, nous étions pris de fièvre et que l'air se raréfiait autour de nous. [...] Cette voie, mi-libertaire, mi-mystique, n'était pas tout à fait la mienne et il m'arrivait de la tenir plutôt pour une impasse que pour une voie (je n'étais d'ailleurs pas le seul). Le lieu où Artaud m'introduit me fait toujours l'effet d'un lieu abstrait, d'une galerie de glaces. [...] C'est un lieu de lacunes et d'ellipses où personnellement je ne retrouve plus mes communications avec les innombrables choses qui, malgré tout, me plaisent et me retiennent sur la terre. [...] Enfin je défiais d'un certain paroxysme auquel Artaud visait à coup sûr, [...], il me semblait qu'il y avait là de notre part une dépense de forces que nous ne pourrions plus compenser par la suite. [...] C'est pour ces raisons, et quelques d'autres que je fus, non sans grands scrupules, pour arrêter l'expérience, dont Artaud venait d'être responsable et pour décider de prendre moi-même la direction de la Révolution Surréaliste ³⁹.

Se nel brano citato in precedenza Breton è riuscito a chiarire i motivi dell'incontro tra Artaud e il surrealismo, in questo ulteriore brano egli ci restituisce, con altrettanta lucidità, le ragioni del progressivo allontanarsi delle due esperienze, distacco che ha inizio verso la metà del 1925 (a partire dal n. 6 e 7 della « Révolution Surréaliste » non appaiono più testi di Artaud). La rottura ufficiale avviene nel novembre del 1926: un'assemblea svoltasi al « café le Prophète » deciderà della esclusione di Artaud e di Soupault ⁴⁰.

Il 1926 è un anno travagliatissimo per il movimento surrealista, l'anno dell'accesso dibattito sulla rivoluzione, l'anno del tentativo di collaborazione con i redattori di « Clarté » ⁴¹, l'anno delle epurazioni

³⁸ *Ibid.*, p. 207 (10 settembre 1925). Ricordiamo che Vitrac fu espulso dal movimento nel dicembre 1924.

³⁹ A. Breton, *Entretiens*, cit., pp. 109-110.

⁴⁰ O. C., I**, p. 240, nota 2.

⁴¹ La rivista « Clarté », redatta da intellettuali di ispirazione comunista, nel suo numero di dicembre 1925 annuncerà la sua sparizione e la nascita di una

di Naville, di Artaud e di Soupault, insomma un anno di profonda crisi. Una crisi e un dibattito che non avranno riscontro sui tre numeri della « Révolution Surréaliste » del 1926. È nel 1927, invece, dopo l'adesione dei cinque al Partito Comunista Francese (Aragon, Breton, Eluard, Péret, Unik), con la brochure *Au grand jour*, che il dibattito all'interno del movimento trova uno sbocco pubblico; nell'opuscolo si prende atto della crisi e si tenta, attraverso prese di posizione, scambi di lettere, spiegazioni postume, di chiudere questo travagliato periodo della storia del movimento. Una delle notizie rese pubbliche da quest'opuscolo è appunto l'esclusione di Artaud dal movimento, avvenuta l'anno precedente:

Au nom d'un certain principe d'honnêteté qui doit, selon nous, passer avant tout autre, en novembre 1926, nous avons rompu avec deux de nos anciens collaborateurs: Artaud, Soupault. Le manque remarquable de rigueur qu'ils apportaient parmi nous, l'évident contre-sens qu'implique, en ce qui concerne chacun d'eux, la poursuite isolée de la stupide aventure littéraire, l'abus de confiance dont chacun d'eux est à quelque titre le zélateur, n'avaient été que trop longtemps l'objet de notre tolérance⁴².

È l'inizio di una veemente polemica che si prolungherà per due anni, se si eccettuano due brevi riconciliazioni in seguito alla proiezione di *La Coquille et le Clergyman* e alla rappresentazione di *Partage de Midi* di Claudel⁴³. Se fino ad allora la rottura tra Artaud e i surrealisti era rimasta una questione riguardante i rapporti interni al movimento, dal 1927 essa diventa oggetto di una pubblica polemica a colpi di « brochures » e di manifestazioni reciproche di sabotaggio.

In *Au grand jour* i cinque spingono l'attacco ad Artaud fino all'insulto e alla calunnia aperta; le affermazioni che si alimentavano all'immagine di Artaud che buona parte dell'opinione pubblica aveva, sottolinearono e definirono ulteriormente questa sua distorta immagine:

... il est démontré que celui-ci n'a jamais obéi qu'aux mobiles les plus bas. [...] Il y a longtemps que nous voulions le confondre, persuadés qu'une véritable bestialité l'animait. Qu'il ne voulait voir dans la Révolution qu'une métamorphose

nuova rivista « La guerre civile ». I surrealisti diedero lo stesso annuncio nella « R. S. » dell'1 marzo 1926. Ma la rivista comune non apparirà.

⁴² M. Nadeau, *Histoire ...*, cit., p. 861.

⁴³ La riconciliazione durerà solamente i primi quattro mesi del 1928, poi il 2 giugno in occasione della « prima » di *Le Songe* di Strindberg, avverrà la rottura definitiva.

des conditions intérieurs de l'âme, ce qui est le propre des débiles mentaux, des impuissants et des lâches. Jamais, dans quelque domaine que ce soit, son activité (il était aussi acteur cinématographique) n'a été que concession au néant. [...] Laissons-le à sa détestable mixture de rêveries, d'affirmations vagues, d'insolences gratuites, de manies. Ses haines, — et sans doute actuellement sa haine du surréalisme, — sont des haines sans dignité. [...] Il est plaisant de constater entre autres choses que cet ennemi de la littérature et des arts n'a jamais su intervenir que dans les occasions où il y allait de ses intérêts littéraires, [...]. Cette canaille, aujourd'hui, nous l'avons vomie. Nous ne voyons pas pourquoi cette charogne tarderait plus longtemps à se convertir, ou, comme sans doute elle dirait, à se déclarer chrétienne⁴⁴.

Furono sicuramente molti i motivi che contribuirono a far sí che la presa di posizione dei surrealisti verso Artaud fosse cosí violenta. Innanzitutto è evidente che l'attacco è strumentale alla giustificazione della scelta socio-politica dei cinque; Breton e gli altri surrealisti negano l'apporto di Artaud al surrealismo per negare parte della loro storia; quella degli anni 1924-1925. Non dimentichiamo poi che uno degli scopi di *Au grand jour* è quello di por fine a polemiche e discussioni, e in questo senso il violento attacco contro Artaud evidenzia e palesa la necessità della loro recente scelta e la giustifica. Un altro motivo che contribuì ad accentuare il tono delle accuse ad Artaud fu che agli occhi di chi si stava orientando verso l'impegno sociale militante, apparve ingiustificabile la scelta di Artaud di costituire un sodalizio con Vitrac e Aron per la fondazione del *Théâtre Alfred Jarry*.

Artaud replicò agli insulti dei surrealisti con la brochure *A la grand nuit ou le bluff surréaliste*, nel giugno del 1927⁴⁵. All'inizio del suo testo egli rivendica il fatto che i surrealisti per distruggerlo non abbiano saputo far altro che usare brani di suoi testi appena rivisti e modificati. Infine viene al nodo fondamentale della disputa iniziata due anni prima:

Y-a-t-il d'ailleurs encore une aventure surréaliste et le surréalisme n'est il pas mort du jour où Breton et ses adeptes ont cru devoir se rallier au communisme et chercher dans le domaine des faits et de la matière immédiate l'aboutissement d'une action qui ne pouvait normalement se dérouler que dans les cadres intimes de cerveau. Ils croient pouvoir se permettre de me railler quand je parle d'une métamorphose des conditions intérieures de l'âme, comme si j'entendais l'âme sous le sens infect sous lequel eux-mêmes l'entendent et comme si du point de vue de

⁴⁴ M. Nadeau, *Histoire ...*, cit., p. 261.

⁴⁵ In *O. C.*, I**, p. 240, nota 1. « Brochure » stampata dalla Société Générale d'Imprimerie et d'Édition, tiratura 500 esemplari, « en vente chez l'auteur ».

L'absolu il pouvait être du moindre intérêt de voir changer l'armature sociale du monde ou de voir passer le pouvoir des mains de la bourgeoisie dans celle du prolétariat ⁴⁶.

Ma qual è questo punto di vista dell'assoluto, partendo dal quale Artaud giudica e sceglie, qual è il motivo profondo, al di là di divergenze contingenti, del suo distacco dai surrealisti?

C'est pour avoir refusé de m'engager au delà de moi-même, pour avoir réclamé le silence autour de moi et d'être fidèle en pensée et en actes à ce que je sentais être ma profonde, mon irrémissible impuissance que ces messieurs ont jugé ma présence inopportune parmi eux. [...] Mais que me fait à moi toute la Révolution du monde si je sais demeurer éternellement douloureux et misérable au sein de mon propre charnier. [...] Il n'y a de bonne révolution que celle qui me profite, à moi, et à des gens comme moi ⁴⁷.

Ecco che in Artaud ritorna in evidenza la cifra che abbiamo visto caratterizzare tutta la sua esistenza: il problema è il corpo, la sua miseria, la sua malattia, il suo limite; occorre una rivoluzione che trasformi questo corpo o che perlomeno permetta che non lo si giudichi, che non lo si escluda. Ma continuando nella sua spiegazione Artaud raggiunge il nocciolo della questione: « Ce qui me sépare des surréalistes c'est qu'ils aiment autant la vie que je la méprise » ⁴⁸. Ma ancora cosa è stato per Artaud il surrealismo, questa intensa avventura di due anni?

Le surréalisme n'a jamais été pour moi qu'une nouvelle sorte de magie. L'imagination, le rêve, toute cette intense libération de l'inconscient qui a pour but de faire affleurer à la surface de l'âme ce qu'elle a l'habitude de tenir caché doit nécessairement introduire des profondes transformations dans l'échelle des apparences, dans la valeur de signification et le symbolisme du créé ⁴⁹.

Per dare una risposta ancora più esauriente alle domande sul rapporto tra Artaud e il surrealismo, occorre a questo punto citare la brochure *Point final* pubblicata pochi mesi dopo, probabilmente nel settembre 1927, in qualche centinaio di esemplari ⁵⁰:

Le surréalisme vint à moi à une époque où la vie avait parfaitement réussi à me laisser. [...] Le surréalisme fut cet espoir virtuel [...] à s'accrocher à n'importe

⁴⁶ O. C., I**, pp. 60-61.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 60.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 62. Sempre sullo stesso tema, cfr. O. C., I**, p. 125.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁰ O. C., I**, p. 242, nota 1.

quels fantômes pour peu qu'ils réussissent à tromper légèrement l'esprit. Le surréalisme ne pouvait pas me rendre une substance perdue, mais il m'apprit à ne plus chercher dans le travail de la pensée une continuité qui m'était devenue impossible, et à savoir me contenter des larves que mon cerveau faisait traîner devant moi⁵¹.

Continuando questo confronto tra Artaud ed i surrealisti, entreremmo nello specifico dei problemi e delle tematiche oggetto della polemica, delle sintonie e delle divergenze: un'analisi che, oltre ad approfondire la conoscenza dell'opera e del pensiero di Artaud, costituirebbe una fondamentale chiave di lettura per la comprensione di un periodo intero della storia della letteratura contemporanea. Limitandoci qui a seguire quello che è il tema del nostro lavoro, non ci resta che sottolineare quale sia la convinzione di Artaud, al momento del distacco dai surrealisti; per Artaud sono gli stessi surrealisti ad aver tradito l'intuizione originaria del surrealismo:

La facilité avec laquelle ils ont adhéré à la repoussante conception du matérialisme historique, montre à quel point ils sont éloignés de leur véritable but [...]. Car quoi qu'ils en aient il s'agit bien de l'intérieur. [...] La liberté n'est qu'un point perdu en face de l'esprit. Leur liberté sociale, actuelle, humaine est aux antipodes de la liberté. Eux, moi, tous, foussions-nous libres dans le sens où ils l'entendent, nous ne jouirions encore que d'une caricature de liberté. La liberté véritable est en nous, mais elle est pourrie de formes adverses et que nous sommes profondément incapables de démolir. Le chemin de soi-même est dur, subtil, compliqué⁵².

Abbandonati, insieme al surrealismo, i fantasmi dell'inconscio, le tentazioni della mistificazione ideologica, egli riparte, ricomincia la sua ricerca. Una sola cosa gli sta a cuore: scoprire il punto perduto della libertà, quel centro che può rendere la verità e la dignità alla sua esperienza e a quella di ogni uomo.

Parlando della rottura di Artaud con i surrealisti dobbiamo sottolineare che la gran parte della critica, concordando con lo stesso Artaud, fu del parere che furono gli stessi surrealisti a tradire il surrealismo nella sua intuizione originale. Citiamo per tutti André Masson e Aimé Patri: « S'il existe un surréaliste c'était assurément Artaud »⁵³; « La rupture d'Artaud pouvait être considérée comme la manifestation

⁵¹ O. C., I**, p. 67.

⁵² O. C., I**, p. 73.

⁵³ *Ibid.*

d'une fidélité profonde »⁵⁴. Lo stesso Paulhan in una lettera dell'aprile 1927, spiegando ad Artaud il perché del suo rifiuto di pubblicare un articolo sulla « Nouvelle Revue Française » contro i surrealisti, afferma:

Songez que vous avez été aux côtés de Breton et d'Aragon, vous les avez acceptés et aimés; c'est eux depuis lors qui ont changés, plus que vous. Eh bien, s'ils ont changés par simple crapulerie et par bestialité, bien entendu ils ne m'intéressent plus du tout, c'est vraiment trop simple. [...] Le problème est ici: Pourquoi Breton a-t-il laissé le premier surréalisme, le pur surréalisme?⁵⁵.

Non saremmo esaurienti se chiudessimo questo paragrafo senza analizzare un avvenimento accaduto circa due anni dopo l'esclusione d'Artaud dal movimento surrealista che influenzò enormemente quell'immagine pubblica del nostro autore che sin dall'inizio stiamo scrutando proprio nel suo sorgere e nel suo evolversi. Si tratta della breve riconciliazione con i surrealisti avvenuta nel gennaio del 1928 in seguito alla rappresentazione di *Partage de Midi* del *Théâtre Alfred Jarry*, che ebbe un riscontro pubblico clamoroso nell'appoggio che Breton e amici diedero ad Artaud nella sua battaglia contro Germaine Dulac, regista di un film di cui egli scrisse la sceneggiatura: *La Coquille et le clergyman*⁵⁶. Ricordando per inciso l'attività cinematografica di Artaud, osserviamo che egli fu attore, tra il 1924 e il 1935, in più di 25 films, che egli scrisse una decina di articoli di critica cinematografica, tra il 1928 e il 1933, ed infine che scrisse ben 12 sceneggiature⁵⁷.

L'episodio della *Coquille et le clergyman*, più ancora di tutte le attività svolte da Artaud all'interno del movimento surrealista dal 1924 al 1926, lo qualificò come surrealista di fronte a critica e pubblico, non solo parigini e non solo a lui contemporanei. La polemica ebbe inizio perché Germaine Dulac, regista del film, non informò Artaud dei problemi riguardanti la sua realizzazione. L'autore della sceneggiatura, sentendosi tradito nelle sue intenzioni ed offeso, chiese a Paulhan di poter pubblicare sulla « Nouvelle Revue Française » il testo della *Coquille et le clergyman*, per garantire così i suoi diritti d'autore. Nei giorni precedenti la prima proiezione del film, Artaud, inoltre, fece

⁵⁴ A. Patri, *Antonin Artaud*, in « France-Asie », n° 30 (settembre 1948), p. 1034.

⁵⁵ O. C., I**, p. 276.

⁵⁶ Il testo della sceneggiatura in O. C., III, pp. 25-31.

⁵⁷ Un'ottima filmografia di Artaud è contenuta nel numero speciale di « Obliques », n° 10-11 (1976), p. 113.

pubblicare un piccolo quaderno di quattro pagine contenente una rassegna stampa che raccoglieva i giudizi della critica cinematografica sul film, nei quali erano messi in rilievo i suoi meriti, mentre taciuto e misconosciuto era il lavoro della Dulac.

Ma lo scandalo vero e proprio scoppiò la sera della « prima », il 9 febbraio 1928 allo *Studio des Ursulines*:

Le public suivait avec intérêt cette curieuse production, quand dans la salle on entendit une voix poser cette question: « Qui a fait ce film? ». A quoi une autre voix répond: « C'est M.me Germaine Dulac ». Première voix: « Qu'est ce que M.me Dulac? ». Deuxième voix: « C'est une vache ». Devant la grossièreté du terme, Arman Tallier, le sympathique directeur des Ursulines, accourt, fait donner la lumière et repère les deux perturbateurs. [...] C'étaient Antonin Artaud, un surréaliste, un peu fou et un peu maniaque, auteur du scénario du film et qui manifestait ainsi son mécontentement contre M.me Dulac, qu'il accusait d'avoir déformé son « Idée » (une idée un peu folle). Et avec lui hurlai un autre surréaliste bien connu qui, paraît-il, a quelquefois du talent, Robert Desnos. [...] Furent bientôt aidés dans cette tâche par quelques autres surréalistes⁵⁸.

Numerosi sono i dati interessanti nell'episodio qui raccontato: lo svolgimento della serata seguì il tipico schema delle manifestazioni surrealiste, un intero gruppo di surrealisti venne allo *Studio des Ursulines* per esprimere il suo appoggio ad Artaud nella protesta, infine, degno di nota, il riemergere, nel racconto del cronista, dei tratti quali « folle » e « maniaco » con i quali frequentemente la critica tratteggiava la personalità di Artaud. Al di là della contingenza dell'episodio è importante sottolineare che l'appoggio dei surrealisti alla protesta d'Artaud ebbe come effetto quello di qualificare agli occhi della critica il film di Artaud come un film surrealista. Un film, *La Coquille et le clergyman*, considerato come un'esperienza precorritrice degli stessi film di Bunuel, una delle poche e riuscite traduzioni dello spirito surrealista nel linguaggio cinematografico. In un'intervista sul rapporto tra cinema ed inconscio, il dottor Allendy, direttore dell'Istituto di ricerche psicologiche ed amico e collaboratore di Artaud, risponde così alla domanda dell'intervistatore Vidal:

Le meilleur scénario de ce genre que je connaisse est celui qui avait conçu Antonin Artaud pour *La Coquille et le clergyman*. Les images et les développements, au premier abord incohérents, sont d'une parfaite exactitude psychologique. Le film qu'en a tiré M.me Germaine Dulac ne répond pas, malheureusement, au but proposé. Dans le *Chien andalou* de Bunuel, l'inverse se produit: images d'une

⁵⁸ « Le Charivari » (18 febbraio 1928).

valeur cinématographique étonnant, mais scénario décevant sans valeur psychologique⁵⁹.

Un giudizio, quello del dottor Allendy, che trova numerose conferme soprattutto oggi che al film d'Artaud viene riconosciuta una grande importanza storica. Afferma Kyron: « Historiquement, *La Coquille et le clergyman* reste le premier film surréaliste »⁶⁰.

Il rapporto con i surrealisti iniziato nel 1924 e poi, come abbiamo visto, interrotto per essere in seguito ripreso e poi ancora lasciato, ed in particolare il rapporto con André Breton, rimarrà un punto di riferimento e un polo interlocutorio fondamentale in tutta la vita di Artaud. Concludendo questo paragrafo occorre pur notare che Artaud, agli occhi del pubblico, rimarrà, nonostante le polemiche, le prese di posizione, le varie « brochures », un surrealista, non solamente per la sua adesione ufficiale al movimento, ma soprattutto per il suo comportamento, per la stranezza del suo linguaggio e per la sua diversità.

II.2. - L'UOMO DI TEATRO.

Pochi giorni prima che venisse resa pubblica l'esclusione di Artaud dal movimento surrealista, la « Nouvelle Revue Française » annunciò la fondazione del *Théâtre Alfred Jarry*; « Des jeunes écrivains fondent le *Théâtre Alfred Jarry*. Ils nous demandent de publier quelques passages de leur manifeste »⁶¹. Dopo due anni Artaud ritorna al teatro, ma questa volta non piú come attore, bensí come animatore, regista, direttore e autore. Ritorna al teatro con delle intenzioni e un progetto ben precisi: vuole fondare un universo teatrale in cui irrompa la vita. Tenterà di restituire al teatro quel potere di illusione che ha perso, chiamerà lo spettatore a sottoporsi ad un'operazione in cui sarà in gioco tutta la sua esistenza.

È curioso notare che proprio mentre sta per intraprendere questo tentativo di riforma, o meglio di rivoluzione teatrale, che lo vedrà impegnato per quasi un decennio, Artaud rimane agli occhi del pubblico

⁵⁹ J. Vidal, *Le cinéma et l'inconscient*, in « Pour Vous », n° 73 (24 aprile 1930).

⁶⁰ A. Kyron, *Le surréalisme au cinéma* (Parigi, ed. Le Terrain Vague, 1963), p. 184.

⁶¹ *Le Théâtre Alfred Jarry*, in « NRF », n° 158 (1 novembre 1926); in O. C., II, pp. 11-13.

e della critica soprattutto un poeta. La « Nouvelle Revue Française », introducendo il manifesto del *Teatro Jarry*, parla di « Jeunes écrivains » ed ancora, l'anno dopo, « Le Monde Illustré » definisce il nostro autore « le poète Antonin Artaud »⁶². Artaud viene definito « poeta » non certo perché siano conosciute ed apprezzate le sue esperienze di scrittore, bensì per qualificare il suo comportamento stravagante, instabile, originale. È un'osservazione questa assolutamente non marginale, perché proprio questa sua immagine pubblica condiziona tutti i suoi tentativi di creazione teatrale, spesso considerati poco seriamente da organizzatori e critici. Raramente sarà prestata fiducia alle sue idee e ai suoi progetti di messa in scena perché egli era considerato privo di capacità organizzative e pratiche.

Nell'autunno del 1926 Artaud fonda il *Théâtre Alfred Jarry*, assieme ad altri due surrealisti « dissidenti »: Roger Vitrac e Robert Aron.

Nella conferenza del 25 novembre⁶³ in cui veniva presentato il programma e il progetto del nuovo teatro, Aron ripeterà le affermazioni di Artaud già contenute nel Manifesto apparso, lo stesso mese, nella « Nouvelle Revue Française »: il teatro non sarà più l'imitazione dei fatti e dei gesti della vita corrente, ma lo spazio della libertà senza limiti del sogno e dello spirito. Oltre ad affermare quale sia il teatro che si propone di fondare, Artaud nel manifesto pone una questione che sarà decisiva per la vita e il futuro del *Théâtre Alfred Jarry*: quella del rapporto col pubblico. Egli sa che un simile tentativo risulterà impossibile se non incontrerà non solo il superficiale favore, ma la fiducia di almeno una parte di spettatori:

Au moment de lancer cette idée d'un théâtre pur et d'essayer de lui donner une forme concrète, une des premières questions que nous devons poser est celle de savoir si nous pourrions trouver un public capable de nous faire le minimum de confiance et de crédit nécessaires, en un mot de *lier partie* avec nous. Car à l'encontre des lettrés ou des peintres il nous est impossible de nous passer du public, qui devient d'ailleurs partie intégrante de notre tentative...⁶⁴.

Questa dichiarazione di principio smentisce gran parte della critica che vide come una delle principali caratteristiche del teatro di Artaud quella di provocare e sconvolgere il pubblico. Le *Théâtre Alfred Jarry* è

⁶² *Le cinéma et l'Abstraction*, in « Le Monde Illustré », n° 3645 (ottobre 1927)..

⁶³ G. Crouzet, in « La Grande Revue » (dicembre 1926).

⁶⁴ O. C., II, p. 12.

spesso presentato come: « un des groupement d'avant-garde les plus libres et se passe volontiers de l'approbation des foules. Non seulement il s'en passe, mais il recherche cette réprobation du public vulgaire »⁶⁵; pregiudizio questo che impedì a gran parte della critica e del pubblico di cogliere gli aspetti nuovi e rivoluzionari degli spettacoli di Artaud, che vennero, invece recepiti e presentati come attività meramente provocatorie, non capaci di intervenire e modificare, in termini critici e propositivi, le convenzioni teatrali allora esistenti. Artaud insorge pubblicamente contro questo pregiudizio quando, in seguito alla rappresentazione di *Victor ou les enfants au pouvoir*, il critico teatrale dell'« Ami du peuple » insinua che durante lo spettacolo il regista abbia buttato delle fiale puzzolenti⁶⁶. Alla provocatoria insinuazione, Artaud risponde: « Vous êtes, Monsieur, le troisième à lancer cette stupide insinuation. Comme si je pouvais m'amuser à employer tous les moyens capables de chasser un public »⁶⁷.

L'immagine pubblica di « poeta surrealista » ed il pregiudizio sulle sue attività genereranno una serie di equivoci, di polemiche e di rotture, tra Artaud e la critica, che lo porteranno fino alla pubblicazione della brochure *Le Théâtre Alfred Jarry et l'Hostilité Publique*⁶⁸. Fin dal suo inizio il progetto di Artaud, Vitrac e Aron non ebbe vita facile. Del momento in cui fu concepito e scritto il Manifesto al momento della prima rappresentazione del *Théâtre Alfred Jarry*, il 1 giugno 1927, passarono circa nove mesi. Perché le originali idee sul teatro espresse nel Manifesto potessero diventare iniziativa concreta, i tre giovani scrittori furono costretti ad affrontare problemi di non facile soluzione: innanzitutto un finanziamento che potesse garantire loro la tranquillità e la stabilità nel lavoro di produzione teatrale; in secondo luogo la ricerca di una sala per le prove, lo spettacolo e la serie di rappresentazioni; infine la disponibilità di una troupe stabile di attori. Un documento delle difficoltà incontrate è il *Manifeste pour un théâtre avorté*⁶⁹, in cui Artaud denuncia l'ostracismo incontrato.

⁶⁵ Boisvyon, *Le cinéma parlant est-il un monstre*, « L'Intransigeant » (30 giugno 1929); in O. C., II, p. 262.

⁶⁶ J. Lassere, in « L'ami du peuple du soir » (25 dicembre 1928); in O. C., II, p. 263.

⁶⁷ Lettera riportata in « Paris-Midi » (30 dicembre 1928); in O. C., II, p. 263.

⁶⁸ Cfr. *infra*, p. 68.

⁶⁹ Pubblicato in « Cahiers du Sud », n° 87 (febbraio 1927); in O. C., II, pp. 21-25. Il giudizio di Paulhan su questo manifesto fu: « Le manifeste (...) est splen-

e rimette a fuoco i motivi per cui ritiene che un'impresa come la fondazione del *Théâtre Alfred Jarry* sia una necessità assoluta. In questo secondo manifesto possiamo notare come la spinta ad un'elaborazione teorica delle proprie intuizioni è data ad Artaud dagli innumerevoli problemi incontrati nella loro traduzione pratica e concreta.

J'ai eu la faiblesse de penser que je pourrais à tout le moins amorcer cette tentative de redonner vie à la valeur universellement méprisée du théâtre, mais la bêtise des uns, la mauvaise foi et l'ignoble canaillerie des autres m'en ont à tout jamais dissuadé. [...] Le Théâtre Alfred Jarry n'est pas une affaire, on s'en doute. Mais il est en plus une tentative par laquelle un certain nombre d'esprits jouent leur va-tout⁷⁰.

Poco più avanti Artaud, in una sola frase, sintetizza le sue speranze, le paure e i rischi che un simile tentativo comporta:

Tout ce qui appartient à l'illisibilité et à la fascination magnétique des rêves, tout cela, ces couches sombres de la conscience qui sont tout ce qui nous préoccupe dans l'esprit, nous voulons le voir rayonner et triompher sur une scène, quitte à nous perdre nous-même et à nous exposer au ridicule d'un colossal échec⁷¹.

Alla fine del 1926 egli trova, oltre a Vitrac ed Aron, altre due persone disposte a credere, con lui, nel *Théâtre Alfred Jarry* e a rischiare ogni cosa in questa impresa: sono il dottore e la signora Alendy, coordinatori di un seminario di studi alla Sorbona. Nel maggio 1927 ha così inizio l'avventura del *Théâtre Alfred Jarry*: Artaud ha finalmente trovato delle persone che credono totalmente in questa impresa e su questa fiducia egli può iniziare il suo lavoro.

Il primo spettacolo fu rappresentato al *Théâtre de Grenelle* l'1 e il 2 giugno 1927; il programma comprendeva tre pièces: *Ventre Brûlé ou la Mère Folle*⁷², pochade musicale di Antonin Artaud, musica di Max Jacob; *Les Mystères de l'Amour*, tre quadri di Roger Vitrac;

dide et juste, à ce point de tension et de fureur qui révèle une sorte de justesse» (O. C., I**, p. 275, nota 1).

⁷⁰ O. C., II, pp. 21-22.

⁷¹ O. C., II, p. 23.

⁷² La ricostruzione di *Ventre Brûlé ou La Mère Folle* è stata tentata, basandosi su tutti gli estratti della stampa, da R. Maguire, *Le "hors Théâtre"* (Thèse de doctorat d'Université, Faculté des Lettres, Université de Paris, 1960), pp. 320-321.

Gigogne, un quadro di Max Robur⁷³. Lo spettacolo-manifesto è composto da una pièce per ciascuno dei tre membri fondatori del Teatro, ed ha un intento chiaramente dimostrativo e provocatorio. In questo primo spettacolo si tratta di rompere con le tradizioni consolidate del teatro e di dimostrare, con accenni, più che con una compiutezza formale, come la concezione teatrale dei suoi fondatori possa avere una realizzazione pratica. Complessivamente le reazioni della critica a questo primo spettacolo espressero, da una parte delusione rispetto all'attesa di una rappresentazione provocatoria e nuova: « Ce qui surtout frappe dans ce spectacle, c'est son manque de nouveauté »⁷⁴ e ancora; « Dans son ensemble, ce premier spectacle ne manque point d'intérêt, quoique monté sur des poncifs qui ne valent guère mieux que ceux du boulevard »⁷⁵; dall'altra un particolare apprezzamento alla regia di Artaud: « Mais les mises en scène de M. Artaud sont ce qui m'est apparu de plus valable »⁷⁶. Fu poi sottolineata la sua maestria nell'uso delle luci, e infine apprezzato, nelle sue intenzioni e nella sua realizzazione, il lavoro di regia nella sua globalità: « Il utilisait la lumière d'une manière étonnante, qui transfigurait aussi bien les objets que les acteurs »⁷⁷; « Un jet de lumière violette venu des coulisses vitriole tout à coup les acteurs »⁷⁸. Chi ancora sottolinea la qualità della messa in scena è Jean Paulhan che sotto lo pseudonimo di Jean Guérin afferma:

Ils semblaient [...] qu'ils fussent redressés et renforcés par l'effet de la mise en scène: une réalité grosse de conséquence s'élevait; la question se posait sur un plan de l'esprit qui n'a pas l'habitude d'être sollicité⁷⁹.

In questo primo spettacolo del *Théâtre Alfred Jarry*, la « pièce » che senza dubbio destò più curiosità e più colpì gli spettatori e i critici fu *Ventre Brûlé ou La Mère Folle*, messa in scena con sistemi che ricordavano quelli del montaggio cinematografico. Fu la parte che più impressionò, anche perché in questa « pièce » gli spettatori poterono farsi un'idea delle possibilità di realizzazione delle teorie sul teatro pro-

⁷³ Pseudonimo di Robert Aron.

⁷⁴ Benjamin Crémieux, in « La Gazette du Franc » (4 giugno 1927); in *O. C.*, II, p. 55.

⁷⁵ *O. C.*, II, p. 54; Marcel Sauvage, in « Comoedia » (3 giugno 1927).

⁷⁶ B. Crémieux, loc. cit.; in *O. C.*, II, p. 55.

⁷⁷ R. Aron, *Les francs-tireurs ...*, cit.

⁷⁸ M. Sauvage, loc. cit.; in *O. C.*, II, p. 54.

⁷⁹ J. Guérin, in « NRF », n° 168 (1 settembre 1927).

pugnature da Artaud. *Ventre Brûlé ou La Mère Folle* non era un vero e proprio testo, ma piuttosto un canovaccio e costituì uno dei primi esempi di come uno spettacolo teatrale potesse essere direttamente costruito e realizzato sulla scena.

L'ultimo intervento critico che prendiamo in esame, quello di Fortunat Strowski, è particolarmente interessante perché mette in rilievo in modo esemplare l'atteggiamento dei critici di fronte allo spettacolo di Artaud:

Curieux spectacle, sur lequel on pourrait philosopher à l'infini. [...] Il est inutile d'essayer de comprendre du moins selon manière habituelle. Pour moi je ne raconterai rien et je n'essaierai même pas d'exprimer une opinion arrêtée. Il faudrait revoir la pièce plusieurs fois⁸⁰.

Se questo intervento di Strowski ci conferma che la prima rappresentazione del *Théâtre Alfred Jarry* fu veramente un evento insolito e nuovo nel panorama teatrale di quegli anni, esso ci rivela anche che il pregiudizio della critica, al quale accennammo proprio all'inizio di questo paragrafo, fu effettivamente un fattore determinante ogni giudizio ed opinione. Gli spettacoli del *Théâtre Alfred Jarry* erano spettacoli d'avanguardia, quindi sicuramente provocatori, strani, incomprensibili:

Pour moi je veux seulement rendre hommage au Théâtre Alfred Jarry en le prenant au sérieux. Il me semble qu'il pourra avoir de la fraîcheur, de l'ingénuité, de la diversité et parfois une profondeur originale. [...] Un foyer qui lance des fusées⁸¹.

Prendere sul serio, dare fiducia ad un'esperienza come il *Théâtre Jarry* era cosa rara, non abituale, più facile era invece canzonare, o giudicare con sufficienza, o come afferma lo stesso Strowski: « philosopher à l'infini ».

Nonostante le lusinghiere accoglienze di pubblico e critica, gli apprezzamenti rivolti alla regia di Artaud e gli incoraggiamenti a continuare il tentativo, il primo spettacolo si risolse con un grave fallimento finanziario. « Il y eut, nous dit Aron, un déficit de 6 à 7000 francs entièrement payé par lui »⁸². Solo il furore creativo, che lo caratterizzò durante tutto l'arco dei dieci anni che stiamo esaminando,

⁸⁰ F. Strowski, in « Paris-Midi » (8 giugno 1927); in O. C., II, pp. 53-54-55.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² O. C., II, p. 271.

permise ad Artaud di superare tutte le difficoltà e con rinnovata decisione e volontà intraprendere una nuova iniziativa: « Dans le théâtre que nous voulons faire, le hasard sera notre dieu. Si nous n'avions foi en un miracle possible, nous ne nous engagerions pas dans cette voie pleine d'aléas »⁸³. Questa fede in un possibile miracolo è ciò che dà forza al tentativo di Artaud, ciò che gli permette di superare la precarietà assoluta del suo operare: le prove in una sala prestatagli da Dullin, gli attori che rubano del tempo alle loro attività per poter lavorare con Artaud, gli insormontabili problemi finanziari, la sala per la rappresentazione reperita il giorno precedente la « prima »⁸⁴.

Nonostante queste difficoltà e il disastro finanziario del primo spettacolo, fu deciso di presentarne un secondo che comprendeva: *Le Partage de Midi*, un atto di Paul Claudel messo in scena contro la volontà dell'autore, « Cet acte fut joué en vertue de cet axiome qu'une oeuvre imprimée appartient à tout le monde »⁸⁵, e *La Mère*, film di Pondovkine tratto da Gorki, vietato dalla censura « qui fut projeté en premier lieu pour les idées qu'il contient, ensuite pour ses qualités propres et, enfin, pour protester, justement, contre la censure »⁸⁶. Questo secondo spettacolo che prevedeva un'unica rappresentazione su inviti « strictement privées » riuniti il sabato 14 gennaio 1928, alla *Comédie des Champs-Élysées* « un public intrigué, composé de tout ce qui comptait à Paris dans la littérature, le théâtre et le cinéma »⁸⁷.

Come suggerisce la struttura dello spettacolo, questa volta non si trattò di una rappresentazione teatrale, ma piuttosto di una manifestazione pubblica, come la definì lo stesso Artaud⁸⁸. L'intento di Artaud fu quello di creare intorno al *Théâtre Alfred Jarry* un clima d'attesa e d'attenzione che rendesse possibile l'affermazione pubblica dell'iniziativa. Nel solco della tradizione dada e surrealista, Artaud e i suoi compagni orchestrarono una regia che andò ben al di là di quello che si

⁸³ O. C., II, p. 17; *Le Théâtre Alfred Jarry. Première année. Saison 1926-27*, brochure di 8 p., ed. S.G.I.E., 1926.

⁸⁴ « *Les Mystère de l'Amour*, furent répétés une seule fois sur scène la nuit qui précéda la représentation » (O. C., II, p. 32).

⁸⁵ O. C., II, p. 38.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ R. Aron, *Les francs-tireurs ...*, cit.

⁸⁸ Nella lettera a Jean Paulhan contenuta nella *Correspondance avec J. Paulhan*, Artaud riferendosi a questo spettacolo parla di « la manifestation Jarry » (O. C., III, p. 138).

vide sulla scena, ma che comprese piuttosto l'aspetto della pubblicizzazione della manifestazione. Come racconta Aron:

Le carton d'invitation était bien fait pour provoquer cette attente: il annonçait la projection d'un film soviétique, alors interdit par la censure, [...] *et un acte inédit d'un écrivain 'notoire', joué sans l'autorisation de l'auteur.* Quoique un renvoi en bas de page précisât que *le nom de l'auteur et le titre de la pièce seraient annoncés à l'issue de la représentation*, les imaginations travaillent, et des faux bruits, soigneusement orchestrés, désorientaient les esprits. [...] Le rideau se lève dans une atmosphère survoltée⁸⁹.

In questa occasione, a nostro parere l'unica, si ha l'impressione che Artaud scenda a compromesso con l'immagine che critica e pubblico hanno di lui. Pur di poter affermare le sue idee, in cerca di condizioni concrete che possano facilitare il suo sforzo creativo, egli accetta il ruolo dell'artista in possesso di un particolare gusto dell'eccessivo, del provocatorio e dello scandaloso. D'altra parte questo secondo spettacolo serve a ribadire alcuni dei principi stessi del *Théâtre Alfred Jarry*: « Le Théâtre Alfred Jarry s'adresse à tous ceux qui ne voient pas dans le théâtre un but mais un moyen »⁹⁰. Principio ribadito in maniera ancora più radicale nella lettera a Jean Paulhan, che abbiamo già citato: « Le Théâtre Jarry n'a rien à faire avec le théâtre »⁹¹.

Ma torniamo a ciò che accadde nel pomeriggio di sabato 14 gennaio 1928. L'attesa era grande, le voci e le insinuazioni tra loro contraddittorie, la sala colma, tra il pubblico i surrealisti, gli snob e, come racconta Aron, il meglio degli ambienti letterari e artistici parigini; insomma la rappresentazione per inviti fu una vera ghiottoneria offerta agli spettatori più curiosi ed interessati. Anche agli invitati fu chiaro il carattere di manifestazione pubblica dell'iniziativa, che intendeva protestare contro la censura e per l'affermazione della libertà assoluta dell'espressione artistica.

Une partie du public se mit à réagir après dix minutes de patience. [...] Lorsque la pièce fut terminée, tant bien que mal, Antonin Artaud dominant le bruit annonça: « La pièce que nous avons bien voulu jouer devant vous est de M. Paul Claudel, ambassadeur de France aux Etats-Unis ». Il y eut un froid. Le speaker ajouta: « un infâme traître! ». C'était sans doute un signal. On applaudit à gauche. On était entre soi⁹².

⁸⁹ R. Aron, *Les francs-tireurs ...*, cit.

⁹⁰ O. C., II, p. 27.

⁹¹ O. C., III, p. 138.

⁹² « *Candide* » (20 gennaio 1928); in O. C., II, p. 267, nota 22.

Come si può facilmente intuire non fu l'attenzione alla qualità della messa in scena a determinare il tono e il clima delle reazioni del pubblico e della critica, ma piuttosto la curiosità intorno al nome dell'autore del testo rappresentato e le prese di posizione sulla provocatoria frase di Artaud su Claudel. Le osservazioni sulla regia e sulla recitazione degli attori furono quindi subordinate al giudizio sullo « scandalo Claudel ». Tipico esempio è l'intervento di Jean Prevost, il quale fa discendere le considerazioni prettamente teatrali da quelle letterarie e di costume sull'« affaire Artaud-Claudel »:

Le moins qu'on puisse dire, sur cette question, c'est que les preuves matérielles ou littéraires de cette trahison manquent tout à fait; [...] beaucoup de spectateurs conclurent de là qu'on leur avait donné, au lieu d'une représentation, une parodie volontaire de *Partage de Midi*. [...] Grands gestes, avec torsion brutale des personnages; déclamations vives allant jusqu'aux cris. Ces acteurs mettaient surtout d'énormes différences entre diverses phrases ou membres de phrase du même texte; or à quoi ils voulaient donner de l'importance semblait brutal et excessif; tout ce qu'ils négligeaient semblait maniéré⁹³.

La recitazione degli attori, nella quale possiamo agevolmente riconoscere le osservazioni fatte a suo tempo all'Artaud attore⁹⁴, è interpretata da Prevost come una maniera di parodiare il testo di Claudel. Non mancano però gli elogi alla regia di Artaud, in articoli che per la gran parte raccontano lo svolgersi della manifestazione: « ... une mise en scène vraiment ingénieuse, curieuse, parfois surprenante d'Antonin Artaud »⁹⁵.

Questo secondo spettacolo del *Théâtre Alfred Jarry* ebbe poi due importanti, seppur temporanee, conseguenze. La prima è il riavvicinamento tra i surrealisti ed i fondatori del *Théâtre Jarry*, la seconda è la rottura tra Artaud e Jean Paulhan. La ritrovata sintonia con i surrealisti, che ebbe delle conseguenze immediate⁹⁶, non sorprese l'opinione pubblica perché, come abbiamo già sottolineato, egli continuò ad essere considerato, nonostante la rottura avvenuta alla fine del 1926, un poeta surrealista. Lo stesso *Théâtre Alfred Jarry* fu visto dalla critica d'allora, e

⁹³ J. Prevost, in « NRF », n° 173 (1 gennaio 1928).

⁹⁴ Cfr. *supra*, pp. 10-15.

⁹⁵ « Candide », cit.

⁹⁶ Nel numero 11 della « R. S. » fu pubblicato: *Le Dialogue en 1928 e L'Osselet Toxique*. Anche Vitrac beneficiò della riconciliazione con i surrealisti, e nello stesso numero venne pubblicato un suo testo intitolato *Consuella*.

anche di oggi, come l'unico tentativo di traduzione dello spirito surrealista nel linguaggio teatrale, nonostante l'ostinata resistenza dei surrealisti, e in particolare di Breton, a considerare il teatro come un'espressione artistica ⁹⁷.

Toni molto duri e violenti caratterizzarono la rottura con Jean Paulhan, da alcuni anni amico e confidente di Artaud: « Artaud, est-ce vous qui tout d'un coup abandonnez votre pensée à ces facilités, à ces absences d'âme, à ces trucs: l'anticléricalisme, la révolution politique? » ⁹⁸. Sappiamo quanta importanza ebbe nella vita di Artaud l'amicizia e un rapporto fondato sulla fiducia totale ed assoluta; come già scrisse a Rivière ⁹⁹, egli ha bisogno di un rapporto al quale consegnarsi totalmente, di una amicizia che possa essere momento di verifica nella sua conquista di un'identità. La rottura con Paulhan significò la mancanza di questo tipo di rapporto nella vita di Artaud, la mancanza di qualcosa di così vitale che egli stesso un anno dopo chiederà al direttore della « Nouvelle Revue Française » di scordare le polemiche e le offese e di riaccoglierlo come amico.

Un'altra, ed ultima, conseguenza di questo spettacolo fu che due spettatori svedesi, affascinati dalla realizzazione di *Partage de Midi*, lanciarono ai coniugi Allendy l'idea per un nuovo spettacolo del *Théâtre Alfred Jarry*. Essendo il *Sogno* di Strindberg un testo in programma al *Théâtre Jarry* fin dai suoi inizi, perché, a giudizio di Artaud, esso « fait partie de ce répertoire d'un théâtre idéal » ¹⁰⁰, l'idea degli amici svedesi divenne subito operativa, e ancora una volta, superando le solite e croniche difficoltà, Artaud ricominciò a lavorare: « Artaud, [...], faisait l'impossible, se débattant contre des difficultés énormes, puisqu'il n'avait pas théâtre pour ses répétitions » ¹⁰¹.

Il terzo spettacolo fu rappresentato al *Théâtre de l'Avenue* il 2 e il 9 giugno 1928. Diversamente da quanto accadde per il secondo spettacolo, il fine degli animatori non fu certamente quello di provocare scandalo e attesa, l'intenzione fu propriamente teatrale, il testo di Strindberg non fu rappresentato per attirare l'attenzione del mondo

⁹⁷ Cfr. H. Behar, *Il teatro Dada e surrealista* (Torino, ed. Einaudi, 1976), pp. 14-15.

⁹⁸ O. C., III, p. 137.

⁹⁹ Cfr. *supra*, pp. 22-27.

¹⁰⁰ O. C., II, p. 78.

¹⁰¹ *Ibid.*

intellettuale e del pubblico su un'iniziativa avversata da numerosi problemi e difficoltà, ma per « *appliquer et développer sur une grande échelle les méthodes de mise en scène qui sont propres au Théâtre Alfred Jarry* »¹⁰². Lo stretto rapporto con l'ambasciatore e i diplomatici svedesi non ebbe nessun scopo pubblicitario e scandalistico, ma servì ad Artaud per poter assicurare una certa tranquillità al suo lavoro di regia. *Le Songe* di Strindberg è sicuramente, fino a questo momento, il lavoro teatrale piú accurato e completo nella breve storia del regista Antonin Artaud. Ma purtroppo lo scandalo e le polemiche scoppiarono loro malgrado e ancora una volta determinarono e viziarono la « *réception* » della rappresentazione teatrale.

L'orage flottait-il dans l'air? Y avait-il cabale? [...] Toujours est-il que des interruptions se produisirent. [...] Une personnalité suédoise qui nous écrit à ce sujet affirme que le signal de la manifestation fut donné par un spectateur que l'on représente comme chef de l'école surréaliste. Mais il y eut un autre coup de théâtre! Le metteur en scène, M. Artaud, se fraya soudain un passage sur la scène parmi les acteurs interloqués, et dit à peu près ceci: « Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre sa patrie, contre toutes patries, contre la société! » [...]. Certains crurent que M. Artaud avait voulu désarmer son adversaire en feignant d'adopter ses doctrines pour le faire taire et pouvoir continuer la représentation. Le procédé n'est pas heureux¹⁰³.

La manifestazione che si accese all'interno del *Théâtre de l'Avenue* durante la rappresentazione fu inscenata dai surrealisti che non perdonarono agli animatori del *Théâtre Alfred Jarry* di aver prodotto uno spettacolo su diretta commissione dell'ambasciata svedese.

La giustificazione addotta da Artaud, nel pieno svolgimento della rappresentazione, oltre a non sortire effetto alcuno sui surrealisti, suscitò le ire della delegazione svedese che abbandonò la sala e pretese il rimborso dei biglietti. Artaud, Aron e Vitrac, saputo il 7 giugno che i surrealisti minacciavano di impedire la replica dello spettacolo prevista per il 9 giugno, si videro costretti a far presidiare il teatro dalla polizia¹⁰⁴. È opportuno segnalare, come dimostra la frase detta da Artaud sulla scena, che la posizione dei fondatori del *Théâtre Jarry* non assunse mai toni di attacco contro i surrealisti, bensì fu un atteggiamento di disperata difesa contro la minaccia di impedimento della loro

¹⁰² O. C., II, p. 38.

¹⁰³ P. Achard, in « Paris-Midi » (5 giugno 1928).

¹⁰⁴ A. Breton, *Les manifestes du Surréalisme*, cit., p. 161.

libera espressione. Nel suo manifesto del 10 giugno 1928, Aron riconosce addirittura che alcune ragioni impugnate dai surrealisti erano comprensibili e difendibili. Contrariamente a *Partage de Midi*, questa volta le reazioni allo spettacolo non si esaurirono nella cronaca e nel commento dello scandalo e delle polemiche conseguenti. Lo spettacolo colpì l'attenzione degli osservatori e suscitò commenti favorevoli e lusinghieri. Alla rappresentazione di *Le Songe* furono presenti anche critici teatrali stranieri. Così il dottor Allendy ricorda la composizione della sala:

150 places étaient occupées par des Suédois, plus 34 retenues par la Legation, y compris le Ministre. Huit représentants des plus importants quotidiens de Stockholm et de Gothembourg occupaient deux loges. Toute la grande presse française, cinq journalistes américains, trois journalistes viennois, trois belges, deux hollandais, plusieurs membres de la Légation du Danemark, y compris le Ministre. J'avais, entre autres, prié de venir et étaient présents: la duchesse de la Rochefoucauld, Paul Valéry, la princesse Edmond de Polignac, le prince Georges de Grèce (qui est danois), la comtesse Albert de Mun, la comtesse M. de Polignac, la vicomtesse de Gaigneron, François Mauriac, la comtesse Greffulhe, Arthur Horemegger, Lucien Maury, Claude Berton, Pierre Brisson, André Bellesoit, Benjamin Crémieux, G. de Pawlewsky, Paul Chauveau, etc. Des peintres suédois et français, des membres de la Légation d'Autriche, le grand écrivain suédois Marika Stjernstadt, ... etc.¹⁰⁵.

Le Songe di Strindberg con la regia di Artaud fu sicuramente un avvenimento teatrale e mondano raro. Il pomeriggio del 2 giugno 1928, al Théâtre de l'Avenue una parte del pubblico si recò attendendosi la novità assoluta, altri andarono con molti pregiudizi, pronti a ironizzare e a canzonare alla prima « stranezza », altri ancora per inscenare una manifestazione politica di protesta. La prima nota positiva sullo spettacolo giunse a sorpresa proprio dall'offesa ambasciata svedese:

Dans la note officielle communiquée par la Légation de Suède de Paris à la presse suédoise et étrangère, pour relater les incidents, on a eu à coeur de remarquer que la mise en scène était fort belle, très supérieure à celle de Reinhardt qui avait présenté, au Théâtre Intime de Stockholm, *Le Songe* de Strindberg¹⁰⁶.

Ma anche i critici nei loro resoconti sottolinearono gli aspetti positivi della regia di Artaud. Tra gli articoli oggi a nostra disposizione, solo uno è moderatamente critico verso il lavoro di Artaud: « L'effort

¹⁰⁵ O. C., II, p. 272.

¹⁰⁶ O. C., II, p. 273.

réel du metteur en sc ene n'était pas celui qui convenait le mieux au caract ere d'irréel et de rêve de la pièce »¹⁰⁷. Un'opinione, del resto, controbilanciata dai giudizi del critico di « Le Monde »: « Le moins que l'on puisse dire de la mise en sc ene d'Antonin Artaud est qu'il en fait une illustration saisissante, avec une intelligence sensible et attentive aux moindres intentions du texte »¹⁰⁸; e del critico del « Gaulois »: « Les décors avaient  t  fort bien imagin s, ainsi que les jeux de sc ene »¹⁰⁹. Claude Berton, dopo aver sottolineato l'importanza del gioco di luci e della recitazione stilizzata degli attori, conia per lo spettacolo di Artaud una nuova definizione: « Th atre d'irr alisme symbolique »¹¹⁰. In definitiva commenti non esaltanti ma un discreto apprezzamento per una regia ben fatta e originale. Riguardo *Le Songe* dobbiamo ancora analizzare un articolo, quello di Benjamin Crémieux, sul quale Artaud ebbe a dire in una lettera del gennaio 1932 a Paulhan: « Je n'ai eu une seule fois qu'un article compr hensif sur le Th atre Jarry, c'est l'article de Benjamin Crémieux sur *Le Songe*, et il donnait ses raisons »¹¹¹.

Benjamin Crémieux, che in occasione del primo spettacolo del *Th atre Jarry* parl  di « manque de nouveaut  »¹¹², scrisse in questa circostanza, un anno dopo, un articolo in cui per la prima volta vennero sottolineate le novit  e l'originalit  della regia di Artaud.   comprensibile la sua emozione nel sentire finalmente capito e compreso, nelle intenzioni e nelle ragioni, il suo metodo di lavoro. Ma veniamo all'articolo di Crémieux:

Une des r alisations sc eniques les plus remarquables et les plus neuves qu'il nous ait été donné de voir au Th atre cette année. [...] La réussite de M. Artaud a été de créer sur la sc ene l'atmosphère surréelle que réclame l'oeuvre de Strindberg et d'y parvenir par l'utilisation poétique de la réalité la plus quotidienne. [...] Le décor est composé de quelques objets violemment vrais, dont le rapprochement entre eux ou le rapprochement avec les costumes des acteurs, le texte récité par eux fait jaillir une poésie incluse en eux et jusque là invisible. L'uni-

¹⁰⁷ P. Achard, loc. cit.

¹⁰⁸ O. C., II, p. 262, *Quelques extraits de presse*.

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ C. Berton, in « Les Nouvelles Littéraires » (23 giugno 1928).

¹¹¹ O. C., III, p. 255.

¹¹² A proposito dell'articolo di Crémieux, Artaud scrisse a Paulhan il 2 luglio 1927: « Les Mystères de l'amour qui, quoi qu'en pense M. Benjamin Crémieux, est une pièce faite pour le théatre » (O. C., III, pp. 130-131).

vers que parvient ainsi à évoquer M. Artaud est un univers où tout prend un sens, un mystère, un âme. Il est malaisé de décrire et plus encore d'analyser les effets obtenus, mais ils sont saisissant. Il s'agit proprement de la réintégration d'une magie, d'une poésie dans le monde, de la remise au jour de rapports nouveaux entre les êtres et les choses ¹¹³.

Per la prima volta il tentativo di Artaud fu finalmente capito. Come afferma Crémieux, Artaud voleva portare alla luce, mostrare, materializzare dei rapporti nuovi tra gli esseri e le cose.

Nonostante l'articolo di Crémieux, il *Théâtre Alfred Jarry*, alla fine delle due rappresentazioni di *Le Songe*, si trovò di fronte ai soliti problemi: il grave deficit finanziario, Aron che si ritira dall'impresa, e l'isolamento sempre più totale dopo la rottura con i surrealisti. Per poter produrre un nuovo spettacolo occorre un lascito della viscontessa de Noailles, del 15 novembre 1929, di 2000 franchi ad Artaud e Vitrac.

Il quarto spettacolo fu rappresentato alla *Comédie des Champs-Élysées* il 24 e 29 dicembre 1928: *Victor ou les enfants au pouvoir* di Roger Vitrac. In questo nuovo tentativo il testo ebbe una funzione molto importante; non si trattò in questo caso, come per le due precedenti rappresentazioni, di un autore noto e riconosciuto, ma di un giovane autore ex-surrealista ed ora direttamente implicato nell'impresa del *Théâtre Jarry*. Le reazioni allo spettacolo furono di conseguenza determinate dal grado di accettazione del testo.

Victor ou les enfants au pouvoir è un dramma in tre atti, provocatorio, dall'umorismo crudele, diretto contro la famiglia borghese, le sue convenzioni, le sue ipocrisie: un testo che mira a far riaffiorare la cruda realtà scardinando il gioco consolidato delle apparenze; un dramma che fu giudicato scandaloso da gran parte del pubblico e della critica. *Victor ou les enfants au pouvoir* s'iscrive in quella tradizione francese a cavallo degli ultimi due secoli che ha il suo inizio in Alfred Jarry e che passa poi da Raymond Roussel e il surrealismo, una tradizione che propugnò l'*humor* come forma del rapporto tra l'opera artistica e la società contemporanea. Come evidenzia il nome dello stesso teatro, Artaud e Vitrac confessarono apertamente di appartenere a questa tradizione, e l'*humor*, insieme all'attualità e al riso assoluto, fu un obiettivo privilegiato del loro lavoro teatrale. Così afferma, infatti, Artaud: « *L'humoristique*, seule attitude compatible avec la dignité

¹¹³ B. Crémieux, in « La Gazette du Franc » (11 agosto 1928).

de l'homme pour qui le tragique e le comique sont devenus une balance »¹¹⁴.

In questa prospettiva, il quarto spettacolo fu sicuramente una tappa e un momento fondamentale nella storia del *Théâtre Jarry*. Lo stesso Artaud contò molto su questo testo e concepì la messa in scena di *Victor* come un'esperienza necessaria e di capitale importanza.

Vous me demandez ce que j'attends de cette pièce osée et scandaleuse: c'est bien simple, j'en attends *tout*. Car au point où nous en sommes cette pièce est tout. Elle dénonce une situation douloureuse. [...] Comme quelque chose de plus que une oeuvre théâtrale, osée et scandaleuse, elle est comme la vérité même de la vie, quand on la considère dans son acuité¹¹⁵.

Il testo di Vitrac è d'altra parte una trasposizione artistica del grande e unico dramma esistenziale d'Artaud: il dualismo assoluto ed eterno tra il corpo e lo spirito: « Mettre au jour l'antithèse profonde et éternelle entre l'asservissement de notre état et de nos fonctions matérielles et notre qualité, d'intelligence et de purs esprits »¹¹⁶.

L'importanza di questo spettacolo, testo e messa in scena, fu però, al solito, inficiata da una vigilia che, se non diede luogo ad un vero e proprio scandalo, contribuì a creare un clima ironico e maldicente intorno alla rappresentazione. Motivo delle maldicenze furono le travagliate vicende per l'attribuzione del ruolo di Ida Mortemart, la signora bella e di classe, afflitta però da una noiosa infermità (la signora emette dei terribili peti) che irrompe nel mezzo del dramma e sconvolge ancor di più la già intricatissima vicenda. La parte di Ida Mortemart fu assegnata in un primo tempo ad Alexandra Pecker, regina del music-hall, ma in seguito ad un suo rifiuto, fu poi assegnata a Domenica Blazy.

Le rôle principal de femme a surtout été très difficile à distribuer. C'est qu'il s'agit d'un rôle qui fera du bruit (c'est le cas de le dire). C'est celui d'une dame qui ... d'une dame que ... — comment dirais-je? Enfin, cette dame est affligée d'une infirmité plus ridicule que douloureuse¹¹⁷.

A questo articolo replicò alcuni giorni dopo l'interessata:

D'abord je ne m'appelle pas Anita, mais Alexandra Pecker. Ensuite, je n'ai pas

¹¹⁴ O. C., II, p. 45.

¹¹⁵ O. C., II, p. 71.

¹¹⁶ O. C., II, p. 72.

¹¹⁷ P. Lazareff, in « Paris-Midi » (18 dicembre 1928).

accepté et refusé le rôle à la légère et sans le connaître: j'ai accepté parce que j'aime le théâtre d'avantgarde et, particulièrement celui d'Antonin Artaud ¹¹⁸.

Alcuni critici poi nelle loro recensioni insinuarono che Artaud, per rendere più espressivo e realistico il personaggio della Mortemart, aveva gettato nella sala, durante la rappresentazione, delle fiale fetide ¹¹⁹. Artaud, che già altre volte era intervenuto lungo la storia del *Théâtre Alfred Jarry* per ricordare che il suo uso della provocazione e dello scandalo non era affatto gratuito e fine a se stesso, si vide costretto a farlo anche questa volta. In una traccia di lettera a Domenica Blazy, la precisazione di Artaud diviene addirittura una supplica:

Il y a dans cette pièce une volonté de vérité terrible, de lumière cruelle portée jusque sur les basfonds les plus sales de l'inconscient humain. Et je vous supplie de ne pas voir là un amour exagéré du scandale, ni le désir gratuit de révolter ou d'étonner ¹²⁰.

Riguardo allo spettacolo si registrano tre interventi di critici francesi. Il primo è quello di Nozière che non interviene in merito alla regia, ma si preoccupa piuttosto di inserire *Victor* nel quadro della storia della letteratura. « Victor peut soutenir la comparaison avec *Impression d'Afrique*. Et c'est bien, après tout, la suite d'*Ubu Roi* » ¹²¹. Negli altri due interventi affiorano, in maniera palese, quella serie di pregiudizi e di posizioni preconcepite che in questo capitolo abbiamo visto caratterizzare il discorso della critica sulle messe in scena di Artaud. Clamoroso è il caso di Paul Reboux, che ci conferma come non fosse affatto cosa scontata quella di prendere sul serio un tentativo come il *Théâtre Alfred Jarry*:

On a écouté tout cela silencieusement, avec un sourire de pitié un peu triste, celui qu'on aurait à Sainte-Anne ou à Bicêtre pour examiner, dans le cabinet du médecin-Chef, les élucubrations graphiques des aliénés incurables ¹²².

Jean Lasserre, invece, disorientato dalla novità e dalla diversità del testo e della messinscena, si lascia andare ad un'osservazione estremamente superficiale:

¹¹⁸ In « Paris-Midi » (24 dicembre 1928).

¹¹⁹ Cfr. *supra*, p. 49.

¹²⁰ O. C., II, p. 75.

¹²¹ Nozière, « L'Avenir » (30 dicembre 1928).

¹²² P. Reboux, in « Paris-Soir » (26 dicembre 1928).

... la pièce à la remorque de Victor, enfant précoce et pervers, a déraillé sur des voies étranges. [...] Il y a autre chose à faire que de se occuper des incapables et des curiosités sans talent; je ne parlerai plus d'aucune manifestation du Théâtre Alfred Jarry¹²³.

Due sono i dati interessanti in questo articolo: innanzitutto il giudizio su Artaud, qualificato come incapace e senza talento, che ricorda significativamente i giudizi espressi da altri critici sulla sua recitazione, infine, conferma la nostra tesi il fatto che Lassere parli di « manifestation du Théâtre Alfred Jarry » e non di spettacolo teatrale.

Sono inoltre da analizzare ancora due interventi su *Victor ou les enfants au pouvoir*: l'uno di un critico tedesco e l'altro di uno belga, a nostro parere importantissimi perché non influenzati e viziati dall'immagine pubblica di Artaud che costituiva il fondamento di tutte le reazioni della critica.

Roger Vitrac a décrit un drame incroyable, un drame incroyablement insolent, et dans les détails incroyablement comique. [...] Ce fut la représentation théâtrale la plus curieuse qu'il m'ait été donné de voir pendant mes huit années d'après-guerre à Paris. Les deux critique français, Paul Reboux et Nozière, qui seuls, si je ne me trompe, ont donné leur opinion sur ce « coup dur théâtral », prétendent que l'auteur a voulu épater le public. Je ne le crois pas ... Les spectateurs par leurs réflexions amusées ont exprimé un jugement bien plus judicieux que ne le pourrait la critique la plus avertie¹²⁴.

Paul Block, dopo un apprezzamento al testo di Vitrac, confessa di aver assistito ad uno fra gli spettacoli più curiosi e nuovi, in secondo luogo, rileva la riduzione operata dalla critica francese, infine, testimonia che il pubblico gradì e comprese lo spettacolo più di quanto fecero intellettuali e critici. Il critico belga conferma in sostanza il giudizio positivo del collega tedesco e inoltre ci restituisce alcuni elementi concreti della regia di Artaud:

La mise en scène d'Antonin Artaud souligne admirablement les intentions de l'auteur par l'atmosphère inouïe qui se dégage des jeux de scène et de lumière. Au premier acte, des cadres vides suspendus aux frises, face au public, recréèrent le quatrième mur, précisant le rôle de « voyeurs » des spectateurs dans cette affaire de famille¹²⁵.

¹²³ J. Lasserre, « L'Ami du peuple du soir » (25 dicembre 1928).

¹²⁴ P. Block, in « Berliner Tageblatt » (2 gennaio 1929); in O. C., II, p. 263.

¹²⁵ C. Lebrique, in « Cahiers Belgiques » (avril 1929).

Dopo la replica, il 5 gennaio 1929, di *Victor ou les Enfants au pouvoir*, il *Théâtre Alfred Jarry* non produrrà più alcun spettacolo. Malgrado Artaud non abbandoni il suo progetto e continui il suo impegno, le difficoltà più volte citate si fanno insormontabili e irrisolvibili. A partire dalla seconda metà degli anni cinquanta la critica, frequentemente, individuerà nella filosofia del fallimento, dello smacco e dell'impotenza creativa una delle caratteristiche ed uno dei temi peculiari dell'opera artaudiana¹²⁶. Nelle pagine precedenti abbiamo invece potuto osservare la tenacia e l'ardore creativo di Artaud che riuscì, vincendo enormi ed oggettive difficoltà materiali, organizzative e psicologiche, a portare a termine, nel breve volgere di due anni, la realizzazione di ben quattro spettacoli teatrali. Bisogna poi aggiungere che lo sforzo creativo di Artaud non fu un tentativo vano perché, malgrado esso fosse confinato da una serie di pregiudizi, di equivoci e dalla miopia di tanta critica, nella ristretta nozione di avanguardia, rappresentò senza dubbio, come ci confermano non poche recensioni, un tentativo fra i più interessanti, nuovi ed originali all'interno del panorama del teatro francese di quegli anni. In definitiva negli spettacoli del *Théâtre Alfred Jarry* non furono il fallimento finanziario e gli equivoci ingenerati dalla critica a rappresentare la nota caratteristica e fondamentale, bensì il coraggio creativo ed il rischio artistico. Col *Théâtre Jarry*, Artaud tentò di creare un teatro che ritornasse ad essere un avvenimento in cui fosse in gioco la vita profonda dell'uomo, attore o spettatore, un teatro che ritornasse ad essere una realtà vera e non un gioco gratuito. Sebbene questo tentativo non riuscì a diventare una forma solida e verificata di linguaggio teatrale per la precarietà che caratterizzò tutta l'avventura del *Théâtre Jarry*, nelle quattro rappresentazioni messe in scena dal 1927 al 1929 fu possibile per Artaud verificare alcune delle sue idee sul teatro, mostrare le sue capacità registiche, e provocare attraverso il suo lavoro una messa in discussione di alcuni schemi consolidati del teatro tradizionale. Nonostante la sua malattia, la sua « diversità » ed il suo furore propositivo, Artaud, con il *Théâtre Alfred Jarry*, si conquistò la nuova fama di uomo di teatro, o meglio di regista d'avanguardia, che venne ad aggiungersi alla qualifica che finora lo aveva caratterizzato: quella di giovane scrittore e di poeta surrealista. Significativo è il modo con cui la redazione di

¹²⁶ Cfr. *infra*, p. 164.

« Comoedia », nel 1932, lo definisce: « ... le jeune écrivain et metteur en scène »¹²⁷.

Dopo il fallimento del Théâtre Jarry, Artaud non rimase per molto tempo inattivo ma ben presto ricominciò ad elaborare progetti per il futuro. Alla fine del 1929 pensò di realizzare un melodramma:

... puisqu'on parle tellement de peuple et d'efficacité, ce qui agit sur le peuple ce sont les drames aux situations presque rituelles. Rien ne pourrait nous empêcher de donner *Trente ans ou la vie d'un jouer*¹²⁸ au Théâtre de Belleville¹²⁹.

Quest'idea nacque in Artaud come reazione alle accuse d'intellettualismo mosse al *Théâtre Jarry*, ma non trovò un'applicazione pratica. Un anno più tardi egli mise a punto un progetto di regia della *Sonata degli spettri* di Strindberg e scrisse una pantomima parlata che inviò a Louis Jouvet: « Si le Théâtre Jarry n'est plus, je vis encore, malheureusement pour moi, et je me trouve actuellement dans une pénible situation. J'ai besoin urgent de travail ... »¹³⁰.

Dal 1931 al 1933 Artaud s'impegna invece in una profonda riflessione sull'origine ed il senso del teatro, riflessione che avrà il suo sbocco pubblico nelle conferenze ed interviste e che daranno poi vita alla proposta del Teatro della Crudeltà e alla rappresentazione dei *Cenci*¹³¹. Saranno i testi delle conferenze tenute da Artaud in questo periodo a costituire una parte cospicua del suo futuro libro *Il Teatro e il suo doppio*¹³². Privo di teatro e di « troupe », saranno proprio questi momenti di dibattito le sue uniche occasioni, in questi anni, di confronto diretto col pubblico e con la critica, occasioni in cui Artaud darà anche un saggio dello stile recitativo da lui reputato come ideale. Più che conferenze esse saranno infatti delle vere e proprie « pièces » del Teatro della Crudeltà: « Vous savez ce que je peux faire comme conférencier. Là le théâtre que j'imagine, que je contiens peut-être, s'exprime directement sans interposition d'acteurs qui peuvent me trahir »¹³³.

¹²⁷ In « Comoedia » (21 settembre 1932).

¹²⁸ Melodramma in prosa, tre atti di Ducange e Dinaux.

¹²⁹ O. C., III, p. 182; lettera a M.me Yvonne Allendy del 25 novembre 1929.

¹³⁰ O. C., III, p. 202; lettera a Louis Jouvet del 5 aprile 1931.

¹³¹ Cfr. *infra*, pp. 70-76.

¹³² Cfr. *infra*, pp. 89-90.

¹³³ O. C., VIII, p. 336.

L'immagine pubblica di Artaud, formata da elementi frammentari che si catalizzarono negli anni del *Théâtre Jarry*, troverà un momento di conferma e un'occasione per radicarsi proprio nelle conferenze¹³⁴. Nel 1931 il nome di Artaud è sicuro motivo d'attrazione, il pubblico accorre per ascoltare il suo tono ispirato ed allucinato, per osservare il suo sguardo affascinante e profetico, le sue smorfie e i suoi gesti esagerati ed esasperati. Un episodio esemplare è quello della cronaca di « Comoedia » sul dibattito *Le Destin du théâtre*, organizzato dal gruppo dell'« Effort », a cui intervenne anche Artaud, l'8 dicembre 1931:

Un autre jeune, plus jeune encore, lui succède: Antonin Artaud. Un frémissement parcourt la salle: le créateur du Théâtre Ubu va certainement tout renverser. Hélas! malgré son masque à la Marat, malgré sa voix sifflante, malgré ses reculs de poitrine et ses cheveux en bataille; Artaud se contente de faire un petit exposé sur la mise en scène et un apologie du théâtre métaphysique qui ne résout en rien le problème. On est déçu. On le serait à moins, car on s'attendait pour le moins à le voir empoigner le théâtre, le vieux théâtre, aux épaules pour essayer de le remettre debout¹³⁵.

Nella gran parte dei casi, ogni proposta, ogni intervento e realizzazione di Artaud passava attraverso il filtro del suo personaggio, ciò che si attendeva da lui era la provocazione, la novità per la novità, la violenza espressiva, ed era questa attesa a determinare ogni lettura ed ogni giudizio sulle sue attività. Qualsiasi cosa Artaud facesse non aveva nessuna altra possibilità di comprensione e d'interpretazione se non quella già a priori determinata dalla sua immagine pubblica e dal bisogno di una certa cultura e pubblico borghesi, di un personaggio provocatorio come il suo. Questo tipo di « réception » filtrata e costretta entro le maglie dell'immagine pubblica e del personaggio fu il modo con cui la cultura parigina di quegli anni tentò di esorcizzare la sua presenza, diversa e scomoda, le sue domande radicali e il suo rifiuto violento delle convenzioni. Tra gli anni 1926-1929 e gli anni 1930-1935 il cambiamento che si produsse nel rapporto tra Artaud e

¹³⁴ La prima conferenza di Artaud si tenne alla Sorbona sotto l'egida del dr. Allendy il 22 marzo 1928, e il titolo fu *L'Art et la mort*. La seconda sulle possibilità del cinema sonoro si svolse il 22 giugno 1929 allo Studio-28; questa conferenza suscitò delle vivaci reazioni di cui dà notizia « L'Intransigeant » del 30 giugno 1929. La terza conferenza del 10 dicembre 1931 sulla *Mise en scène et la Métaphysique* si tenne alla Sorbona. Cfr. O. C., III, p. 165 e p. 337; O. C., IV, p. 40 e p. 345; O. C., V, pp. 144-146 e pp. 280-281.

¹³⁵ R. Soupault, *Grand débat sur le destin du théâtre*, in « Comoedia » (12 dicembre 1931); cfr. O. C., V, p. 9 e pp. 241-242.

il « mondo », fu proprio il passaggio dall'immagine pubblica di Artaud al personaggio-Artaud, l'immagine pubblica divenne così stringente, omnicomprendensiva e concreta che si incarnò in un vero e proprio personaggio che lo stesso Artaud si trovò, suo malgrado, ad interpretare.

La cronaca che Anaïs Nin fa della conferenza *Le théâtre et la peste*¹³⁶, che si svolse alla Sorbona il 6 aprile del 1933¹³⁷ esemplifica quanto abbiamo finora detto:

D'une manière presque imperceptible, Artaud délaissa le fil que nous suivons et se mit à jouer quelqu'un mourant de la peste. [...] Il avait le visage convulsé d'angoisse, et ses cheveux étaient trempés de sueur. Ses yeux se dilataient, ses muscles se raidissaient, ses doigts luttèrent pour garder leur souplesse. Il nous faisait sentir sa gorge sèche et brûlante, la souffrance, la fièvre, le feu de ses entrailles. Il était à la torture. Il hurlait. Il délirait. Il représentait sa propre mort, sa propre crucifixion. Les gens eurent d'abord le souffle coupé. Puis ils commencèrent à rire. Tout le monde riait! Ils sifflaient. Puis, un par un, ils commencèrent à s'en aller à grand bruit, en parlant, en protestant. Ils claquaient la porte en sortant¹³⁸.

Fu questo episodio un esempio di come il malessere, il disagio che la presenza d'Artaud destava si tramutò in quegli anni in aperta ostilità. Un'ostilità radicale verso la sua persona, e non solo verso le sue realizzazioni:

... cette hostilité anormale dans des conférences de ce genre-là. Il est certain que ma seule présence quelque part cause des remous, fait naître chez certains une irritation anormale, comme devant une monstruosité, un phénomène abject de la nature. Les gens soit en me voyant, soit par certaines idées que j'agite sont poussés à sortir de leur gonds¹³⁹.

Ma al di là del giudizio e delle reazioni del pubblico e della critica, quale era, invece, il giudizio di Artaud sulle sue conferenze? « ... elle oscille perpétuellement entre le ratage, et la bouffonnerie la plus complète, et une sorte de grandeur qui ne se maintient pas mais s'établit de-ci de-là en images d'une réussite concrète absolue »¹⁴⁰.

¹³⁶ Cfr. O. C., IV, pp. 15-31.

¹³⁷ Questa conferenza, così come *La Mise en scène et la Métaphysique e L'Art et la Mort*, si svolse nel quadro delle attività del « Groupe d'études philosophiques et scientifiques pour l'examen des tendances nouvelles », animato e diretto dal dr. Allendy.

¹³⁸ A. Nin, *Journal 1931-1934* (Parigi, Stock, 1969), tomo I, pp. 208-209.

¹³⁹ O. C., V, p. 147; lettera a A. R. de Renéville dell'8 aprile 1933.

¹⁴⁰ *Ibid.*

In questi anni il sogno di Artaud fu quello di fondare un nuovo teatro in cui concretizzare le idee e le intuizioni di cui proprio le conferenze che abbiamo appena analizzato ci danno testimonianza. Tutti i suoi sforzi sono indirizzati al fine di dar vita a questo progetto di teatro: « ... je suis très préoccupé par l'idée de faire aboutir ce projet »¹⁴¹. Nei primi mesi del 1932 il progetto sembra potersi realizzare sotto l'egida di qualche autore della « N.R.F. ». Visto l'interesse di Jean Paulhan che apprezzava e condivideva le idee espresse in *La mise en scène et la métaphysique* di cui voleva pubblicare il testo come « le manifeste des idées théâtrales de la N.R.F. »¹⁴², in Artaud nacque l'idea di domandare l'appoggio alla prestigiosa rivista per aiutarlo nella nuova impresa teatrale. L'episodio fu occasione di un intenso scambio epistolare tra Artaud e Gide. Nelle sue lettere egli chiede ad André Gide e agli altri autori della « N.R.F. » un credito ed una fiducia che si esprimano in un appoggio concreto. Artaud propone poi la costituzione di un « comité de patronage » al quale partecipino un certo numero di scrittori: Gide, Paul Valéry, Valéry Larband, Albert Thibaudet, Jean Paulhan, Gaston Gallimard e Julien Benda. Le risposte di questi personaggi alle lettere di Artaud, documentano però come fosse cosa sconveniente e compromettente, in quegli anni, aver rapporti con Artaud. È in questo senso significativa la lettera di Gide del 16 agosto 1932:

... je voudrais bien vous aider et cela m'amuserait de travailler avec vous... encore que sans grand espoir d'arriver à rien de bien satisfaisant. [...] De plus, et de toute manière, il m'a paru toujours imprudent de promettre plus qu'on ne pourra vraisemblablement tenir. [...] Donc n'usez pas de mon nom, je vous prie¹⁴³.

Malgrado le risposte prudentissime e scoraggianti come quella di Gide, Artaud lanciò l'iniziativa del teatro della « N.R.F. » con una campagna di stampa: interviste, lettere, articoli che fecero rumore in tutta Parigi¹⁴⁴. In seguito ai malumori e malintesi suscitati dall'equivoco nome

¹⁴¹ O. C., V, p. 54; lettera a J. R. Bloch del 23 aprile 1931.

¹⁴² O. C., V, p. 57; lettera a J. Paulhan del 24 gennaio 1932.

¹⁴³ O. C., V, p. 265.

¹⁴⁴ La campagna di stampa iniziò con l'intervista accordata a Henri Philippon, in « L'Intransigeant » (26 giugno 1932). Nell'intervista il progetto di Artaud fu presentato come « le Théâtre de la N.R.F. » (O. C., V, p. 217). Costretto dalle reazioni suscitate dalla notizia Artaud inviò al giornale una lettera di precisazione

di *Théâtre de la « N.R.F. »*, Artaud nella redazione del manifesto che doveva presentare la sua nuova impresa teatrale conioè la nuova definizione di *Théâtre de la Cruauté*. In seguito alle notizie sul suo probabile appoggio al teatro diretto da Antonin Artaud, la « N.R.F. » dovette subire pesanti attacchi della stampa:

Qu'elle soit tombée au point de recueillir avec sérieux une telle prose (chez M. Gide) et de telles idées, on la plaint et on la salue de l'épée. [...] Et l'on se dit, et l'on se rappelle que c'est de *La Nouvelle Revue Française* que partis jadis (la critique sait faire la part des choses) la pensée et la doctrine bienfaisante de M. Copeau. [...] Que la *Nouvelle Revue Française* tombe de M. Copeau à M. Artaud, c'est tant pis pour elle. Que l'art dramatique fasse la même chute, c'est tant pis pour nous et c'est plus grave¹⁴⁵.

Questo articolo e l'opposizione di Benjamin Crémieux mandarono definitivamente in fumo il progetto del *Teatro della N.R.F.*

Dopo questo smacco Artaud con l'aiuto dell'editore Bernard Steele progetterà la costituzione di una Società Anonima del Teatro della Crudeltà¹⁴⁶, ma anche questo progetto non ebbe futuro e per incontrare una nuova realizzazione teatrale di Artaud bisognerà attendere la « prima » dei *Cenci* nel 1935.

*Les Cenci*¹⁴⁷ fu rappresentato per la prima volta il 6 maggio 1935 al *Théâtre des Folies-Wagram*, ebbe 17 repliche, le scene furono di Balthus e la musica di Désormier, Artaud curò la regia ed interpretò il ruolo del padre Cenci. La rappresentazione di gala ebbe luogo il 6 maggio a profitto del « Cercle François Villon »¹⁴⁸.

Dopo quasi quattro anni Artaud riuscì finalmente a realizzare il suo sogno di dar corpo al *Théâtre de la Cruauté*; dopo promesse e progetti finiti nel nulla trovò qualcuno disposto a finanziare il suo tentativo.

che apparve il giorno seguente (27 giugno 1932). Segnaliamo inoltre l'articolo apparso in « Paris-Soir » (14 luglio 1932) e la lettera pubblicata da « Comœdia » (21 settembre 1932) entrambe redatte da Artaud.

¹⁴⁵ A. Villeneuve, in « Action Française » (14 ottobre 1932); cfr. O. C., V, p. 276.

¹⁴⁶ Cfr. O. C., IV, pp. 378-382, e O. C., V, pp. 135, 278.

¹⁴⁷ Tragedia in quattro atti e dieci quadri da Schelley e Stendhal. *I Cenci*, tragedia in cinque atti di Shelley (1819). Traduzione in francese di Stendhal (1837) pubblicata in « Revue des Deux Mondes », e poi inserita nelle *Chroniques Italiennes*.

¹⁴⁸ Gli inviti per la serata portano l'indicazione di un « Comité de Patronage » composto da: S. A. R. la Princesse Georges de Grèce, Princesse Edmond de Polignac, dr. Thuyet Loudry, Comte E. de Beaumont.

I fondi per lo spettacolo gli vennero forniti da Robert Denoël, la cui moglie Cécile Bressant reciterà nei panni di Lucretia Cenci, e da un ricco aristocratico inglese, marito di Iya Abdy, dama russa dell'alta società parigina, che interpreterà Beatrice Cenci. Ancora una volta, quindi, Artaud per poter realizzare un suo progetto fu costretto a compromettersi con aspetti mondani che lo distrassero dalla sua impresa e che inficiarono la riuscita artistica dello spettacolo. La situazione che si venne a creare alla vigilia dello spettacolo fu simile a quella che si creò alla vigilia della rappresentazione di *Victor ou les Enfants au pouvoir*, la presenza, nel cast di attori, di una nobildonna come Iya Abdy in un teatro di avanguardia destò chiacchiere e curiosità. Durante le prove dello spettacolo si registrò una vera e propria invasione di giornalisti a caccia di notizie e d'interviste con Artaud e l'aristocratica russa. Equivoci e curiosità furono suscitati anche da altri aspetti della sua nuova impresa: innanzitutto la definizione di *Théâtre de la Cruauté* ch'egli diede alla sua concezione di teatro; in secondo luogo la scelta di rappresentare i *Cenci* alle *Folies-Wagram*, teatro solito ad ospitare spettacoli di varietà e operette; infine le accuse mosse ad Artaud di essersi ancora una volta compromesso con l'alta società e la borghesia (nel Comitato promotore dello spettacolo si erano infatti riuniti principi e principesse). Ancora una volta, dunque, la « réception » di una realizzazione teatrale di Artaud fu filtrata attraverso uno schermo mondano. È importante osservare che la critica ci trasmise delle reazioni particolarmente viziate dal dato mondano, essendo allora, come oggi del resto, abitudine dei critici seguire la rappresentazione in occasione della sua « prima »:

On arrive à une salle de théâtre également sordide malgré son fard, ordinairement destinée aux plaisirs d'une population spéciale: là deux hommes presque sans moyens, doués d'une rare énergie et entourés d'une troupe fidèle, tentent la chance du Théâtre. [...] Dans le passage et dans la salle se presse et s'écrase pendant deux soirs tout ce que Paris compte de gens à la mode, de m'as-tu vu, d'agités, de plumitifs et d'auteur pour les planches: personne ne manque à ce superbe tableau ¹⁴⁹.

Jouve, l'autore dell'articolo dal quale abbiamo tratto il brano appena citato, ha il merito di aver per primo notato la contraddizione, che poco sopra rilevavamo; quella di un autore che volendo rivoluzionare l'universo teatrale e tramite esso il mondo e la civiltà, si vide costretto, per

¹⁴⁹ P. J. Jouve, *Les Cenci d'Antonin Artaud*, in « NRF », n° 261 (1 giugno 1935), p. 910.

potersi esprimere, a ricorrere ad un certo tipo di snobbismo e di mecenatismo tipicamente parigini. È proprio in occasione dello spettacolo i *Cenci* che questa contraddizione esplose in tutta la sua drammaticità. Ma val qui la pena di citare ancora l'articolo di Jouve che descrive con intelligenza e lucidità questa situazione:

Ce qui est également dans l'ordre, et profondément symbolique comme l'était l'édifice même, c'est que l'effort dont nous parlons se déroule d'abord devant le parterre de ces gens-là, intellectuellement les plus véreux, les plus vieillots, les plus usagés de la grande ville (dite « lumière »), venus en ce lieu non pour accepter, ou pour connaître, mais pour détruire. [...] Il est impossible de ne pas penser, regardant *Les Cenci* en un tel endroit, que tout espoir dans cette force éternelle et irrépressible, le Théâtre, suppose la condition nécessaire et non suffisante de la *révolution* sociale qui aurait d'abord dépossédé la classe de « ces gens-là », mitraillé leurs préjugés et posé devant le Théâtre, une masse d'hommes à nouveau douée d'instincts¹⁵⁰.

Il giudizio di Jouve è confermato dalle note di cronaca contenute nell'articolo di Jean Follain: « une salle d'habits noirs et de robes de soir »¹⁵¹, e da un'osservazione di François Porché:

Alerté par téléphone, embringués dans leur obligation, leur snobismes, emberlificotés dans les mailles de la politesse, les gens du monde peuvent venir: ils étaient venus. Mais leur présence ne prouve rien, ils ont l'habitude des corvées; en outre, on les doupe moins qu'on ne croit: ils étaient parmi les rieurs¹⁵².

Ad una prima lettura delle critiche e recensioni dello spettacolo si è disorientati. Chi elogia il coraggio e la fantasia di Artaud, chi si confessa incuriosito dallo spettacolo e chi si dichiara indignato. L'unica impressione unitaria che si può ricavare dalla lettura di queste molteplici e diverse reazioni è che l'attenzione dei critici, in generale, fu rivolta agli aspetti più esteriori e superficiali di questo spettacolo teatrale; nessuno, tranne il già citato Jouve, tentò di capire il tentativo di Artaud verificando quanto e come le sue profonde intenzioni s'incarnassero sulla scena. Detto questo, è senza grande interesse, e solo a scopo di documentazione, che analizziamo qualche brano critico. Un aspetto sul quale qui non ritorneremo, è che la morbosa curiosità intorno alla figura di lady Abdy continuò nelle recensioni dello spettacolo, con frasi e giudizi, tra il serio ed il canzonatorio, sulle sue qualità tragiche.

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 910-911.

¹⁵¹ J. Follain, *Sur Artaud*, in « TdF », n° 63-64 (1959), p. 71.

¹⁵² F. Porché, in « Revue de Paris », n° 10 (15 maggio 1935), p. 179.

Innanzitutto possiamo notare che buona parte della critica espresse un giudizio negativo sul testo, quindi su Artaud come autore, probabilmente anche considerando che il testo dei *Cenci* era in contraddizione con le dichiarazioni fatte dal suo autore, negli anni passati, dirette contro la letteratura. Il critico dell'« Echo de Paris » afferma: « la pièce est donc la partie faible et contestable du spectacle »¹⁵³, e Robert Kemp si domanda: « les promesses de M. Antonin Artaud les a-t-il termés? Quant au texte, évidemment non. », ma subito significativamente aggiunge: « Mais si l'écrivain est médiocre, le metteur en scène, l'animateur ne l'est pas »¹⁵⁴. Riguardo alla regia non mancano le note positive anche se sono rivolte più all'audacia del tentativo considerato in se stesso che al suo senso ed alla sua intenzione profonda: « l'entreprise mérite la plus vive sympathie »¹⁵⁵, oppure: « Ce spectacle n'est pas un instant dépourvu d'intérêt »¹⁵⁶, e ancora: « Une tragi-fantasmagorie visuelle et auditive [...] un essai de rénovation du théâtre [...]. La réalisation scénique s'affranchit violemment de toutes les conventions, s'évade de la norme, explore l'extrême limite des possibilités »¹⁵⁷. In questi elogi, più che la comprensione e la valorizzazione dell'impresa di Artaud, è preponderante la stima per l'audacia del tentativo, la curiosità e non ultimo il disorientamento.

I giudizi negativi, le cosiddette « stroncature » sono d'altra parte altrettanto superficiali: « Ce qu'on nous offre là c'est l'esprit " d'avant-garde " (...) Romantisme insexué, vieille rhétorique déguisée par de faux éclairages »¹⁵⁸. Altri commentatori ai pregiudizi aggiungono ironia e toni canzonatori:

Il s'agissait tout simplement d'un art dramatique d'avant-garde. [...] D'autre condamnaient des excès aussi damnables et en prenaient texte pour annoncer la mort du théâtre. Mon Dieu. M. Artaud n'a mérité ni cet excès d'honneur ni cette indignité. [...] M. Antonin Artaud est vaincu qu'il renove ainsi l'art dramatique. Ne lui faisons pas de peine¹⁵⁹.

¹⁵³ G. Bauer, in « L'Echo de Paris » (8 maggio 1935).

¹⁵⁴ R. Kemp, in « La Liberté » (8 maggio 1935).

¹⁵⁵ P. Lievre, in « Le Jour » (8 maggio 1935).

¹⁵⁶ G. Le Cardonnel, in « Le Journal » (8 maggio 1935).

¹⁵⁷ J. Prudhomme, in « Le Matin » (6 maggio 1935).

¹⁵⁸ P. Brisson, in « Le Figaro » (13 maggio 1935).

¹⁵⁹ L. Dubech, « *Les Cenci* » aux Folies-Wagram, in « Candide » (23 maggio 1935).

Altre recensioni piú che giudizi suonano come sentenze: « déconseillons formellement *Les Cenci* aux spectateurs qui voudraient passer une "bonne soirée" »¹⁶⁰; « Injure à l'art dramatique, au métier de comédien, à tout ce que nous vénérons. Des soirées pareilles sont néfastes »¹⁶¹.

Tra l'elogio e la condanna che abbiamo visto nei precedenti articoli¹⁶², si situano critiche piú equilibrate che si caratterizzano per il tentativo di comprensione cui è fatto oggetto lo spettacolo di Artaud: « la nouveauté était de mêler au texte des mouvement rythmiques »¹⁶³. Questo tipo di posizione è espressa esemplarmente da Colette, critico di « *Le Journal* »:

Où M. Artaud se trompe c'est dans le résultat qu'il se flatte d'obtenir. Jusqu'à présent, son théâtre est le théâtre de la véhémence, et non de la cruauté. [...] Le mérite est assez grand pour que nous ne reprochons pas, à l'auteur metteur en scène, l'excès d'ambition inséparable de toute tentative audacieuse¹⁶⁴.

Per concludere questa rassegna delle critiche ai *Cenci* non possiamo non citare ancora l'articolo di Jouve che rimane l'unico serio intervento fatto sullo spettacolo di Artaud:

Ce théâtre n'est pas fait pour plaire: Artaud joue constamment contre la salle, et gagne. La tension la plus âpre ne cesse pas de troubler le spectateur et parfois de le blesser. Tout au plus pourrait-on reprocher au dramaturge de demeurer sur le paroxysme¹⁶⁵.

Fu questa un'osservazione sicuramente giustificata dalla recitazione di Artaud¹⁶⁶, dal ritmo convulso che egli impose al gioco dell'attore, e dalla musica violenta di Désormière. Per le scene di Balthus, generalmente ammirato da tutta la critica, Jouve parla di « un prodigieux espace » e lo paragona a quello delle litografie del Piranesi, poi continua:

¹⁶⁰ P. Audiat, in « *Paris-Soir* » (5 maggio 1935).

¹⁶¹ F. Porché, loc. cit.

¹⁶² Altro articolo di condanna è quello in « *Action Française* » (24 maggio 1935); cfr. O. C., V, p. 250.

¹⁶³ H. Bidou, in « *Le Temps* » (13 maggio 1935).

¹⁶⁴ Colette, in « *Le Journal* » (12 maggio 1935).

¹⁶⁵ P. J. Jouve, loc. cit., p. 913.

¹⁶⁶ In quasi tutti gli articoli sullo spettacolo ricorrono critiche che ricordano quelle fatte a suo tempo ad Artaud attore. Colpí ancora una volta il suo gesticolare, le sue urla e il suo furore. Cfr. *supra*, pp. 10-15.

La mise en scène d'Antonin Artaud anime continuellement cet espace de façon créatrice: nous sommes ici en travail constant. Les lumières complexes, les mouvements de l'individu et de la masse, les bruits, la musique, révèlent au spectateur que l'espace avec le temps forme une réalité *affective*. La volonté d'Artaud joignant celle de Balthus est partout: les pointes extrêmes apparaissent dans le jeu emphatique et sombre d'Artaud lui-même, dans la beauté incandescente et l'action enfantine, sauvage, d'Iya Abdy. Mais je replacerai le spectateur imaginaire devant le début de l'Acte IV: c'est le moment où passe la grandeur. Le monologue où délire du Cenci, l'armement des Meurtriers par Béatrice, la mort de Cenci partout le clou qui le transporte, le contrepoint des trompettes (de Roger Désormières), la scène de l'arrestation. [...] Toutes choses concourent alors à nous donner la même impression démesurée¹⁶⁷.

Jouve, con il suo articolo, ci restituisce il clima, il senso e lo sviluppo di questo spettacolo, e conferma che Artaud riuscì a creare, o perlomeno ad avviare la traduzione concreta delle sue idee sul Teatro della Crudeltà¹⁶⁸. Secondo Jouve, Artaud riuscì a proporre uno spettacolo coerente, riuscì a dare coesione alla « troupe » e a rendere operativa la sua intuizione della scena come centro di gravitazione in cui le forze del bene e del male, gli spiriti ed il destino, attratti da un movimento vorticoso si materializzano e prendono carne sul palcoscenico. Lo stesso Jouve sottolinea, però, come Artaud insistesse troppo sui toni parossistici che, come osservava Colette, riducevano la Crudeltà a veemenza e furore. Dopo 17 repliche lo spettacolo dovette sospendere le rappresentazioni e *Les Cenci* si risolse in un ennesimo smacco morale e finanziario. Troviamo un'eco al dramma di Artaud in una lettera a Jean Paulhan:

C'est d'ailleurs pour moi PERSONNELLEMENT une catastrophe financière [...] je n'ai même pas de quoi vivre: et je dois travailler! [...] J'ai fait un immense effort et je me trouve devant une gouffre: Voilà le résultat. Je crois qu'au point de vue théâtral la conception était bonne comme vous avez pu vous en rendre compte. Mais j'ai été trahi par la réalisation. Je ne puis être à toutes les places et c'est là le danger du théâtre¹⁶⁹.

¹⁶⁷ P. J. Jouve, loc. cit., pp. 914-915.

¹⁶⁸ Ad Artaud piacque molto l'articolo di Jouve, poiché in una lettera a Paulhan del 15 maggio 1935, nella speranza di far prolungare le repliche, chiese al direttore della « NRF »: « Il serait important que l'article de Jouve parût le 1 juin. Merci » (O. C., V, p. 189).

¹⁶⁹ O. C., V, p. 188; lettera a J. Paulhan del 15 maggio 1935. Osservazione questa che trova conferma in una lettera a Barrault del 14 giugno 1935: « j'ai débordé en fin de compte par la immensité de la tâche que je m'étais imposé » (*Lettres de Antonin Artaud a Jean Louis Barrault*, cit., p. 91).

Le sue idee, concezioni ed intuizioni sono ancora una volta tradite nella loro traduzione pratica e materiale. Anche i *Cenci* rappresentano, per Artaud, una sconfitta dello Spirito e del Pensiero che nell'atto d'incarnarsi per farsi gesto ed opera, vengono irrimediabilmente traditi. Troppi sono gli aspetti materiali del teatro ed un uomo solo non può arrivare a tutto, dice Artaud a Paulhan, ed è forse questo il motivo profondo che lo spinge a lasciare il teatro; continuerà la sua ricerca in altri campi dove possa essere lui solo autore, regista ed attore. D'ora in poi la sua scena ed il suo palcoscenico sarà il suo corpo, è lì che lo Spirito è chiamato ad incarnarsi e a materializzarsi, è lì che lo Spirito è chiamato a trasformare la quotidianità, trasfigurando il suo corpo in « corpo proprio » per renderlo un corpo glorioso, puro e nello stesso tempo presente. Il sipario che, alla diciassettesima repubblica, cala sui *Cenci* è metafora del definitivo abbandono di Artaud del teatro nel giugno 1935. Da questo momento il luogo in cui il cielo e la terra, la verità e la finzione, lo Spirito e la carne si daranno battaglia è il suo corpo, ecntra gravitazionale di tutte le forze che non vediamo eppure ci determinano non sarà più il palcoscenico ma la propria carne. In questo senso è significativo che l'« Hostilité publique » denunciata da Artaud nei suoi anni creativi si trasformi negli anni futuri negli « en-voûtements »¹⁷⁰ operati a suo danno da oscuri nemici.

Ma torniamo su alcune considerazioni amare che Artaud fece in sede di bilancio in un articolo apparso su « La Bête noire », in cui a differenza di quanto fece nella « brochure » *Le Théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique* raccoglie non gli articoli della critica ma due lettere di spettatori. In questo articolo si può osservare come Artaud non sia più disposto a combattere, a polemizzare, a ricominciare, esso contiene delle considerazioni amare di chi sta ormai per « uscire di scena », di chi ha ormai capito di trovarsi nell'impossibilità morale e materiale di continuare:

Une chose m'est d'ailleurs apparue, c'est que: public, acteurs, ou critique, ici en France, est dès qu'il sort de l'ambiance ordinaire, un metteur en scène doit travailler seul. Les courants qu'il essaie de lancer lui reviennent sur la figure; et l'emphase du père Cenci n'est visible que parce que personne n'a pu se mettre à son diapason¹⁷¹.

¹⁷⁰ Cfr. in particolare O. C., X, XI (lettere da Rodez).

¹⁷¹ O. C., V, p. 49; *Après les Cenci*, in « La Bête noire », n° 3 (1 giugno 1935).

È un problema culturale, di civilizzazione, come già Jouve osservava, bisognerebbe cambiare innanzitutto gli uomini, spettatori o attori che siano. Artaud è diverso, egli mette in discussione le fondamenta di un pensiero e di una cultura, la stessa a cui voleva indirizzarsi con i suoi spettacoli, e questa è una contraddizione irrisolvibile, una contraddizione di cui Artaud nel 1935 ha coscienza: « l'on ne remarque que ce qu'on connaît »¹⁷².

Vorremmo concludere questo paragrafo citando una lettera che Artaud scrisse a Jean-Louis Barrault dal Messico¹⁷³ perché illustra chiaramente quale fu la sua posizione dopo lo smacco dei *Cenci* e la sua decisione di lasciare il teatro:

J'ai une chose précieuse à trouver: quand je l'aurais en main je pourrai automatiquement réaliser le *vrai drame* *.

* Il ne s'agit peut-être pas de théâtre sur les planches. (Nota fatta da Artaud sul bordo della pagina)¹⁷⁴.

II.3. - LO SCRITTORE.

Sebbene siano abbastanza numerosi i libri di Artaud pubblicati in questi dieci anni, pochissime sono le critiche ad essi riferite. Come abbiamo visto nel precedente paragrafo, susciteranno invece una vasta eco nella stampa, nei critici e nel pubblico i numerosi testi, articoli e manifesti, riguardanti le sue concezioni ed imprese teatrali.

Là où d'autres proposent des oeuvres je ne prétends pas autre chose que de montrer mon esprit. La vie est de brûler des questions. Je ne conçois pas d'oeuvres comme détachées de la vie. Je n'aime pas la création détachée¹⁷⁵.

La sua concezione della scrittura, ben espressa nel brano che abbiamo citato, rifiuta e combatte lo statuto tradizionale dello scrittore. È questo il motivo che spiega le difficoltà e la diffidenza con cui i critici ac-

¹⁷² *Ibid.*

¹⁷³ Artaud partì per il Messico il 10 gennaio 1936 da Anversa. Egli partì alla ricerca di una delle ultime civiltà fondate sui principi in cui la vita e la religione erano inseparabili. « Le Mexique a encore à nous apprendre le secret d'une parole et d'un langage où toutes les paroles et tous les langages se réunissent en un seul » (*O. C.*, VIII, p. 345).

¹⁷⁴ *Lettres d'A. A. à J. L. Barrault*, cit., p. 105.

¹⁷⁵ *O. C.*, I, p. 49; *L'Ombilic des Limbes*.

colsero le opere di Artaud, il motivo che spiega il perché egli non fu mai considerato un vero e proprio scrittore. Non fu, allora, innanzitutto la critica a non conferirgli questo statuto, ma fu lui stesso a rifiutarlo, dapprima per impossibilità e poi con intenzione.

La scrittura di Artaud produce uno spazio non riconducibile alla comune nozione di letteratura, la sua parola si pone ai confini di questa nozione, è una parola « en marge », una parola di frontiera. Basti pensare quante volte la critica ha confessato, anche oggi, di non poter affrontare i suoi scritti usando le categorie che le sono abituali. In Artaud la scrittura non è lo strumento tramite il quale costruire un'opera o un capolavoro, ma bensì uno spazio in cui il soggetto può capirsi, incontrarsi ed infine costituirsi. Per questo la forma preferita da Artaud è quella del dramma mentale, in cui le terminazioni del pensiero dell'autore e i segnali del suo Spirito, coagulandosi intorno ad un personaggio che gli preesiste, danno origine ad uno spazio drammatico in cui si alternano negazioni ed identificazioni tra l'autore e il personaggio stesso. Caso esemplare è il dramma mentale *Paul les oiseaux ou la place de l'amour*:

Je suis tantôt dans la vie, tantôt au-dessus de la vie. Je suis comme un personnage de théâtre qui aurait le pouvoir de se considérer lui-même et d'être tantôt abstraction pure et simple création de l'esprit, et tantôt inventeur et animateur de cette créature d'esprit. Il aurait alors tout en vivant la faculté de nier son existence et de se dérober à la pression de son antagoniste qui, lui, demeurerait lui-même, d'un bout à l'autre, et d'un seul bloc, vu toujours par la même côté¹⁷⁶.

Uno spazio dove il soggetto si cerca e si costituisce, ma anche dove egli esorcizza gli attacchi portati alla sua identità, uno spazio terapeutico quindi. Questo schema drammatico degli scritti di Artaud lo riscontriamo oltre che in *Paul les oiseaux ...*, in *Le Moine*, in *Héliogabale*, in *Van Gogh le suicidé ...* ed infine nella nutrita corrispondenza che costituisce una parte preponderante ed importantissima della sua opera.

Se la natura stessa della sua scrittura fu la prima e fondamentale ragione del perché ad Artaud non venne mai conferito lo statuto proprio dello scrittore, la seconda ragione, altrettanto importante, è la bassissima tiratura dei suoi libri che ne limitò l'udienza ad un pubblico ristretto e quasi confidenziale. Il fatto che Artaud non venga considerato dalla critica uno scrittore non contraddice la notazione, che già più volte abbiamo fatto, che egli fu più spesso definito come poeta che come uomo

¹⁷⁶ O. C., I**, p. 12.

di teatro, perché questa definizione non si riferiva al successo della sua opera scritta ma alla sua personalità diversa e stravagante. Troviamo un riscontro di quanto abbiamo finora detto nella scarsità di critiche riguardo i libri di Artaud; anche nelle sue lettere egli si riferisce più ad apprezzamenti o critiche rivoltegli personalmente da personalità del mondo intellettuale o da amici, piuttosto che ad articoli e recensioni.

La prima critica riferita ad un'opera di Artaud è quella di Francis de Miomandre, critico noto ed apprezzato, su *Tric-Trac du Ciel*, il suo primo libro pubblicato nel 1923¹⁷⁷. L'articolo di Miomandre che più che una critica è un'annuncio dell'imminente uscita del libro, inizia significativamente parlando dell'Artaud attore e della sua rara intelligenza nelle sue interpretazioni all'*Atelier*. Analizzando, invece, alcuni versi del piccolo libro egli evidenzia due aspetti presenti in tutta l'opera del nostro poeta: « est une oeuvre étrange, composite, chaotique même, et qui ne fait nul effort pour tendre vers nous la moindre perche. Antonin Artaud se comprend, il joue un jeu qui lui est personnel »¹⁷⁸. Il primo aspetto è la constatazione di come Artaud, in ogni sua attività, metta in gioco qualcosa che riguarda lui solo.

Il secondo aspetto che Miomandre mette in evidenza è il tono esaltato, il furore creativo e la rivolta totale che caratterizzavano ogni sua opera: « ces vers ardents, secoués d'exaltation, à quoi pourtant ne manque point je ne sais quelle tendresse d'intimité, parfois brève et touchante comme un aveu dans une bouche habituée aux cris tragiques »¹⁷⁹. Miomandre, quindi, pur non entrando in una particolare analisi stilistica e strutturale del testo, e pur nella brevità del suo articolo, coglie alcuni aspetti e lati caratteristici dell'opera di Artaud.

Nel 1925, cioè in pieno periodo surrealista, Artaud pubblica, poi, due testi: *L'Ombilic des limbes* (ed. N.R.F., 70 p., 809 esemplari), e *Le Pèse-Nerfs* (ed. s. l. Paris, 65 es.). *L'Ombilic des limbes* suscitò due posizioni opposte, quella di Roger Vitrac sulla « N.R.F. » e quella di Paul Fierens in « Les Nouvelles Littéraires ». Artaud venuto a sapere dei due articoli ebbe due diverse reazioni: riferendosi a quello di Vitrac, scrisse in una lettera a Génica: « Vitrac a fait sur mon livre un article d'une

¹⁷⁷ Ricordiamo che nella prefazione alle sue *O. C.* scritta nel 1946 Artaud disse di questo libro: « Ce petit livre vers en effet ne me représente en aucune façon » (*O. C.*, I*, p. 7).

¹⁷⁸ F. de Miomandre, *Antonin Artaud. Tric-Trac du Ciel*, in « La Vie » (15 novembre 1923).

¹⁷⁹ *Ibid.*

compréhension inouïe ... »¹⁸⁰, mentre di quello di Fierens, sempre alla fidanzata, disse: « Il a paru dans "Les Nouvelles Littéraires" de cette semaine un article sur *L'Ombilic des Limbes* d'une imbécillité noire »¹⁸¹.

L'articolo di Vitrac esalta l'opera d'Artaud, e giustamente la definisce come un « manifesto di idee »: « Jamais aucun manifeste d'idées n'atteignit aux cimes où Antonin Artaud a porté les images de l'Esprit. Jamais la chair n'est allée si loin dans l'exploration de la pensée »¹⁸². Vitrac, in questo brano, è il primo ad individuare che la scrittura di Artaud è lo spazio dello scontro fra il pensiero e la carne, fra lo Spirito ed il corpo. La scrittura come il luogo in cui il « sé » intuito e cercato può divenire l'« io », materializzandosi ed incarnandosi nell'attualità. Vitrac, allora, oltre all'entusiasmo per uno scritto di un amico e di un compagno di lavoro, ha il merito di aver, con intelligenza e penetrazione, intuito che la scrittura in Artaud è un luogo, uno spazio, una scena. Nonostante l'acutezza delle sue osservazioni, anche Vitrac fa però fatica a considerare Artaud come uno scrittore, infatti, definisce il suo libro come un « manifesto di idee », e lo valorizza non tanto sul piano stilistico e letterario, ma per il suo alto contenuto drammatico e per il suo sorgere direttamente della vita, da un'esperienza di dolore e di sofferenza. L'aver messo in luce, già nel 1925, il dolore e la sofferenza come l'esperienza originaria in Artaud, è un altro grande merito di Vitrac; non per nulla a proposito di questo articolo Artaud stesso parlò di comprensione « inaudita ».

Non altrettanto si può dire dell'articolo di Paul Fierens che neppure tenta di capire e penetrare il testo di Artaud. Il critico esordisce con ironia:

Bassement burlesque par certains côtés, hautement tragique par d'autres. Lautréamont par-ici, Jarry par-là, ce petit livre, qui n'est pas précisément sans queue ni tête, manque de centre, de centre de gravité, de centre psychologique¹⁸³.

Ma poi di fronte all'evidente originalità e diversità di *Ombilic des Limbes* il critico imbarazzato, sentendo di non riuscire a capire, intuendo di non aver delle coordinate che gli consentono una lettura adeguata

¹⁸⁰ L. G. A., p. 204; lettera del 27 agosto 1925.

¹⁸¹ L. G. A., p. 224; lettera del 15 dicembre 1925.

¹⁸² R. Vitrac, *L'Ombilic des Limbes par Antonin Artaud*, in « NRF », n° 147 (1 dicembre 1925), p. 755.

¹⁸³ P. Fierens, *L'Ombilic des Limbes par Antonin Artaud*, in « Les Nouvelles Littéraires » (12 dicembre 1923).

del testo, confessa: « Peut-être n'avons-nous rien compris à ce livre », anche se « Il est loin ... de nous laisser indifférent »¹⁸⁴. Nella critica di Fierens si può notare anche l'uso di due luoghi comuni su Artaud. Il primo è quello di leggere *L'Ombilic des Limbes* partendo dalla *Correspondance avec J. Rivière*, considerando quindi Artaud come un caso mentale:

... le cas d'Antonin Artaud. Il se plaignait dans un état pathologique, nous voulons admettre du moins qu'il ne s'agit pas simplement de littérature. [...] Il se peut que la poésie se rencontre aux frontières de la folie¹⁸⁵.

Il secondo luogo comune praticato da Fierens è quello di leggere il testo di Artaud, partendo dalla sua appartenenza al movimento surrealista, considerandolo come un testo automatico:

... l'illogisme de sa pensée ressemble fort à l'incohérence des songes. [...] L'auteur est parfois capable de s'extérioriser avec une remarquable précision. Ailleurs, il divague et sommeille¹⁸⁶.

Questo giudizio di Fierens è sicuramente frutto di un gravissimo errore di comprensione del testo di *Ombilic des Limbes*. Parlando del rapporto tra Artaud ed il surrealismo avevamo già sottolineato l'opposizione di Artaud ai « textes surréalistes » e alla scrittura automatica¹⁸⁷. La scrittura automatica fu un metodo d'investigazione e d'espressione mai praticato da Artaud. Mentre per i surrealisti essa era il metodo col quale aprire i rubinetti dell'inconscio che così poteva esprimersi libero dalle censure impostegli dalla ragione (ricordiamo Desnos che scriveva e parlava per ore e ore seduto nei bar parigini), per Artaud esso era un troppo facile e abusato strumento espressivo. I testi di Artaud avevano un'altra genesi e un'altra intenzione, la sua parola non nasceva da un « surplus » d'inconscio ma da una « manque » del pensiero, non da un'esperienza di ricchezza ma da una dolorosa esperienza di vuoto e di assenza. La parola di Artaud è una parola rubata a questa « manque » ed a questa assenza, per questo egli considerò la scrittura automatica come un'ennesima, anche se nuova, invenzione letteraria.

Un'ulteriore conferma del fatto che Artaud, malgrado il dialogo a

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ *Ibid.*

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Cfr. *supra*, p. 32.

due voci con Jacques Rivière pubblicato nella « N.R.F. », non fosse considerato uno scrittore ci è data dalla recensione di Marcel Arland in occasione della pubblicazione in libro della *Correspondance avec J. Rivière*, avvenuta nel 1927 (ed. N.R.F., coll. « Une oeuvre un portrait », p. 66, 636 esemplari). Per il critico della « N.R.F. » l'articolo, più che una occasione per un giudizio su Artaud, è spunto per una rievocazione delle qualità umane ed artistiche dell'ex direttore della rivista, morto tre anni prima. Arland così giudica la *Correspondance ...*:

... elle est un document humain très émouvant; et soulève quelques-uns des problèmes psychologiques les plus dignes d'intérêt. Il est difficile d'assister sans sympathie à l'examen de soi que M. Artaud y entreprend: c'est une analyse minutieuse, une véritable dissection, une confession laborieuse, acharnée, parfois gauche, mais de plus en plus lucide et toujours douloureuse¹⁸⁸.

Artaud non è apprezzato come scrittore, ma per l'estrema lucidità con cui descrive il suo stato psichico. Un giudizio, quindi, quello di Arland che non si discosta molto da quello dato tre anni prima dallo stesso Rivière¹⁸⁹.

Sempre nel 1927, in « Les Cahiers du Sud », viene pubblicato *Le Pèse-Nerfs suivi des Fragments d'un Journal d'Enfer*¹⁹⁰. Gli altri libri di Artaud nasceranno nei periodi in cui egli fu costretto all'inattività nel campo teatrale: è così che nel 1929 appare *L'Art et la Mort*¹⁹¹, di cui non abbiamo critiche e recensioni malgrado la sua buona tiratura e, nel 1931, *Le Moine de G. Lewis raconté par Antonin Artaud*¹⁹². Questo libro non è né una traduzione, né una riduzione, è semplicemente *Le Moine* di Lewis raccontato da Artaud¹⁹³. Nell'uso del termine « raccontato » si intende sia la fedeltà, sia la libertà del testo originale, un

¹⁸⁸ M. Arland, *Correspondance avec Jacques Rivière par Antonin Artaud*, in « NRF », n° 270 (1927), p. 681.

¹⁸⁹ Cfr. *supra*, pp. 23-27.

¹⁹⁰ Collezione « Critique », n° 5 (Marsiglia, Cahiers du Sud, 1927), 533 esemplari; in *O. C.*, I, p. 90.

¹⁹¹ (Parigi, Robert Denoël, aprile 1929) 800 esemplari; in *O. C.*, I, p. 120.

¹⁹² (Parigi, Denoël et Steele, 1931). Riguardo alla tiratura di questo libro tutti i critici hanno fino ad oggi riportato il numero di 180 esemplari, ma Paule Thévenin in una comunicazione personale, ci ha detto trattarsi di un errore ripetuto. 180 sono gli esemplari numerati ma l'edizione ebbe una tiratura di oltre un migliaio di copie.

¹⁹³ Lewis è nato a Londra il 9 luglio 1775. *Le Moine* scritto a soli 19 anni, nel 1794, venne pubblicato nel marzo del 1776. Fu proprio questo libro che rese Lewis famoso.

libro, insomma, ritrasmeso a memoria da un altro autore e poeta. Che non sia una traduzione letterale è poi evidente per il fatto che Artaud legge « fort mal et pour ainsi dire pas du tout l'anglais », come confessa nel 1933 ad Anaïs Nin:

J'ai raconté le « Moine » comme de mémoire et à ma façon, faisant toutefois effort pour m'abstraire de mon *mouvement* personnel qui m'aurait induit à introduire dans toutes ces histoires une anarchie intellectuelle qui les aurait rendues imperméable au Grand Public pour lequel ce travail m'a été COMMANDÉ¹⁹⁴.

Ma la motivazione dell'impegno di Artaud non è esauribile nel suo bisogno materiale e nel lavoro « su commissione »:

Le Moine est une imposition de magie, une absorption du réel romancé par la poésie hallucinante et réelle des hautes sphères, des cercles profonds de l'invisible. Il y a à remarquer cette indifférence du réel, au quotidien, à l'ordinaire dont témoigne Lewis au cours de ses pages perpétuellement aérées par le souffle d'irréalité¹⁹⁵.

Per la stesura del libro, Artaud si avvale della traduzione francese di Léon de Wailly del 1840¹⁹⁶. Egli accorcia di più della metà il testo di questa edizione, ch'era una traduzione fedele dell'originale inglese, eliminando le storie secondarie, le digressioni, i lunghi poemi, e tutto quello che non riguarda direttamente i tre personaggi principali: Ambrosio, Matilde e Antonia. Inoltre i poemi che conserva non sono tradotti in prosa come nell'edizione del 1840 ma sono conservati nella loro forma originale. Oltre a dei suggestivi titoli ad ogni capitolo, Artaud aggiunge delle parti originali come il racconto del *Juif Errant* nel capitolo « La Nonne Sanglante », e sottolinea, là dove è possibile, la violenza e l'atrocità del racconto. Solo il capitolo XI rimane pressoché identico alla traduzione del 1840¹⁹⁷. Per *Le Moine* possiamo registrare la critica più prestigiosa fra tutte quelle dedicate ai libri di Artaud: la pubblicazione del libro è annunciata da una recensione di Jean Cocteau sulla « Nouvelle Revue Française ». Cocteau esordisce con una osservazione molto pertinente, afferma che la scrittura in Artaud nasce da una violenta lotta contro il vuoto, contro il silenzio, contro la paralisi che impedisce ogni impegno e attività creativa:

¹⁹⁴ Lettera ad A. Nin del 3 aprile 1933, in « Tel Quel », n° 20 (hiver 1965).

¹⁹⁵ Lettera a J. Paulhan del 13 gennaio 1931; O. C., VI, p. 404.

¹⁹⁶ O. C., VI, p. 407.

¹⁹⁷ Cfr. O. C., VI, la prima nota.

... je devine que la traduction du Moine de Lewis résulte d'une humble révolte contre un de ces silences improductifs. [...] Ces échecs nous valent quelques oeuvres sans racines, fausses traductions, livres nés d'un livre. Je dirai plus: de cette corde au con, de cette lutte, de ce spasme de vide viennent au monde des mandragores. Les Contes de Poë par Baudelaire en seraient l'exemple type. Le Moine dans notre langue nous offre un exemple nouveau. Il est possible que les amis de M. Artaud regrettent cette étonnante transformation d'énergie. Peut-être attendaient-ils de l'énergie propre du mauvais traducteur (lire mauvais traducteur comme mauvais ange) une oeuvre directe où son activité se manifeste sans entremise, mais ils se trompent et M. Artaud l'éprouve¹⁹⁸.

Il pensiero, in Artaud, non riesce a farsi forma ed opera per via diretta, egli ha bisogno di qualcosa d'esterno a sé, che sia un personaggio, o un materiale preesistente, o un amico a cui scrivere, che funga da catalizzatore, da punto di sintesi e di aggregazione per tutti quei frammenti d'esistenza e di coscienza che Artaud riesce a strappare al vuoto, al nulla, alla paralisi della sua anima e della sua volontà. Rilevando questo movimento genetico nella scrittura di *Le Moine*, Cocteau rende giustizia a questo libro, il più ignorato fra tutti nella critica di ieri e di oggi. *Le Moine* non è un caso isolato in Artaud ma, al contrario, rispecchia fedelmente il movimento caratterizzante la sua scrittura, dalla *Correspondance avec J. R.*, a *Van Gogh le suicidé de la société*. L'analisi di Cocteau giunge sino a stabilire il parallelo fra scrittura e scena, fra autore e attore:

Il est acteur, il connaît les pactes qui permettent à un homme de se conjuguer avec un autre pour une dangereuse alchimie d'un soir. [...] Ce qui reste du modèle, ce qu'apporte le copiste composent un troisième personnage, un individu fantôme qui ne se désagrège pas sans laisser de traces¹⁹⁹.

Un'osservazione che oltre ad essere suggestiva è intelligente ed esatta. Non è difficile ad un'attenta lettura accorgersi di come intorno al monaco Ambrosio si aggregino degli elementi in cui la descrizione del personaggio si confonde con la descrizione e l'autoanalisi dello stesso autore. Rischiando di allontanarsi, seppur per poco, dai fini del nostro lavoro, vogliamo dare qui un esempio confrontando il testo del I capitolo della traduzione del 1840 con quello di Artaud, capitolo che per

¹⁹⁸ J. Cocteau, *Le Moine de Lewis par Artaud*, in « NRF », n° 212 (1 maggio 1931), p. 764.

¹⁹⁹ *Ibid.*

altro è uno dei piú fedeli alla vecchia traduzione. In questo capitolo l'autore descrive il monaco Ambrosio.

ESEMPIO

CAP. I - "LE SERMON"

Léon de Wailly

C'était un homme d'un port noble et d'un aspect imposante. Sa taille était haute, et sa figure remarquablement belle. [...]

.

Le son de sa voix sembla la pénétrer jusqu'au fond de l'âme.

[...] ils écoutaient tous avec intérêt et émotion. Ceux qui étaient insensibles à la morale du prêtre étaient enchantés du talent de l'orateur; tous sentaient leur attention irrésistiblement dominée, et le plus profond silence régnait dans la foule ²⁰⁰.

Antonin Artaud

Tous les regards d'ailleurs, convergèrent instantanément sur lui. Son attitude réalisait un mélange singulier d'humilité et d'assurance. [...]

.

Sa voix avait des éclats mordants, inattendus, qui communiquaient un véritable malaise; on aurait aimé ne voir en lui qu'un acteur, une sorte de cabot de la chaire; et le naturel avait en effet chez lui quelque chose de préparé, de trop en place qui ne disposait pas en sa faveur, mais toujours, ces accents imprévus, cette espèce de sincérité profonde, pleine de résonances, ramenait les esprits sur la voie où l'étrange moine s'attachait à les rejeter.

Le silence à ses pieds, baignait les têtes, passait entre les groupes comme une onde sensible. Ce qui retenait ainsi les coeurs était quelque chose qui dépassait les mots qui balayait les préceptes, lassait loin derrière soi la vertu, la morale, la vérité ²⁰¹.

È agevole rintracciare nella descrizione che Artaud fa del monaco Ambrosio le descrizioni che cronisti e critici fecero dell'Artaud, prima attore e poi conferenziere ²⁰².

Ritornando al bellissimo articolo di Cocteau concludiamo la nostra lunga analisi intorno a *Le Moine de Lewis raconté par Antonin Artaud*, citando la fine del suo scritto, in cui egli così giudica l'opera di Artaud:

²⁰⁰ O. C., VI, p. 420.

²⁰¹ O. C., VI, p. 31.

²⁰² Cfr. *supra*, pp. 10-15 e pp. 66-68.

Certes, ce Moine m'intéresse moins par son texte que par ses marges. Je devrais écrire: par son prétexte. Il m'intrigue, ce fils de pendue! Je regarde derrière son apparence humaine. Que vois je? D'un côté le récit original je suppose, une Espagne de catacombes où le surnaturel se présente avec un naturel terrible. [...] De l'autre, une dégaine d'oeuvre travestie en jeune cavalier[...] la perle noir que l'ancienne pierre baroque de 1840, traduite, est en 1931 devenue. Pierre baroque. Le baroque cède la place à cette note que le doigt mouillé éveille en tournant sur l'arête d'un bol de cristal²⁰³.

Dopo *Le Moine*, il secondo vero libro d'Artaud è *Héliogabale ou l'anarchiste couronné*, pubblicato da Denoël et Steele il 28 aprile 1934²⁰⁴. Pur essendo più completo ed originale di *Le Moine*, il nuovo libro d'Artaud non si discosta molto da quello precedente, il movimento genetico dell'opera è infatti simile. In *Le Moine* Artaud lavora su un testo precedente per poi rielaborarlo e raccontarlo, in *Héliogabale* lavora e costruisce il suo romanzo usando un materiale precedentemente raccolto e studiato. Prima d'entrare nella fase creativa dell'invenzione del romanzo egli raccoglie e legge un centinaio di testi²⁰⁵. Sarà poi lo stesso Artaud a dichiarare esplicitamente che il personaggio di Héliogabale era un pretesto per descrivere se stesso:

Il y a une gangue, c'est sûr; mais je finis de même par m'y rejoindre dans le détail de maints et maints passages, et dans la conception de la figure centrale où je me suis moi-même décrit. Il est sans doute injuste de ne voir là-dedans que de l'éloquence et d'y voir surtout la reconstitution historique, tout cela n'a été qu'un prétexte.²⁰⁶

Ma fu proprio questo bisogno di Artaud di partire da un pretesto per poi potersi descrivere ed incontrare che i suoi contemporanei non accettarono. Fu proprio per questa sua incapacità di costruire un'opera diretta in cui la sua creatività si potesse esprimere senza mediazioni ed intromissioni che la critica rifiutò sempre di considerarlo come uno scrittore o romanziere. Lo stesso Paulhan, grande amico e confidente di Artaud, faticò ad apprezzare un'opera che stava a metà tra la ricostruzione storica e la creazione personale:

Mon cher ami, Héliogabale me charme et m'inquiète: c'est très entraînant, très frappant et juste, sans cesser d'être naturel. (Est-ce vrai, et vous étiez-vous soucié

²⁰³ J. Cocteau, loc. cit.

²⁰⁴ Per il numero di esemplari cfr. *supra*, p. 3.

²⁰⁵ Cfr., O. C., VII, p. 280.

²⁰⁶ O. C., VII, p. 189; lettera a J. Paulhan del 20 agosto 1934.

que ce fût vrai, j'entends strictement, inflexiblement vrai pour la part qui, bien entendu, prête à la vérité ou non? Voilà ce que je voudrais mieux savoir)²⁰⁷.

Alle osservazioni espresse da Paulhan, Artaud risponde ribadendo la sua posizione:

Je ne comprends plus vos réactions. La Vérité suprême je ne cherche que cela [...] que ce soit vrai ou non qu'est-ce que ça peut bien lui faire si c'est beau et si l'on trouve dans ce livre la notion d'un vrai du Réel Supérieur — les dates sont vraies, tous les événements historiques dont *le point de départ est vrai* sont interprétés, beaucoup de détails sont inventés; les Vérités Esotériques j'ai voulu qu'elles soient vraies dans *l'esprit*; elles sont souvent et volontairement FAUSSÉES dans la forme: mais la forme n'est rien ...²⁰⁸.

Dopo dieci anni ecco riproporsi di nuovo la domanda che Artaud fece a Rivière: « Pensez-vous qu'on puisse reconnaître moins d'authenticité littéraire et de pouvoir d'action à un poème défectueux mais semé de beautés fortes qu'à un poème parfait mais sans grand retentissement intérieur? »²⁰⁹. Lo stesso dramma, anche se ormai Artaud ha una risposta; da anni la sua attività è volta ad affermare che il punto centrale dell'opera artistica non è la forma, degedata spesso a formalismo o accademismo, ma l'autenticità, la verità rispetto la propria carne ed il proprio destino.

In *Héliogabale* s'intersecano diversi piani narrativi (la ricostruzione storica con il racconto personale) e simbolici (i simboli alchemici si confondono con quelli del magico monoteismo pagano di Eliogabalo). Il sangue e lo sperma, le castrazioni e le violenze, gli assassini nelle latrine del Palazzo Reale furono lette all'epoca di Artaud come espressioni di un esagerato gusto della crudeltà e della violenza e furono di conseguenza non comprese. *Héliogabale*, racconto della discesa agli inferi di una materialità esotica e degradata, racconto della trasmutazione ascetica della materia che deve essere purificata e decantata da tutto ciò che ostacola l'espressione dell'essere, metafora del grande principio alchemico dell'Unità (« omnia in unum »), che riconduce tutti i contrari all'unica essenza (come il femminile ed il maschile in Eliogabalo), non fu certamente compreso dai contemporanei di Artaud, che lo lessero piuttosto come un'ulteriore conferma della sua stravaganza e del suo

²⁰⁷ O. C., VII, p. 436; lettera di Paulhan ad Artaud del 28 maggio 1934.

²⁰⁸ O. C., VII, p. 184; lettera a J. Paulhan dell'1 giugno 1934.

²⁰⁹ O. C., I, p. 21.

gusto morboso e maniacale. Una sola critica annuncia la pubblicazione del testo di Artaud: la solita recensione sulla « N.R.F. » la quale peraltro non mostra di saper penetrare e comprendere il libro. Cingria, l'autore dell'articolo, piú che analizzare e giudicare il testo, si sofferma a descrivere le impressioni in lui suscitate dalla personalità di Artaud:

Maintenant un mot sur l'impression que produit Antonin Artaud quand on le voit. Elle est celle-ci: il pousse un épouvantable cri, puis tombe à la renverse. Diverses femmes le réconfortent. Il ouvre les yeux, prend un air de parachute endommagé par l'altitude qui consent à se rouvrir ... et à vivre. Il est assez beau, peut-être, dans sa pâleur²¹⁰.

La descrizione di Cingria è una ulteriore conferma dell'importanza che ebbe, negli approcci critici, il personaggio-Artaud e la sua immagine pubblica.

Dopo *Héliogabale* verrà pubblicato il 28 luglio 1937, circa quindici giorni prima la partenza di Artaud per l'Irlanda, *Les Nouvelles révélations de l'Être* nelle edizioni Denoël. Il piccolo libro verrà firmato dall'autore con lo pseudonimo (anche se in questo caso il termine è inadeguato) « Le Révélé ». *Les Nouvelles révélations de l'Être* furono scritte da Artaud dopo il suo ritorno dal Messico²¹¹ in questo periodo il suo misticismo prese delle proporzioni inquietanti, i suoi comportamenti si fecero sempre piú misteriosi, per Artaud tutto era ormai determinato dall'astrologia e dalle scienze tradizionali. Nella primavera del 1937 conosce un cubano, Manuel Cano de Castro, e alle sue lezioni diventa esperto nell'uso dei tarocchi²¹². In una lettera al dottor Allendy, scritta nel 1937, afferma significativamente: « le vrai est occulte »²¹³.

Artaud è convinto che tramite l'occultismo e la scienza dei sogni egli possa finalmente conquistare la sua vera identità: « Je sais maintenant *qui je suis*, ce que je vais faire, pourquoi je vis et pourquoi je suis né »²¹⁴. *Les Nouvelles révélations de l'Être*, la cui pubblicazione non fu

²¹⁰ C. A. Cingria, *Héliogabale ou l'anarchiste couronné par A. A.*, in « NRF », n° 250 (luglio 1934), pp. 118-119.

²¹¹ Artaud ritorna in Francia alla fine di novembre del 1936. Cfr. O. C., VII, pp. 20-204 e 216.

²¹² M. Cano de Castro, *Rencontre d'Artaud avec les Tarots*, in « K », n° 1-2 (1948), p. 120.

²¹³ O. C., VII, p. 224; lettera al dr. Allendy del giugno 1937.

²¹⁴ O. C., VII, p. 194; lettera a C. Schramme del 3 febbraio 1937.

salutata da nessun annuncio o recensione, sono l'espressione della vita condotta da Artaud in questi mesi.

Il 7 febbraio 1938, Gallimard, nella collezione « Métamorphose », pubblicò *Le Théâtre et son double*, in 400 esemplari. Il libro raccoglie gli scritti e i testi delle conferenze fatte da Artaud tra il 1931 e il 1936. Esso, quasi un manuale ai nostri giorni, passò allora quasi inosservato, neppure la « N.R.F. » gli dedicò il rituale annuncio che accompagnava ogni pubblicazione di Artaud. L'unico articolo dedicato al *Théâtre et son double*, è quello di Yanette Delétang-Tardif, che è di una rarissima intelligenza e penetrazione. L'autrice coglie, in maniera sorprendente e in poche righe, la forza e l'importanza del libro di Artaud che solo dopo molti anni gli verranno riconosciute:

Il est beau et surprenant qu'un livre sur le théâtre garde assez de pouvoir pour nous attacher à lui. Alors que toute une nature magique nous comble entièrement, loin de tous les gestes humains qui ne sont pas ceux qu'un sol fit naître, nous faire rêver du théâtre Balinais — mieux encore, nous en donner une sorte de désir immédiat — prouve la force de l'oeuvre de M. Artaud ²¹⁵.

Questo articolo è molto importante, oltre che per la sua forza di penetrazione, anche perché l'articolista è l'unica fra tutti quelli che abbiamo finora esaminato (Vitrac, Cocteau, Fierens, Cingria ...) a non conoscere personalmente Artaud ²¹⁶, e quindi è la sola ad aver formulato un giudizio non determinato affettivamente.

Dopo la pubblicazione del *Théâtre et son double*, nel 1938, fino al 1946 per Artaud sarà il silenzio, l'internamento, le torture dell'elettrochoc, solo qualche lettera agli amici e ai familiari, e nel 1945 la pubblicazione di *Au pays des Tarahumara* ²¹⁷, il racconto della sua esperienza in Messico.

L'internamento di Artaud durerà nove anni e cominciò all'asilo per alienati di Havre (nel quale venne rinchiuso dopo gli incidenti provocati nel suo viaggio in Irlanda) per poi passare a quello di Quatremarre, di Sotteville-les-Rouen, di Sainte-Anne a Parigi, di Ville-Evrard a Neuilly-sur-Marne ed infine a Rodez ²¹⁸.

²¹⁵ Y. Deletang-Tardif, *Le Théâtre et son double*, in « Le Jour - L'Echo de Paris » (27 aprile 1938).

²¹⁶ Notizia confermata da Paule Thévenin.

²¹⁷ Collezione « L'Age d'or » (Parigi, ed. Fontaine, 1945), 750 esemplari.

²¹⁸ Per notizie più dettagliate cfr. T. Mader, op. cit., cap. X; e Paule Thévenin, 1896-1948, cit.

Dopo aver esaminato ed analizzato il rapporto tra Artaud e la critica in questi dieci anni è ancor piú forte, in noi, la convinzione che Artaud sia il piú grande critico di se stesso, attitudine rara presso uno scrittore ed artista. Si può forse affermare che tutta l'opera di Artaud sia in fondo una critica ad Artaud stesso, perché, come abbiamo piú volte affermato in questo capitolo, la sua opera è una descrizione della ricostruzione continua di sé. Proprio per questo motivo vogliamo chiudere il capitolo citando una sua lettera in cui egli giudica con una lucidità rara tutta la sua opera e se stesso:

J'ai débuté dans la littérature en écrivant des livres pour dire que je ne pouvais rien écrire du tout, ma pensée quand j'avais quelque chose à dire ou à écrire était ce qui m'était le plus refusé. Je n'avais jamais d'idées et deux très courts livres, chacun de 70 pages, roulent sur cette absence, profonde, invétérée, endémique de toute idée. Ce sont l'Ombilic des Limbes et le Pèse-Nerfs. Sur le moment ils m'ont paru plein de lézardes, de failles, de platitudes, et comme farcis d'avortements spontanés, d'abandons et d'abdications de toutes sortes, voyageant toujours à côté de ce que je voulais dire d'essentiel et d'énorme et que je disais que je ne dirai jamais. Mais après 20 ans écoulés ils m'apparaissent stupéfiants, non de réussite par rapport à moi mais par rapport à l'inexprimable. C'est ainsi que les oeuvres prennent de la bouteille et que *mentant* tout par rapport à l'écrivain, elles constituent par elles-mêmes une vérité bizarre et que la vie, si elle était elle-même authentique, n'aurait jamais dû accepter ... Un inexprimable exprimé par des oeuvres qui ne sont que des débâcles présentes ...²¹⁹.

²¹⁹ O. C., XII, pp. 230-239; lettera a P. Watson del 13 settembre 1946.

CAPITOLO TERZO

1946 - 1948: IL MITO-ARTAUD TRA GLORIA E FOLLIA: UN SUCCESSO TARDIVO

Quando nel '46 Artaud ritorna di fronte al pubblico, quando ritorna a Parigi, è fatto oggetto di un clamore sensazionale, desta intorno a sé proseliti e nemici, ammirazione e denigrazioni, entusiasmo e dis gusto, viene circondato da un alone di gloria profetica oppure compianto come malato. La sua presenza a Parigi divide gli ambienti intellettuali: è l'esplosione del mito-Artaud.

Ad una prima lettura dei dati a nostra disposizione l'insorgere del mito-Artaud sembrerebbe null'altro che un'amplificazione ed un logico sviluppo dei fenomeni che abbiamo descritto nei due capitoli precedenti: il costituirsi di un'immagine pubblica e in seguito la nascita del personaggio Artaud.

Un'analisi piú attenta degli avvenimenti degli anni 1946-48 ci porta però ad individuare come l'insorgere del mito-Artaud abbia delle caratteristiche del tutto diverse dai fenomeni originatisi negli anni creativi. Mentre l'immagine pubblica ed il personaggio Artaud sono originati dalla critica e dal pubblico, il mito-Artaud nasce dalla volontà dello stesso scrittore; non sono innanzitutto gli amici e i critici a conferire ad Artaud una dimensione mitica, ma è egli stesso che si propone come mito vivente.

Durante gli anni creativi, Artaud visse il dramma di essere ciò che il corpo sociale decise che lui fosse: sentí la sua vera identità rubata, assassinata dall'Artaud sociale e pubblico. Il suo corpo, il suo pensiero, il suo spirito furono rapiti, traditi dall'immagine pubblica e dal personaggio Artaud. Egli, insomma, visse il dramma di quest'identità falsa, doppia. Negli anni d'internamento (1936-'45), che in questo nostro lavoro non prendiamo in esame, Artaud mise a morte l'Antonin Artaud

voluto e costruito dalla società, l'Antonin Artaud definito dal giudizio del mondo, ed intraprese la ricostruzione di un uomo nuovo. Sono tantissimi gli avvenimenti che documentano questa sua volontà di rottura con il passato: *D'un voyage au Pays des Tarabumaras* apparve sulla « N.R.F. » il 1° agosto 1937 senza il nome dell'autore¹; *Les Nouvelles révélations de l'Etre* venne firmato con lo pseudonimo « Le révélé », e nelle lettere egli sempre più spesso si firmerà come Antonin Nalpas, Nanaqui, o Artaud le Mômo.

Dopo il viaggio in Messico assistiamo all'agonia dell'Artaud pubblico (il surrealista, il regista d'avanguardia, lo stravagante, ecc.) e alla nascita di un altro Artaud, diverso, indefinibile. Egli nel 1936 esce di scena, non tenterà più nessuna produzione artistica, si aggirerà per Parigi, con una piccola spada regalatagli da uno stregone negro a L'Avana e l'anno dopo, brandendo la canna magica di S. Patrizio minaccerà i borghesi nei « boulevards », deciderà di vivere come un *clochard* dormendo sotto i ponti della Senna, il suo linguaggio si farà sempre più strano e incomprensibile. È evidente che ormai Artaud si è spinto molto al di là del personaggio degli anni '25-'35, ma la società ha ancora una categoria che riconduce l'alterità assoluta, l'indefinibile, l'incommensurabile nell'universo del già noto, e del già giudicato: è la categoria « follia ».

Artaud è rinchiuso e internato per nove anni negli ospedali per malati mentali. Nel silenzio di questi lunghi anni, a prezzo di sofferenze e dolori atroci², nasce un nuovo Artaud. Egli riconquista un corpo proprio, non più un corpo definito e costruito dagli altri, ma un corpo assolutamente puro e libero da ogni compromesso. Al suo ritorno a Parigi è l'offerta di questo corpo puro, astratto, segnato dalla sofferenza e dal dolore, che dà origine al mito-Artaud. Il terreno invece su cui questo mito acquistò un riverbero sociale, su cui esplose e si sviluppò, è la reazione sconvolta di critica e pubblico di fronte a questo uomo assolutamente diverso ed inqualificabile. Al suo ritorno alla vita pubblica non sono innanzitutto i critici, il pubblico, gli amici a conferire una dimensione mitica alla presenza d'Artaud, ma è lui stesso ad offrire il suo corpo come mito vivente ed incarnato alla società. Il mito-Artaud non ha, cioè, origine, come i fenomeni precedenti, innanzitutto dalle reazioni del pubblico e dei critici e dal loro bisogno di dover in qualche

¹ Cfr. O. C., VII, p. 233; lettera a Paulhan del 28 marzo 1937.

² Cfr. O. C., X, XI; *Lettres de Rodez*.

modo qualificare una presenza così strana nella vita culturale, ma bensì ha origine in Artaud stesso; è il senso del suo stesso ritorno e del suo offrirsi al corpo sociale senza maschere, difese o compromissioni.

Ciò che avvenne in questi due anni è un fenomeno nuovo e diverso. Il corpo che Artaud offre negli anni '46-'49 è il luogo segnato dalle battaglie contro le pretese del giudizio sociale, contro le pretese dell'Essere, contro le pretese di Dio; è il luogo del vuoto, del nulla, del non-essere, dell'indefinibile, è un corpo puro perché ormai astratto da ogni compromissione con la realtà. Si può facilmente verificare quanto stiamo dicendo, scorrendo gli scritti d'Artaud di quegli anni: « Moi, Antonin Artaud, je suis mon fils, mon père, ma mère, et moi; ... »³; « Après? Le vieil Artaud est enterré dans le trou de la cheminée [...] Après? Après, il est ce trou sans cadre que la vie voulut encadrer parce qu'il n'est pas un trou mais un nez ... »⁴; « Non, je ne réclame pas liberté mais le plomb d'une conscience bien planté en terre, bien ramenée sur sa propre matière, et qui n'en finira plus de pilonner sans fond. Car assez de mots et d'idées, mais des actes pour que naisse mon totem muré »⁵; « Je suis, moi, l'immortalité, la pérennité, et aussi la sublimité. Est-ce une tare? Alors, dans ce cas, je suis taré. Car qu'est-ce que c'est que la sublimité? L'outrance du subliminal entrangé, à force d'avoir été outré pour avoir voulu être outrepassé par tout ce qui était limitatif, liminaire (bon à limer — le minimisé), évasif [...]. Or le jugement ne dit rien, c'est la passion d'être qui dit tout ... »⁶; « La plainte du vieil Artaud assassiné dans l'autre vie et qui ne reviendra plus dans celle-ci. D'où les hommes sont sortis je le leur montrerai, moi, en sortant le monde et eux de moi et c'est tout, pour le reste c'est la bordulle »⁷.

Non potendo esaminare ogni testo, era almeno necessaria questa breve antologia dei suoi scritti per giustificare quanto abbiamo finora sostenuto: cioè, che è Artaud stesso ad offrirsi come corpo mitico, o mito vivente. In questi testi, che abbiamo appena citato, possiamo osservare come Artaud ponga una scansione assoluta tra il vecchio Artaud, quello degli anni precedenti il 1936, e quello nato e ricostruito dal do-

³ O. C., XII, p. 76; *Ci-Gît*, scritto in un sol giorno il 25 novembre 1946 (Parigi, K, 1947), 430 esemplari.

⁴ O. C., XII, p. 126; *Le Retour d'Artaud le Môme* (Parigi, Berdas, 1947), 355 esemplari.

⁵ O. C., XII, p. 153.

⁶ O. C., XII, p. 185.

⁷ O. C., XII, p. 200.

lore e dalla sofferenza nei nove anni d'internamento. Inoltre è riscontrabile, in queste frasi, la volontà d'Artaud di porsi come corpo mitico, e come lui stesso dice: « Totem muré ». Significativo è anche il titolo del testo che abbiamo qui citato: « *Le retour d'Artaud le Môme* ». Colui che ritorna in pubblico non è l'Antonin Artaud conosciuto, ma un uomo nuovo « Le Môme », che nel dialetto di alcuni quartieri di Marsiglia significa il pazzo.

Ciò che caratterizza il nuovo Artaud, è la negazione di una qualsiasi origine; egli non è stato generato da nessuno, egli si appartiene totalmente, si è completamente ricostruito, è la sua insensibilità al giudizio degli altri perché egli ormai non appartiene più alla società, alla vita, alla realtà, egli arriva da un altro mondo, dal mondo dei morti. Il nuovo Artaud è « sublime » perché è riuscito finalmente a sorpassare ogni limite, ogni restrizione e limitazione. A differenza dei suoi anni creativi Artaud non incarna, non traduce, nel suo corpo o sulla scena, l'inesprimibile sentito ed intuito, ma è il suo stesso corpo ad essere l'Altro presente in questo mondo (ricordiamo le sue identificazioni con l'uomo del Golgota: Gesù Cristo). « Rien qui soit dehors ou dedans [...] se refaire une existence libre da moi sur mon cadavre ôté du vide même »⁸. Artaud, quando nel 1946 ritorna a Parigi, è questo cadavere vivente, questo uomo che ha lasciato la vita, e con la vita l'essere, il senso, il giudizio e il tempo. Di fronte a questo Artaud, per il pubblico e per la critica non è più questione di giudizio, ma soprattutto di fede: si può credere o non credere in questo corpo venuto da un mondo diverso dal nostro.

Non è la critica a originare il mito-Artaud, in essa possiamo solo osservare l'imbarazzo della reazione istintiva e incontrollata di fronte a questa presenza inqualificabile, in essa possiamo vedere l'accettazione o la non accettazione di questa presenza, di questo uomo. Il mito non è un'operazione della critica, bensì è una conseguenza del fatto che la presenza d'Artaud fa saltare ogni schema critico e letterario, è la conseguenza della reazione incontrollata del pubblico che di fronte a quel corpo martoriato non ha più a disposizione criteri di giudizio adeguati. Offrendosi come mito vivente Artaud rende impossibile qualsiasi operazione critica, Artaud nega qualsiasi approccio critico alla sua persona e alla sua presenza. In questo senso sono spiegabili i temi esagerati, qualche volta esaltati, siano essi a favore o contro, delle critiche di que-

⁸ O. C., XII, p. 100; *Et ils, ont tous joutu le camp*.

sto periodo. I comitati, le polemiche, le accuse, le esaltazioni non sono espressioni di una operazione simile a quella degli anni '25-'35, operazione volta a catalogare le attività di Artaud nella logica parigina del « jamais-vu », esse sono delle reazioni affettivamente determinate (in cui i sensi di colpa si alternano alle censure e alle denigrazioni), all'Artaud-Totem, all'Artaud-corpo glorioso, all'Artaud-mito vivente e presente.

Era necessaria questa lunga premessa al nostro terzo capitolo, perché sarà proprio a partire da questa ipotesi, nuova e finora mai verificata, che leggeremo e analizzeremo gli ultimi due anni della vita di Artaud. Tre sono gli episodi principali in cui il nuovo Artaud si incontra e si scontra con il pubblico e i critici: La « séance » al *Vieux-Colombier*, la trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, e la pubblicazione del libro *Van Gogh ou le suicidé de la société*.

III.1. - LA « SÉANCE AU VIEUX-COLOMBIER » IL CORPO SOFFERENTE E L'IMPOSSIBILITÀ DEL DISCORSO CRITICO.

Per comprendere adeguatamente quanto successe in occasione dell'« Hommage » al teatro *Sarah-Bernhardt*, il 7 giugno 1946, e nella conferenza al *Vieux-Colombier*, il 13 gennaio 1947, è necessario rifarsi, brevemente, agli anni del lungo internamento. Quando Artaud venne internato, alla fine del 1937, in una casa per alienati a Sotteville-lès-Rouen⁹, nessun interessamento, nessuna protesta o petizione di amici ed intellettuali si levò contro la misura adottata, con motivazioni aleatorie e superficiali, nei confronti di Artaud. Solo la madre e Jean Paulhan s'interessarono alla sorte di Antonin e grazie a loro egli venne trasferito al centro psichiatrico di Sainte-Anne a Parigi il 28 marzo 1938. Nonostante il centro fosse situato in piena città, se si eccettuano le poche visite di qualche fedelissimo (Blin, Anie Faure), Artaud fu abbandonato e lasciato solo. Questa situazione si protrasse anche dopo il trasferimento a Ville-Evrard, nella « banlieue » di Parigi. Durante questi primi 6 anni d'internamento, dal 1937 al 1943, è il buio assoluto, il si-

⁹ Ecco il contenuto della cartella clinica che venne rilasciata all'uscita di Artaud dall'ospedale di Sotteville-lès-Rouen: « Je soussigné, médecin chef de service, certifie que M. Artaud Antoine présente des idées délirantes de persécution avec craintes d'empoisonnement, troubles seulement subjectif, moteurs et sensitifs, méfiance, inertie » (Maeder, A. A., cit., p. 214).

lenzio; Antonin Artaud per la società parigina è morto. Anche la maggior parte di coloro che gli erano stati amici o compagni di lavoro acconsentirono a questa situazione, giudicando quindi come perfettamente normale e definitiva questa messa ai margini di Artaud. Tutti, indistintamente, per cinque anni si scordarono della sua esistenza ed in maniera più o meno evidente ed esplicita si resero complici dell'enorme ingiustizia perpetrata ai danni di Artaud. D'altra parte, come già dicevamo nella premessa, anche Artaud ruppe in maniera decisa e definitiva con il passato:

Mais cet homme lui aussi a oublié Dieu et il a péché. Mais pour prix de sa faute et de ses péchés il a accepté d'être enfermé vivant dans un Asile d'Aliénés et à y mourir. Cette homme s'appelait Antonin Artaud et il est mort à l'Asile de Ville-Evrard au mois d'août 1939 [...]. Depuis la mort d'Antonin Artaud, Dieu a envoyé dans ce même corps plusieurs anges pour se succéder dans sa douleur et à la fin il a produit un Etre que la Kabbale connaît sous le nom de l'Etre LINTARK-DIMATURK. Cet être attend que sa douleur cesse pour s'en aller au Monde et faire place à Dieu¹⁰.

La situazione che abbiamo appena descritto cambierà solamente nel 1943 con il trasferimento d'Artaud a Rodez in una clinica diretta da Gaston Ferdière, psichiatra che frequentò negli anni '30 i surrealisti. Fu la madre d'Artaud, spaventata dalle condizioni fisiche e mentali del figlio sempre peggiori, che domandò ai vecchi amici di Artaud di aiutarla nell'ottenere un suo trasferimento. Fu soprattutto grazie all'interessamento di Desnos che esso ebbe luogo. Lo stesso Desnos, dopo essere andato a far visita al poeta il 21 gennaio 1943 a Ville-Evrard, dirà:

Je l'ai trouvé en plein délire, parlant comme saint Jérôme et ne voulant plus partir parce qu'on l'éloignait des forces magiques qui travaillent pour lui. Il y avait cinq ans que je ne l'avais pas vu et cela a été pour moi un spectacle pénible que son exaltation et sa folie¹¹.

Con il suo trasferimento a Rodez gli amici e gli ambienti intellettuali riprendono a poco a poco coscienza della sua esistenza. Lo stesso Artaud, a Rodez, ricominciò a scrivere e ad inviare agli amici e a personalità del mondo artistico numerose lettere in cui raccontava le atroci torture ed umiliazioni subite negli anni d'internamento. Dal 1943 Artaud rende partecipe il mondo delle sue sofferenze e della sua ricostruzione

¹⁰ O. C., X, p. 37.

¹¹ G. Ferdière, *J'ai soigné Antonin Artaud*, in «TdF», n° 63-64 (1959), p. 28.

e lancia dei veri e propri appelli: « J'ai horriblement souffert au Havre, à Rouen, à Saint-Anne et à Ville-Evrard »¹², e scrive agli amici: « Depuis huit ans que je ne vous ai plus revu »¹³ « Je n'ai eu depuis 3 ans que je suis à Rodez qu'une visite d'amis hier, Arthur Adamov et Marthe Robert »¹⁴. Di fronte a queste lettere è facilmente intuibile il pesante senso di colpa ed il rimorso che sorse nelle persone che più gli erano state vicine. Fu proprio questo senso di colpa il primo dato che determinò l'accoglienza di Artaud al suo ritorno a Parigi. Le lettere del poeta dagli ospedali aumentavano e sempre maggiore fu il numero delle persone che vennero a sapere delle orribili sofferenze patite da Artaud.

Il mondo artistico ed intellettuale venne investito dal grido di quest'uomo che protestava contro gli elettrochoc. Artaud dopo anni di silenzio ripropone al mondo la sua sofferenza, il suo dolore e il suo corpo martoriato, egli vuole tornare nel mondo perché il mondo deve sapere, la società intera deve assistere al ritorno di Artaud il Momo, egli vuole mostrare la gloria della sua ricostruzione, vuole proporre una cultura che nasca dal dolore vissuto fino nelle ossa. « Ne te fatigue jamais plus qu'il ne faut, quitte à fonder une culture sur la fatigue de tes os »¹⁵. A partire dal 1944, Artaud non lo si potrà più ignorare, in quello stesso anno viene infatti pubblicato un suo testo *Au pays des Tarabumaras* (l'ultima sua opera apparve nel 1938: il *Théâtre et son double*). Ciascuno è ormai cosciente della sua parte di responsabilità nel vero e proprio martirio del poeta. Di fronte agli amici e ai compagni di lavoro di Artaud riappare lo spettro di quell'uomo che partendo per l'Irlanda nel 1937 disse: « ... je pars, mais si je reviens dans trois mois ce sera pour une terrible besoin, et il faudra choisir d'être avec moi ou contre Moi. Car il n'y aura plus de milieu »¹⁶. Dopo nove anni, invece che tre mesi, l'uomo che ormai tutti avevano dato per morto, per scomparso, l'uomo partito per l'Irlanda e mai più rivisto, ritorna sulla

¹² O. C., X, p. 94; lettera a M. Loiris del 24 settembre 1943.

¹³ O. C., XI, p. 100; lettera a J. Paulhan del 10 settembre 1945.

¹⁴ O. C., XI, p. 177; lettera a A. Besnard del 27 febbraio 1946. Nella lettera a J. Paulhan del 10 luglio 1943 Artaud afferma: « Il y a, Jean Paulhan, une monstrueuse affaire d'envoûtement qui court toute la terre et qui consiste à vouloir forcer tous mes amis à me lâcher et à me garder prisonnier dans un asile d'aliénés » (O. C., XI, p. 94).

¹⁵ O. C., XII, p. 37.

¹⁶ O. C., VII, p. 247.

scena di Parigi. Sono queste le ragioni che spiegano perché l'accoglienza di Artaud assunse spesso i toni di una cerimonia di riparazione, in cui si mescolarono pentimento, retorica ed esaltazione. Tra gli uomini di cultura parigini, Artaud divenne il simbolo del poeta osteggiato, negato, oltraggiato e torturato dalla società e dal suo raziocinio giudicante e catalogante.

Il secondo elemento che determinò l'accoglienza d'Artaud al suo ritorno a Parigi fu il contenuto delle lettere ch'egli inviava da Rodez. A persone che stavano uscendo dai terribili delitti e dalle atrocità della 2^a guerra mondiale, le parole di Artaud apparivano quasi profetiche e, pur nella stranezza del linguaggio, vere. Le parole di quell'uomo abbandonato e sofferente, che mai smise di cercare la verità di sé e delle cose, che mai rinunciò alla ricerca di una identità autentica, che offrì il suo corpo come campo di battaglia fra lo spirito e la materia, di quell'uomo che dopo aver lasciato la vita ed essersi spinto nel territorio dell'inconoscibile, del non essere e del vuoto, ritorna nel nostro mondo per parlarci del suo viaggio, per testimoniare, per avvertirci che la vita non è quella che noi da sempre pensiamo, sconvolsero ed emozionarono:

*Mon devoir sur la terre je le connais. [...] C'est de communiquer à tout le monde la force de reprendre son âme sur les démons, et sur ce corps-ci qui est un démon. Afin que tous les hommes vivants redeviennent des êtres et non des spectres. [...] devant toutes ces luttes épuisantes et horribles mon esprit a gagné une lumière et une terrible Volonté*¹⁷.

Non è la logica del suo pensiero e la coerenza delle sue posizioni a colpire i destinatari delle lettere, ma la sua « terribile volontà » di verità e di autenticità.

La metafisica d'Artaud dal 1943 al 1946 cambia di segno parecchie volte: da una metafisica magica passa ad una metafisica cristiana, poi ad una esistenziale; infine, negando tutta l'esperienza precedente, Artaud si propone solo come corpo, come « resto »; ciò che alla fine rimane è solo il corpo martoriato, unica verità, unica realtà. Nelle lettere d'Artaud è poi riscontrabile la nostalgia di un « bonheur terrestre » e di un amore mai avuto. « Si quelqu'un m'avait aimé vraiment sur cette terre, d'amour, je n'en serais pas dans la situation où je suis »¹⁸. Ciò che non lascia indifferenti gli amici e compagni di lavoro di un

¹⁷ O. C., X, pp. 205-210; lettera a A. Masson del 21 febbraio 1944.

¹⁸ O. C., X, p. 253; lettera alla mamma del 5 agosto 1944.

tempo è l'ammirazione, è la quasi venerazione, per un uomo che ha avuto il coraggio di tentare là dove nessuno ha osato, è l'imbarazzo di fronte ad un amico che ha tagliato i ponti con tutto ciò che lo legava alla quotidianità: i compromessi, le maschere sociali, le menzogne e le illusioni consolatorie; è il rispetto per un poeta che ha pagato con dolore e sangue ogni parola detta. Il secondo elemento che determinò l'accoglienza di Artaud, al suo ritorno, fu la coscienza che era ormai assurdo negare il diritto all'esistenza di un uomo siffatto, era ormai assurdo e vergognoso liberarsi di una presenza così scomoda rinchiudendola nelle case per folli. Artaud aveva delle cose da dire al mondo, delle domande radicali ed imbarazzanti da fare al mondo intellettuale, bisognava liberarlo.

Il terzo ed ultimo elemento che determinò la sua accoglienza fu il suo stesso modo di presentarsi in pubblico. Egli è privo di qualsiasi preoccupazione riguardo la sua ricevibilità; ad Artaud non interessa più il giudizio degli altri, ha un solo compito: mostrare il suo corpo come « totem », proporre la sua carne segnata dalla sofferenza, parlare il suo linguaggio pieno di glossolalie e di parole onomatopeiche. Ad Artaud interessa porsi come « pietra di contraddizione ». Egli è cosciente di portare nel seno della società, attraverso la sua carne ed il suo corpo, tutto quello che la società ha negato, censurato e dimenticato. Questo suo modo di presentarsi e di concepirsi, il suo modo di comportarsi e di intrattenere i rapporti umani in questi due anni fa saltare ogni schema critico e criterio di giudizio. La sua presenza è inqualificabile ed in qualche modo innominabile; Artaud impedisce così alla società di elaborare un discorso sulla sua persona. Ogni reazione all'Artaud del '46-'48 sarà quindi istintiva ed affettivamente determinata, al di fuori di ogni categoria razionale e di ogni discorso riflessivo. La « nouvelle réception » che darà origine al mito-Artaud sarà il risultato della combinazione di questi tre elementi: il senso di colpa e di corresponsabilità al martirio di Artaud, la resurrezione dell'Artaud abbandonato per nove anni, ed il tono profetico e la verità contenuta nelle sue lettere da Rodez, infine il suo offrirsi alla società come Totem, come mito vivente. Il 26 maggio 1946, Antonin Artaud ritorna a Parigi, abiterà nella casa di cura d'Ivry diretta dal dottor Delmas.

Il patto con il dottor Ferdière per la liberazione del poeta prevede che gli amici d'Artaud (Jean Dubuffet, Marthe Robert, Colette, Henri Thomas, Adamov, Paulhan e Blin) dovessero raccogliere una somma sufficiente per il suo sostentamento e per le spese della casa di cura. Per

questo motivo si fondò il « Comité des amis d'Antonin Artaud », composto da Arthur Adamov, Balthus, Jean-Louis Barrault, Jean Dubuffet, André Gide, Pierre Paulhan (presidente), Picasso e Henri Thomas. Per raccogliere i fondi necessari per il sostentamento d'Artaud fu organizzato da Roger Blin e dal Comitato di amici un omaggio ad Antonin Artaud ed un'esposizione di suoi disegni, pitture, sculture e manoscritti alla galleria Pierre. « L'Homage à Antonin Artaud » al teatro *Sarah-Bernhardt* il 7 giugno 1946 alle ore 17, rappresentò l'atto ufficiale con cui gli amici d'Artaud e l'ambiente intellettuale parigino salutarono il suo ritorno.

È in questa occasione che entrarono in gioco per la prima volta i tre elementi che abbiamo, poco fa, enucleato. L'« Hommage » e l'esposizione sono un vero e proprio tributo della cultura parigina al nostro poeta, basta scorrere l'elenco dei partecipanti all'esposizione del 13 giugno alla galleria Pierre: tra gli altri Arp, Balthus, Chagall, Daussy, Dubuffet, Duchamp, Giacometti, Lascaux, Masson, Picabia e Picasso; manoscritti di Audiberti, Bataille, Simon de Beauvoir, Joé Bousquet, Césaire, René Clair, Eluard, Emmanuel, Gide, Humeau, P. J. Jouve, Joyce, Leiris, F. Mauriac, Paulhan, Reverdy, Ribemont, Dessaignes, Sartre, Gertrude Stein, Tardieu e Tzara. Ognuno volle fare atto di riparazione per l'enorme ingiustizia subita da Artaud. L'« Hommage » si componeva di relazioni su Artaud e di letture di brani delle sue opere e di suoi poemi. Dullin lesse *Qui au sein*, Blin: *Les Nouvelles Révélations de l'être*, Jouvét: la prefazione al *Théâtre et son double*, Jean Vilar: una parte di *Le Pèse-Nerfs*.

Breton, a cui toccava introdurre la manifestazione, dopo aver parlato della personalità « magnifique et noire »¹⁹ d'Artaud, situò per la prima volta il nostro autore nel solco della tradizione dei poeti maledetti: « Je sais qu'Antonin Artaud a *Vu*, au sens où Rimbaud et avant lui Novalis et Armin avaient parlé de voir »²⁰. Si registrò anche, nella comunicazione di Jouvét, un riscatto critico delle opere precedenti di Artaud, a loro tempo, come abbiamo visto, accolte con diffidenza e scarso credito.

Seul un public restreint les a connues. C'est grand dommage. [...] Cependant il

¹⁹ In: C. Estienne, *Homage à Antonin Artaud au Théâtre Sarah Bernhardt*, in « Combat » (8 giugno 1946).

²⁰ A. Breton, *La clé des champs* (« Hommage à Antonin Artaud »), (Parigi, Pauvert, 1967), p. 132.

ne se peut pas que les pensées qu'elles contiennent ne se révèlent quelque jour, le jour à nous les écouterons [...] le jour où rejointes par les événements, par une pratique modifiée et recomposée de l'art dramatique, les pensées d'Antonin Artaud mettront leur auteur au rang d'un prophète et d'un précurseur véritables ²¹.

Un giudizio, questo di Jovet, già in parte confermato dai fatti: ricordiamo, infatti, che nel 1944 *Le Théâtre et son double* fu ristampato con una tiratura di più di 1500 esemplari dalle edizioni Gallimard, confermando così che sei anni dopo la sua prima edizione, le idee d'Artaud sul teatro cominciavano a trovare un pubblico più disposto a capirle e ad intenderle. Ma il fatto che più impressionò il pubblico dell'« Hommage » fu la lettura che Colette Thomas, giovane attrice, fece di una poesia inedita di Artaud, Mentre Colette interpretò la poesia, un guasto elettrico lasciò la sala al buio, ma invece dei soliti mormorii di protesta, il silenzio si fece ancora più teso ed intenso. Colette che aveva frequentato Artaud negli ultimi mesi a Rodez, imparò da quest'ultimo un modo particolare di respirare e di urlare le parole: « à crier, a ne laisser tomber le cri qu'à l'anéantissement » ²²; fu questa incarnazione della poesia e dello spirito d'Artaud ad impressionare il pubblico convenuto al *Sarah-Bernhardt*.

Nous serons nombreux, je crois, à entendre résonner longtemps encore cette voix solitaire, chargée de toute beauté plus qu'humaine du message d'Artaud ²³.

Colette Thomas, en transe, dit un texte inédit. Sa bouche martèle les mots Elle a travaillé avec Artaud. C'est Artaud qui parle. Eclair magnésium et obscurité. Cette voix tremble et vibre, fantastique. La voix d'Artaud, la passion d'Artaud, l'exaltation d'Artaud, la fureur et la violence d'Artaud ²⁴.

Ma assistendo all'« Hommage » il pubblico non si scontrò ancora con Artaud, la sua presenza fu mediata ed interpretata dalle comunicazioni di Breton e di Adamov e dalle letture di Jovet, di Dullin, e presentita nella lettura di Colette Thomas. È quindi ancora possibile per la cultura e per la critica fare un discorso, seppure pieno di emozione. Artaud è riaccolto dal mondo culturale e reso segno e simbolo del poeta che per sete di conoscenza e di verità si è spinto oltre i confini della vita e del-

²¹ Cit. in A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre*, cit., p. 300; estratto dall'omaggio di L. Jovet.

²² P. Thevenin, *Antonin Artaud dans la vie*, in « Tel Quel », n° 20 (1965), p. 30.

²³ C. Estienne, *L'Hommage ...*, cit.

²⁴ J. Prevel, *En compagnie d'Artaud* (Parigi, Flammarion, 1974), p. 22.

la ragione, del poeta segnato dalla maledizione di un destino crudele.

Il discorso nato in occasione dell'« Hommage » resisterà e riprenderà vigore dopo la morte d'Artaud; esso sarà invece letteralmente sconvolto quando al Vieux-Colombier, il 13 gennaio 1947, Antonin Artaud si presenterà in pubblico. Ricordiamo che, nel 1946, numerose riviste « L'Heure Nouvelle », « Quatre-vents », « Cahiers du Sud », « La Rue » ricominciarono a pubblicare scritti e poesie di Artaud. Per le strade di Parigi i manifesti annunciarono il « Tête à Tête par Antonin Artaud; avec trois poèmes déclamés par l'auteur: *Le Retour d'Artaud le Môme, Centre-mère et patron-Minet, La Culture Indienne* » che doveva aver luogo il 13 gennaio 1947 nella sala del *Vieux-Colombier*. Il titolo che Artaud scelse per questo suo ritorno sulla scena è certamente significativo della sua volontà di sfida verso un pubblico ed una società che lo avevano tenuto prigioniero per nove anni. Egli fu sicuramente cosciente del rischio che comportava l'offrirsi ad un pubblico di « voyeurs » e di curiosi, ma suo compito era quello di sfidarlo con le sue grida, con i suoi silenzi, con il suo dolore. Doveva accettare questo rischio, perché solo così avrebbe impedito al corpo sociale di pronunciare un nuovo discorso mirante a ridurre e ad ingabbiare l'alterità della sua presenza. Troppo forte era in lui la necessità di questa offerta e di questa sfida. Così Artaud definì il pubblico del *Vieux-Colombier*: « un public d'inconnus, de curieux, de voyeurs, de sadiques, et aussi d'amis »²⁵.

Ma veniamo a quanto successe nel corso della conferenza²⁶. Nella sala del *Vieux-Colombier* era presente un numerosissimo pubblico, circa quattrocento persone: tutti i rappresentanti del mondo artistico ed intellettuale (Boiffard, Blin, Paulhan, Adamov, Gide, Breton, Camus, Pichette, Bataille, Sartre, Braque, Picasso ...) e anche tantissimi giovani²⁷:

*Le mélange des générations (de Gide à Breton, à Camus, à Pichette) et la forte majorité des jeunes gens, tout porte à croire que les livres d'Artaud, tirés à petit nombre et introuvables depuis longtemps, circulent avec une mystérieuse continuité et lui gagnent chaque jour de nouveaux lecteurs*²⁸.

²⁵ *Cinq lettres d'Artaud à Breton*, in « L'Ephémère », n° 8 (hiver 1968), pp. 30-32; lettera del 28 febbraio 1947.

²⁶ Per un esteso racconto della « séance » cfr. anche: J. Saget (pseudonimo di M. Saillet), *Billets deux. Tête à tête avec Artaud*, in « Combat » (24 gennaio 1947).

²⁷ Secondo quanto afferma J. L. Brau, op. cit., pp. 232-236.

²⁸ J. Saget, *Billets ...*, cit.

Il primo dato che si può allora rilevare dal racconto della « séance » è la popolarità crescente di Artaud, soprattutto presso i giovani e le nuove generazioni artistiche. Un numerosissimo pubblico, piú di cento persone in piedi, affolla la sala per vedere e conoscere il poeta ritornato dopo nove anni di esilio. Un'attesa piena di curiosità, di ammirazione, di pietà, ed anche di dissenso. Tipico è il caso di J. L. Barrault, che Artaud dopo i *Cenci* aveva designato come proprio discepolo, per il quale il poeta, nonostante il suo ritorno, rimarrà irrimediabilmente un malato:

Il y eut notamment une certaine séance au Vieux-Colombier, à laquelle je ne voulu pas assister. Elle fut affreuse, inutile, honteuse. On montrait la bête curieuse, pas pour lui, pour s'en servir. Tristesse et dégoût²⁹.

Tra l'Artaud degli anni '46-'48 e Barrault ci fu del resto un'incomprensione che sfociò presto in una rottura; per Barrault il vero Artaud rimarrà sempre « l'uomo di teatro » e non riuscirà mai a capire il senso del suo ritorno.

Di fronte a questa sala affollata Artaud cominciò a leggere tre poemi ed impose subito un silenzio teso e pieno di rispetto, soffocando qualche mormorio e tentativo di ironia. « Les quelques chahuteurs se sont vite tus. Un silence angoissé planait ... »³⁰; « La salle garde un silence de mort. Artaud impose respect »³¹; « Artaud triomphait en respect la moquerie, la sottise insolente; il dominait ... »³². Ecco la prima grande differenza tra l'Artaud dei tentativi teatrali e il poeta che si offre al pubblico in questi due anni, solo, senza scena e attori, senza discorsi e mediazioni, egli si offre solo come un corpo, un corpo-totem, segnato (nel senso proprio della parola) da battaglie e sofferenze. Se era possibile canzonare, ironizzare, sull'Artaud regista, non lo fu piú di fronte a questo corpo indifeso e doloroso. Mentre le opere di Artaud potevano venir negate e ridotte dal discorso critico, questa presenza, invece, riuscì ad imporsi inequivocabilmente e innegabilmente. Al *Vieux-Colombier* Artaud si impose e dominò perché non propose un discorso da interpretare, ma offrì semplicemente se stesso come presenza, come corpo.

Dopo aver letto i poemi, Artaud, nel clima teso che abbiamo poco

²⁹ J. L. Barrault, *Souvenir pour demain* (Parigi, Seuil, 1972), p. 105.

³⁰ L. Guillaume, *Lettre à P. Boujut*, in « TdF », n° 112 (1971).

³¹ A. Adamov, *L'homme et l'enfant* (Parigi, Gallimard, 1968), p. 82.

³² A. Gide, *Antonin Artaud*, in « Combat » (19 marzo 1948).

fa descritto, cominciò a raccontare la sua vita: il viaggio presso i Tarahumara, il viaggio a Dublino, l'internamento, gli elettrochoc, ecc.: « Raconta sa vie sur le ton de la conversation »³³. Dopo più di due ore, la conferenza si interruppe per un incidente materiale: « Artaud perd ses papiers, les cherche par terre, balbutie; il est très pâle »³⁴; « A un moment donné, il a eu un geste maladroit, je ne sais pas ... ses papiers se sont envolés ... il a perdu ses lunettes ... Il s'est mis à genoux pour ramasser ses papiers »³⁵. Tutto si svolse nel più totale silenzio al quale mise fine André Gide salendo sulla scena per abbracciare Artaud come per sciogliere una tensione fattasi sempre più insostenibile³⁶.

La « séance » al *Vieux-Colombier* costituisce un fenomeno sicuramente nuovo nella vita di Artaud; egli riuscì a parlare e a tenere in pugno il pubblico dall'inizio alla fine, riuscendo a raggiungerlo e a sconvolgerlo. Un fenomeno simile non si verificò mai per l'Artaud regista o conferenziere: tutti i suoi tentativi si conclusero infatti con insuccessi e smacchi. Sorprendente è l'insistenza dei vari commentatori sul successo d'Artaud, e le lunghe descrizioni dell'angoscia prodotta dalla sua presenza e dal suo linguaggio.

Un silence angoissé planait quand cet être *religieux* lançait vers le public ce que Gide appelle « des éclats arduiers, imprécatoires et blasphématoires », ou quand il brouillait les feuillets de sa conférence et se faisait de longs moments en se tenant la tête à deux mains en grimaçant de douleur. On haletait avec lui³⁷.

Vision inoubliable que celle de cet homme émacié, échevelé, se prenant la tête entre les mains décharnées, essayant de rendre compte de ses hantises, de ses illuminations forcenées. On vit, ce soir-là, Artaud pris au piège d'un univers grimaçant traversé de douloureuses magies, lancer à l'auditoire des phrases déchiquotées mais déchirantes. Il perdait le souffle à vouloir délivrer cet univers de pureté qu'il voyait naître d'un éclat muet de l'espace et du temps³⁸.

Ma il fatto incredibile, che non esitiamo a definire storico, fu che Artaud in quell'occasione rese impraticabile ogni discorso critico. Infatti, i giu-

³³ J. Saget, loc. cit.

³⁴ A. Adamov, *L'homme ...*, cit., p. 82.

³⁵ *Interview avec Blin*, nel film di Jacques Baratier, *Le désordre à vingt ans* (1967) testo dell'intervista pubblicato in « L'Avant-Scène Cinéma », n° 75 (novembre 1967), p. 51.

³⁶ È utile un confronto con le descrizioni delle sue conferenze degli anni 1931-1933. Cfr. *supra*, p. 67.

³⁷ L. Guillaume, loc. cit.

³⁸ J. Follain, *Sur Artaud*, in « TdF », n° 112 (1971), p. 138.

dizi sulla conferenza non intervengono nel merito dell'avvenimento ma sono bensì fondati su descrizioni e dati impressionistici che offrono lo spunto per dichiarazioni esaltate di fede, o per rabbiose denigrazioni, per polemiche e pettegolezzi che testimoniano la impossibilità della costituzione di un discorso critico. Numerose sono le cronache che confermano quanto sinora detto, ne diamo qui solo qualche esempio:

Puis ce fut la libération effective du poète: la conférence absolument *atroce* du Vieux-Colombier où tous les auditeurs étaient venus voir un aliéné en liberté jouer son rôle. Je ne pus y assister plus d'un quart d'heure. Alors commença la cabale de tous ceux qui « vivaient » des secours donnés à Artaud ³⁹.

L'istintività, la reattività e una percezione impressionistica sono le coordinate nelle quali si costituisce il discorso impossibile intorno alla « séance » al *Vieux-Colombier*. Jean Follain, al contrario, dichiara la sua adesione: « Je ne crois pas que personne de ceux se trouvant, ce soir-là, dans la salle du Vieux-Colombier ait pu oublier cette présence tragique » ⁴⁰. La sua posizione, se pur di segno opposto, si costituisce, però, all'interno delle stesse coordinate che abbiamo poco sopra descritto.

Un'ulteriore conferma della difficoltà nel costituirsi di un discorso critico è la tentazione di ricorrere all'ultima parola a disposizione della ragione per definire ciò che è indefinibile, la parola « follia »: « A mon avis, il n'aurait jamais dû revenir à Paris » ⁴¹. Così pure si spiegano certe esagerazioni o paragoni audaci: « Ainsi fut-il notre Gandhi. Un tempérament démonstratif. Comme M. Jesus de Nazareth » ⁴².

Esemplare è invece l'articolo che Gide scrive dopo la morte di Artaud sulla « séance » ⁴³; in esso troviamo l'esplicita confessione della impotenza della ragione di fronte all'avvenimento del *Vieux-Colombier*.

La raison battait en retraite; non point seulement la sienne, mai celle de toute l'assemblée, de nous tous spectateurs de ce drame atroce, réduits aux rôles de comparses malévoles, de jeanfoutres et de paltoquets. [...] Il nous avait contraints à son jeu tragique de révolte contre tout ce qui, admis par nous, demeurait pour lui, plus pur, inadmissible.

³⁹ F. Delanglade, *Antonin Artaud chez Gaston Ferdière*, in « TdF », n° 112 (1971), p. 39; l'autore di questo articolo è un pittore amico di Artaud a Rodez.

⁴⁰ J. Follain, loc. cit.

⁴¹ L. Guillaume, loc. cit.

⁴² J. Audiberti, *Le salut par la peau*, in « K », n° 1-2 (1948), p. 64.

⁴³ Vedere le reazioni di Gide subito dopo la conferenza espresse in una lettera a H. Thomas nel gennaio 1947, in « CRB », n° 22-23 (maggio 1958), pp. 72-73.

« Nous ne sommes pas encore nés.
 Nous ne sommes pas encore de monde.
 Il n'y a pas encore de monde
 Les choses ne sont pas encore faites.
 La raison d'être n'est pas trouvé ... ».

En quittant cette mémorable séance, le public se taisait. *Qu'eût-on pu dire?* L'on venait du voir un homme misérable, atrocement secoué par un dieu, comme au seuil d'une grotte profonde, antre secret de la sibylle où rien de profane n'est toléré, où, comme sur un Carmel poétique, un VATES exposé, effort au foudres, aux vanteurs dévorants, tout à la fois prêtre et victime ...

L'on se sentait honteux de reprendre place en un monde où le confort est forme de compromission⁴⁴.

Sebbene, nell'ultima parte dell'articolo, Gide ceda alle tentazioni letterarie, egli è l'unico che, oltre a restituirci il clima ed il senso della conferenza, riesca ad individuare il motivo dell'irrazionalità delle reazioni di critica e pubblico.

La « séance » al *Vieux-Colombier* rimane come una tappa capitale nel nostro lavoro, saranno infatti le reazioni a questa conferenza a rappresentare un modello per tutto quello che durante i dieci anni seguenti verrà detto su Artaud. Al *Vieux-Colombier*, dalla impossibilità di un discorso critico e da un giudizio fondato su dati impressionistici, reattivi o aneddotici, dall'impossibilità di una lettura razionale, nacque il mito-Artaud.

III.2. - « VAN GOGH LE SUICIDÉ DE LA SOCIÉTÉ »: UN SUCCESSO TARDIVO.

Il 1947 è l'anno di un vero e proprio successo per Antonin Artaud, vengono pubblicati quattro libri⁴⁵ ed un copioso numero di poemi e frammenti d'opera in riviste. Artaud viene celebrato dalle vecchie generazioni artistiche, ed è sentito come punto di riferimento dalle nuove generazioni. In questo periodo assistiamo ad una rivalutazione complessiva di tutta l'opera artaudiana.

Si svilupperà da una parte una riflessione sul senso globale della

⁴⁴ A. Gide, *Antonin Artaud*, cit. (il corsivo nel testo è nostro).

⁴⁵ *Portraits et dessins* (Parigi, Galerie Pierre, 1947), tiratura 274 esemplari; *Artaud le Môme* (Parigi, Bordas, 1947), tiratura 355 esemplari; *Van Gogh, le suicidé de la société* (Parigi, K, 1947), tiratura 5630 esemplari; *Ci Gît précédé de la Culture indienne* (Parigi, K, 1947), tiratura 450 esemplari.

sua opera, dall'altra un recupero dei suoi scritti sul teatro. Egli è sempre piú popolare e numerosi testimoni raccontano della violenta impressione ch'egli destava quando lo si incontrava per le vie di Saint-Germain-des-Près, dove frequentava i café *Flore* e les *Deux-Magots*⁴⁶. L'Artaud di Saint-Germain-des-Près rischiava ancora una volta di soccombere ad un personaggio che il pubblico stava costruendo su di lui, quello dell'artista folle, del poeta maledetto o del poeta profeta. Cosciente di questo rischio (rischio che Artaud combatté sempre con estrema lucidità da quando tornò a Parigi), egli si recò sempre piú raramente a Parigi, preferendo stare ad Ivry nella sua camera circondato dagli amici piú fedeli. Spesso Artaud inveí contro la folla per le strade, accusandola di voler essere la sua ragione e il suo fondamento:

Un jour, peu après midi, rue Saint-Sulpice, alors qu'il se cramponnait à mon bras parce qu'il avait mal par tout le corps, Artaud s'adressant aux passants se mit à crier: « Vous passez tous par ma raison et par mon fondement! ». Suivirent quelques syllabes obscures en une langue que j'estimais imaginaire⁴⁷.

Un altro episodio che testimonia la resistenza di Artaud al tentativo di costruire su di lui un nuovo personaggio, ci è raccontato da Brenner. Artaud gli confidò:

L'autre jour, en descendant le boulevard Saint-Michel, j'avais l'impression que tout le monde montait vers moi dans une intention *agressive*. Comment voulez-vous que j'aïlle à Paris⁴⁸.

Ad Artaud nel 1947 viene conferita una collocazione ufficiale nel quadro della cultura parigina. Egli è visto come colui che ha portato alle loro estreme conseguenze le istanze del surrealismo; il suo tentativo e la sua incredibile avventura sono letti come un superamento della stessa nozione di surreale. Artaud è colui che ha lasciato l'arte, il teatro, la cultura per rifondarle sul dolore del suo corpo e della sua carne. Artaud ha reso la sua vita un'arte senza opere d'arte e una cultura senza pensiero e discorso. In questo senso è interessante notare ch'egli viene an-

⁴⁶ Cfr.: P. Minet, *La Défaite* (Parigi, Sagittaire, 1947), pp. 99-100; Id., *Absence d'Antonin Artaud*, in « Magazine Littéraire », n° 17 (aprile 1968), p. 34; J. Prevel, *En compagnie d'Artaud*, cit., pp. 28-29 e 36-37; C. Nerguy, *Antonin Artaud quelques jours avant sa mort*, in « Cahiers de la Pléiade » (primavera 1949), pp. 111-112.

⁴⁷ H. Noveraz, *Le berger émissaire*, in « TdF », n° 112 (1971), p. 133.

⁴⁸ J. Brenner, *Visite à A. Artaud*, in « Les Cahiers de la Pléiade » (1949), p. 110.

cora definito come poeta, ma nel '47 questa definizione non nominava più la stravaganza e l'eccentricità di Artaud, ma il senso della sua eccezionale esperienza, stava ad indicare la sua presenza tragica: Artaud dal 1946 generalmente fu recepito come colui che ha visto e vissuto ciò che il mondo non ha ancora potuto o voluto vedere e vivere. Questa posizione della cultura, o almeno di una parte di essa, emerge in due articoli del 1947, il primo di Maurice Saillet che si riferisce alla « séance » del *Vieux-Colombier* ed il secondo di Charles Estienne, riferito alla esposizione di disegni di Artaud alla Galerie Pierre che ebbe luogo il 4 luglio. Nell'articolo di Saillet viene posto per la prima volta il paragone fra l'esperienza individuale di Artaud ed il surrealismo:

Vif ou mort le surréalisme était dépassé par cette manifestation individuelle. Tout le monde l'a ressenti, [...]. Il a depuis beau temps laissé la rampe de l'art. [...] Il me semble toutefois que l'on assistait à une sorte d'orage mental, et que chacun de nous se sentait obscurément en danger. Cette impression vaut bien tous les spectacles d'art dits révolutionnaires⁴⁹.

Il fatto che Artaud parli ed agisca al di fuori di ogni estetica e di ogni quadro artistico viene sottolineato anche nell'articolo di Estienne che usa le stesse parole di Artaud:

Quant è ses portraits [...] Artaud nous en avertit dans un poème préface: ce ne sont pas « des oeuvres d'art, des oeuvres de simulation esthétique de la réalité ». Ce sont des « coupes de sonde, des ébauches ». [...] Il faut les accepter, écrit-il, « dans la barbarie et le désordre de leur graphisme, qui ne s'est jamais préoccupé de l'art mais de la sincérité et de la spontanéité du trait »⁵⁰.

In questi articoli, il senso ed il contenuto dell'avventura umana di Artaud è per la prima volta intuito e presentito.

Un altro fatto significativo della posizione ufficiale che Artaud venne ad occupare nel '47 nell'ambito della cultura è la comparsa dell'articolo di Adamov intitolato *Introduction à Antonin Artaud*. Il giovane autore drammatico sviluppa l'intuizione contenuta nei due articoli che abbiamo appena citato; egli individua nella sofferenza di Artaud il centro genetico della sua opera, il punto che rende impossibile ogni considerazione estetica o letteraria:

Antonin Artaud rejette la suprématie du langage au détriment du geste, du son,

⁴⁹ J. Saget, *Quand on ...*, cit.

⁵⁰ C. Estienne, *A. Artaud poète et portraitiste*, in « Combat » (6-7 luglio 1947).

du cri, en d'autres termes, tout le théâtre tel qu'on le conçoit de nos jours en Occident. [...] Peut-être aurait-il fallu situer Antonin Artaud dans la littérature française, parler de Lautreámont, dont il semble continuer la violence et la révolte. Mais peut-on s'arrêter à des considérations esthétiques, si importantes soient-elles, lorsqu'il s'agit de l'oeuvre d'Antonin Artaud, où la poésie, à l'état natif, est comme débordée de toutes parts par l'élément même qui lui donne naissance et qui est la *souffrance sans mesures*. Perdre de vue un seul instant ce centre de l'être, ce serait trahir Antonin Artaud⁵¹.

Un altro aspetto importante di questa sua fortuna tardiva è la rivalutazione dell'Artaud uomo di teatro che avviene in questi due anni. Un coro unanime si leva a proclamare Artaud come profeta del rinnovamento teatrale, e numerosi registi si ispirano ormai ai suoi scritti nelle loro messe in scena. Uno degli artefici di questa rivalutazione fu J. L. Barrault che contrappone l'Artaud degli anni '30, col suo furore creativo e le sue idee profetiche, all'Artaud malato del dopo-Rodez: « J'ai demandé à J. L. Barrault ce qu'était pour lui Antonin Artaud — « L'un des deux ou trois hommes qui comptent vraiment dans le domaine du théâtre et de la mise en scène »⁵². Anche Jean Vilar, nella sua comunicazione all'« Hommage » mise in luce l'importanza della riflessione teorica d'Artaud sul teatro:

S'il est malaisé d'approuver toutes les propositions que nous présente Artaud dans le *Théâtre et son double*, il n'en reste pas moins que cette confrontation qu'il dresse par exemple entre les effets sociaux et individuels que provoque la peste et ceux que doit provoquer le théâtre, nous rappelle la *raison d'être* de l'oeuvre scénique⁵³.

È proprio in occasione di uno spettacolo di Jean Vilar che nasce una piccola polemica intorno alle idee teatrali d'Artaud. Jacques Lemarchand in una recensione su « Combat » si dichiarò poco soddisfatto dell'ultima regia di Vilar e fece notare a quest'ultimo i rischi che correva ispirandosi alle concezioni drammatiche di Artaud. In difesa di Vilar intervennero, con una lettera aperta, Adamov e Marthe Robert, i quali protestarono perché l'articolista definì le idee di Artaud intellettualistiche: « Le terme d'intellectualisme appliqué à Antonin Artaud, si évidemment dé-

⁵¹ A. Adamov, *Introduction à A. Artaud*, in « Paru », n° 29 (aprile 1947).

⁵² C. Estienne, *Hommage à A. Artaud au Théâtre Sarah Bernhardt*, in « Combat » (8 giugno 1946).

⁵³ J. Vilar, *De la tradition théâtrale* (Parigi, Arche, 1955), p. 252.

menti par toute son oeuvre et sa vie »⁵⁴. Nella vivace discussione intervenne lo stesso Artaud:

J'ai depuis trente ans une chose capitale à dire et je ne suis jamais même parvenu à l'effleurer. [...] Je veux dire que ce qu'il me semble que j'apport quand on parle de l'« exemple d'Antonin Artaud », ce n'est [...] le corps enfin ajouté au langage du théâtre alors qu'il n'était fait que de mots sans le corps, mais une chose que je vois, que personne n'a comprise. Ce qui m'importe n'est pas d'ajouter le corps à la parole, ce n'est pas d'incarner d'une part les mots de l'autre, de faire saillir le démon de l'anatomie humaine parlant toute seule et pour son compte à côté de la grammaire des mots purs: non, c'est la raison d'être elle-même du langage de la grammaire que je désaxe. [...] Et je la désaxe de telle façon de souffler mon corps « perpétuellement » [...] comme hors apparences, hors notions et hors monde dans un cri corporel pur, sur le bord du temps et du néant⁵⁵.

Sarà questa breve polemica sulle pagine di « Combat » l'inizio della inesauribile discussione sul teatro in Artaud e sulla sua influenza nel teatro contemporaneo. Artaud che con questo articolo sperava di essere finalmente compreso, non cessa neppure oggi di essere frainteso ed equivocato e continua ad essere presentato alle nuove generazioni come il profeta del teatro corporale. Se la critica prestasse più attenzione ai testi (come quello chiarissimo che abbiamo qui riportato e che non abbiamo mai trovato citato in nessun saggio critico) certamente si sarebbe accorta di come in Artaud sia il fondamento stesso del linguaggio ad essere messo in questione.

Ma la consacrazione ed il successo incontestabile giungono ad Artaud con la pubblicazione del libro *Van Gogh le suicidé de la société*, il 15 settembre 1947⁵⁶, insignito il 16 gennaio 1948 del premio Sainte-Beuve. Il premio Sainte-Beuve pur non essendo tra i più prestigiosi rappresenta per altro una consacrazione ufficiale per il nostro poeta. Tema del libro è l'identificazione di Artaud nel percorso del grande pittore. Anche Van Gogh come lui aveva lasciato l'arte, ultima regione ai confini dell'infinito impero della ragione, per inoltrarsi in territori sconosciuti e pericolosi, e per questa ragione fu giudicato pazzo dalla

⁵⁴ Adamov - Robert, *Lettre ouverte à J. Lemarchand*, in « Combat » (1 novembre 1947).

⁵⁵ A. Artaud, *J'ai depuis trente ans une chose capitale à dire*, in « Combat » (1 novembre 1947).

⁵⁶ Pubblicato dall'editore K con una tiratura di 3000 esemplari, dopo la vittoria nel premio Sainte-Beuve fu ripubblicato in 2000 esemplari.

società. Van Gogh come Artaud fu ucciso dalla società, o meglio suicidato, spinto cioè verso la morte, una società che gli negò qualsiasi possibilità di affermazione, di comprensione e di ascolto:

C'est ainsi qu'une société tarée a inventé la psychiatrie pour se défendre des investigations de certaines lucidités supérieures dont les facultés de divination la gênaient. [...] Vous décretez de délire la conscience qui travaille. [...] Et qu'est-ce qu'un aliéné authentique? C'est un homme qui a préféré devenir fou, dans le sens où socialement on l'entend, que de forfaire à une certaine idée supérieure de l'honneur humain. [...] Car un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre et qu'elle a voulu empêcher d'émettre d'insupportables vérités⁵⁷.

Contrariamente a quanto si potrebbe supporre dalla lettera di queste poche righe, Van Gogh non è affatto uno spunto per una autodifesa di Artaud. Proprio grazie alla comunione di destini fra i due artisti, il testo di Artaud è di una comprensione inaudita. Questa lettura che Artaud fa dell'opera di Van Gogh è anche il tramite attraverso cui emerge una sua sconvolgente autoanalisi e confessione:

Il y a dans tout dément un génie incompris dont l'idée qui lui sait dans sa tête fit peur, et qui n'a pu trouver que dans le délire une issue aux étranglements que lui avait préparés la vie. [...] Nul n'a jamais écrit ou peint, sculpté, modelé, construit, inventé, que pour sortir en fait de l'enfer [...]. Car l'humanité ne veut pas se donner la peine de vivre, d'entrer dans ce consoiement naturel des forces qui composent la réalité, afin d'en tirer un corps qu'aucune tempête ne pourra plus entamer. Elle a toujours mieux aimé se contenter tout simplement d'exister. Or, Van Gogh, qui s'est fait cuire une main, n'a jamais eu peur de la guerre pour vivre à l'idée d'exister⁵⁸.

Ma il successo del libro di Artaud non fu decretato solamente dal premio, conferitogli da una giuria di cui facevano parte anche Raymond Queneau e Maurice Nadeau, bensì anche dal coro unanime della critica che salutò la uscita del libro come un avvenimento fondamentale per la critica d'arte. La considerazione più intelligente e acuta è quella fatta da Estienne:

Mais la critique d'art elle-même a beaucoup à apprendre du livre d'Artaud. Elle a toujours plus ou moins tendance à imaginer une « peinture linéaire pure », qui serait pour elle même une raison nécessaire et suffisante. Or Van Gogh peint,

⁵⁷ O. C., XIII, pp. 14-17.

⁵⁸ O. C., XIII, pp. 32, 38 e 52.

nous dit Artaud « non pas des lignes et des formes, mais des choses de la nature inerte, comme en plein convulsion »⁵⁹.

Il resto delle recensioni al libro è un coro di elogi: « Analyse fulgurante »⁶⁰; « Déchirant témoignage »⁶¹; « Eclatement d'un poème, illumination monstrueuse »⁶². Ed infine il giudizio di André Breton: « L'ouvrage *hyper-lucide*, le chef d'oeuvre incontestable qu'est son Van Gogh »⁶³.

Fatto unico nella storia d'Artaud: una sua opera veniva ben accolta e unanimemente elogiata. Per il nostro poeta un successo tardivo e un'accoglienza ufficiale nel mondo culturale.

III.3. - « POUR EN FINIR AVEC LE JUGEMENT DE DIEU ».

La giusta dimensione della consacrazione di Artaud da parte del mondo della cultura ci è restituita analizzando l'episodio della trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de Dieu*. Scorrendo le cronache e le recensioni che riguardano questo avvenimento possiamo notare come Artaud, nel corso di questi due anni, sia fatto oggetto di un nuovo tentativo di riduzione. La sua opera e la sua presenza sono di fatto accettate, la sua persona rispettata, la sua esperienza ammirata: egli costringe al silenzio il pubblico al *Vieux-Colombier*, il libro *Van Gogh le suicidé de la société* viene elogiato unanimemente dalla critica, ma tutto rimane relegato e limitato ad una ristretta cerchia di uomini di cultura, di intellettuali e di iniziati. Ad Artaud viene negato il conferimento di una dimensione pubblica, la sua opera non può e non deve essere destinata e proposta ad un grande pubblico perché di fatto incomprendibile. Il suo linguaggio violento e blasfemo non può essere proposto in modo indiscriminato perché scardina e fa saltare le stesse fondamenta della società. L'opera di Artaud è così da una parte accolta e non osteggiata come avvenne negli anni '30, ma dall'altra è confinata nella mortificante definizione di « esperienza d'avanguardia », la sua ope-

⁵⁹ C. Estienne, *Van Gogh vu par A. Artaud*, in « Combat » (19 dicembre 1947).

⁶⁰ A.-H. M., in « Le Parisien libéré » (28 febbraio 1948).

⁶¹ G. Altman, in « Franc-Tireur » (3 gennaio 1948).

⁶² R. Cogniat, in « Arts » (5 marzo 1948).

⁶³ A. Breton, *Breton parle d'Artaud*, in « TdF », n° 63-64 (1959), p. 5.

ra e la sua esperienza non riguardano la totalità del pubblico ma solo un piccolo gruppo di « artisti », cioè di iniziati. I suoi testi, il suo linguaggio, la sua stessa presenza, sono troppo sconvolgenti, forse troppo veri per essere proposti a tutti. La sua attività è giustificabile, all'interno del quadro culturale, solo come momento avanzato di ricerca e di proposizione di stimoli che altri dovranno raccogliere e mediare all'interno di categorie estetiche ed artistiche riconosciute e tradizionali.

Già nella cronaca del premio Sainte-Beuve abbiamo una conferma di questa tendenza a confinare Artaud: « Certains aidèrent simplement Gaétan Picon à calmer ses débats de conscience, quand il émit l'idée, raisonnable en définitive, d'écarter Antonin Artaud, trop grand pour ce modeste prix »⁶⁴. Un Artaud troppo grande, troppo illuminato e profetico per un modesto premio letterario e per essere additato all'attenzione di un vasto pubblico. Questa motivazione costituisce sicuramente un esempio del procedimento piú o meno conscio, con cui si cercò di negare una dimensione pubblica ad Artaud.

Ma fu *Pour en finir avec le jugement de Dieu*⁶⁵, l'esperienza piú esemplare e paradigmatica da questo punto di vista. Nel novembre 1947, Fernand Pouey, Direttore delle emissioni drammatiche e letterarie della Radio Francese, propose ad Artaud di preparare una trasmissione per il ciclo intitolato *La voix des poètes*; Pouey garantí al poeta la massima libertà nella realizzazione del testo e nella scelta degli attori. Tutti i poemi per la trasmissione radiofonica furono composti nel novembre 1947 e registrati fra il 22 e 29 novembre. Gli attori prescelti furono Maria Casarès, Roger Blin e Paule Thénénin. La lettura del testo era intercalata da rumori, suoni, grida, che furono registrati in un'apposita seduta. Artaud scandiva la recitazione accompagnandosi con una musica improvvisata con strumenti quali lo xilofono, il tamburo, i timpani e i gongs. Il contratto fra la Radio e il poeta fu firmato il 7 dicembre 1947 e la trasmissione fu programmata per lunedì 2 febbraio 1948 alle ore 22.45.

La trasmissione radiofonica fu concepita da Artaud come una grande occasione per assolvere il compito che si era imposto, quello di attaccare le fondamenta di una concezione delle cose e della realtà che impediva alla massa degli uomini di vivere, obbligandoli all'indecente comodità del semplice esistere, quello di attaccare i principi di una società che

⁶⁴ J. Maury, loc. cit.

⁶⁵ O. C., XIII, pp. 65-97.

lo aveva internato ingiustamente per nove anni: « La cruauté, c'est d'extirper par le sang et jusqu'au sang de dieu, le hasard bestial de l'animalité inconsciente humaine, partout où on peut le recontrer »⁶⁶.

La trasmissione rappresentò per Artaud l'occasione per raggiungere un vasto pubblico e per intaccare così le fondamenta di una società là dove esse si fanno gesto quotidiano, rapporto personale. In una lettera a Pouey possiamo registrare la preoccupazione di Artaud nell'usare un mezzo di comunicazione con una così vasta udienza.

Mais il faut d'autre part que le Réalisateur M. Guignard, les monteurs et en général tous ceux à qui j'ai à faire *comprennent* quelles furent mes intentions et volontés. A prendre la chose en bloc on aura l'impression d'un travail chaotique et non suivi; d'une sorte de hasardeux et épileptique trançonnement, où la sensibilité errante de l'auditeur doit prendre aussi au hasard ce qui lui convient. *Eh bien, non!!* En finir avec le jugement de nos actes par le sort et par une force dominante c'est signifier sa volonté de manière assez neuve pour indigner que l'ordre rythmique des choses et du sort ont changé leur cours, il y a dans l'émission que j'ai faite assez d'éléments grimaçant, lancinants, décadrés, détonants pourque montés dans un ordre neuf ils fassent la preuve que le but cherché a été atteint, ma fonction était de vous apporter des éléments⁶⁷.

La trasmissione fu annunciata da numerosi giornali e riviste i cui articoli hanno il pregio di restituirci l'opinione che di Artaud aveva il pubblico medio:

L'auteur est un personnage hors-série. Antonin Artaud, poète, acteur, metteur en scène qui a mené une existence extravagante. [...] On attende avec curiosité et un peu d'inquiétude ce « Jugement de Dieu »⁶⁸.

Antonin Artaud [...] est sans doute le magicien le plus puissant de notre époque [...] l'auteur risque sans doute de paraître hermétique ou « choquant » à certains [...] il nous paraît louable que la radiodiffusion française ne craigne pas de faire entendre aux auditeurs, quels que soient les risques, la voix d'un poète tel qu'Antonin Artaud⁶⁹.

Ma alla vigilia dell'attesissima trasmissione, il Direttore generale della Radio Francese, Vladimir Porché, decise di vietare la diffusione del poema di Artaud. Davanti al divieto formulato da Porché, Pouey, direttore

⁶⁶ O. C., XIII, p. 102.

⁶⁷ O. C., XIII, p. 125; lettera a Pouey del 16 gennaio 1948.

⁶⁸ XXX, A. *Artaud va faire du bruit et des bruits à la T. S. F.*, in « Dimanche-Records » (25 gennaio 1948).

⁶⁹ XXX, *Pour en finir avec le jugement de dieu*, in « Radio-Revue » (1-7 febbraio 1948).

delle trasmissioni letterarie, propose di rimettere la decisione sull'opportunità di trasmettere *Pour en finir avec le jugement de Dieu* ad una giuria formata da scrittori, giornalisti, musicisti, pittori, intellettuali. L'audizione ebbe luogo il 5 febbraio 1948 in uno studio della Radio, ma nonostante l'avviso favorevole e pressoché unanime della giuria il divieto di Porché fu mantenuto e Fernand Pouey diede le dimissioni dal suo incarico. Il fatto provocò una violenta polemica sulla libertà d'espressione che ebbe la sua eco in un numero incredibile di giornali e riviste; quasi tutte le pubblicazioni quotidiane e periodiche dedicarono uno o piú articoli all'« affaire Artaud » (il primo di una lunga serie) e Artaud divenne nel giro di poche settimane l'uomo piú popolare e discusso di tutta la Francia.

Ma ecco la cronaca degli avvenimenti. La giuria: « On trouvait donc là M. Georges Altan, R. P. Laval, Max-Pol Fouchet, Raymond Queneau, Pierre Herbart; Pierre Laroche, Roger Vitrac, Ribemont-Dessaignes, Paul Guth et quarante autres de tous bords et de toutes opinions fort attentifs à écouter l'émission litigieuse »⁷⁰. Altri importanti componenti della giuria non citati nell'articolo sono: Jean-Luis Barrault, Louis Jouvet, Jean Cocteau, René Clair, Paul Eluard, Jean Paulhan, Marcel Herrand, Maurice Nadeau, Claude Mauriac. Il suo verdetto: « L'émission terminée, l'unanimité de l'assistance applaudit »⁷¹; « Les intellectuels hier ont été unanimes: la liberté n'est un scandale que pour ceux qui la veulent étouffer »⁷²; « A l'issue de la séance, les juges déclarèrent que c'était "une très belle émission" »⁷³; « Les personnalités du jury ont été unanimes à émettre le voeu quelle soit diffusé »⁷⁴. Il contenuto della disputa: « M. Wladimir Porché [...] jugea que le texte en était choquant pour des oreilles innocentes »⁷⁵; « M. Pouey restait sur ses positions

— Vous auriez refusé le micro à Arthur Rimbaud, disait-il

⁷⁰ XXX, *Le jugement de dieux sauvera-t-il A. Artaud*, in « Combat » (6 febbraio 1948).

⁷¹ *Ibid.*

⁷² J. D., *Tempête autour d'un micro ou la controverse Artaud-Porché*, in « Franc-Tireur » (6 febbraio 1948).

⁷³ P. Joffroy, *Une émission qui fait du bruit*, in « Le Parisien Libéré » (6 febbraio 1948).

⁷⁴ XXX, *Une nouvelle affaire radiophonique*, in « La Presse de Calvados » (6 febbraio 1948).

⁷⁵ P. Joffroy, *Une émission ...*, cit.

— La radio s'adresse à un public très large et qui ne doit être choqué ni dans ses convictions morales, ni dans ses convictions religieuses, répondent les partisans de l'interdiction de l'émission »⁷⁶; « Mais on ne "prend" pas la Radio comme un choisit un livre. Le plus souvent, on tourne le bouton, à droite, à gauche, et l'on s'arrête sur ce que l'on trouve d'abord et qui est plus net. Parmi les quinze millions d'auditeurs que risquait d'entendre le verbe tumultueux d'Antonin Artaud combien n'y auraient trouvé que matière à scandale ou à basse délectation? »⁷⁷. Come risulta dalla cronaca dell'avvenimento, il poema di Artaud è giudicato sconveniente, immorale, urtante le convinzioni morali e religiose del vasto pubblico della Radio. Se da una parte Artaud è accolto e accettato nella gran parte del mondo culturale e artistico (vedi il verdetto degli oltre 40 giurati), dall'altra gli viene imposta una censura morale e sociale.

Noi non vogliamo entrare qui nel merito della decisione di Porchè; sta di fatto, però, che poco prima della sua morte, quando il successo sembrava consolidato e un più sempre vasto pubblico lo conosceva, Artaud è ancora una volta censurato, osteggiato, confinato, non più, questa volta dal mondo intellettuale, ma direttamente dal corpo sociale, dallo Stato:

C'est improprement qu'on parlait du droit à l'expression de l'auteur. Ce droit ne lui est contesté nulle part ailleurs qu'à la radio, qui, surtout, sous l'enseigne de l'Etat, n'est pas destinée aux oeuvres de laboratoire. C'est vraiment ici que la liberté de chacun est limitée par les convenances de tous⁷⁸.

È importante rilevare che nessuno degli intellettuali chiamati a comporre la giuria scrisse articoli impegnandosi direttamente nella polemica. Tranne l'unanime giudizio a favore dell'emissione del poema, non abbiamo a disposizione nemmeno un articolo (tranne quello di Nadeau che esamineremo più avanti) che tenti una interpretazione, una comprensione, un giudizio sul valore artistico e poetico del poema di Artaud. Abbiamo invece numerosi articoli di quotidiani e settimanali di attualità, i quali affrontano il problema da un punto di vista prettamente cronachistico, sociale e di costume. È evidente allora che il giudizio espresso

⁷⁶ XXX, *Une nouvelle ...*, cit.

⁷⁷ G. Ravon, *De Bourvil à Artaud*, in « Le Figaro » (7 febbraio 1948).

⁷⁸ XXX, *Sur une émission radiophonique différée*, in « La Croix » (29 febbraio 1948).

da questi articoli concordi con quello del Direttore generale della Radio francese. Ne diamo qui solo qualche esempio:

Car le texte d'Antonin Artaud ne serait pas interprété comme un cri de douleur et de désespoir par l'immense majorité du public, mais comme un vociferation de dément ⁷⁹.

Ce texte n'est pas accessible à tous. Artaud écrit pour lui et non pour la foule ⁸⁰. Laissons donc les poèmes et les textes d'Artaud dans les livres et les revues où ceux que les apprécient, j'en suis, peuvent les trouver. [...] Ce fou genial n'est pas et ne doit pas être par nature un homme public. Il n'est donc pas nécessaire de permettre à Artaud comme M. Pouey le demandait de « pousser son cri » devant le public de la radio ⁸¹.

Questa discriminazione di cui Artaud è fatto oggetto nasce indubbiamente da una assoluta incomprendione del testo: non è capita la necessità, l'ispirazione, lo stesso linguaggio del poeta, il testo sembra così inutile, sgradevole, pieno di violenze e crudeltà gratuite.

L'unica personalità del mondo della cultura che scende in campo aperto per prendere le difese di Artaud è Maurice Nadeau. Nel suo breve articolo egli individua le ragioni della censura operata ai danni del poeta e sostiene che il valore del testo di Artaud sta proprio nella sua capacità di suscitare scandalo, d'intaccare, cioè, i principi stessi che informano il nostro modo di vivere, di giudicare e di comportarci:

J'approuve Guilly quand il trouve scandaleuse l'émission d'Antonin Artaud et je me retours de ce scandale. [...] Qu'un poète par sa seule voix y parvienne, redonne un certain crédit aux mots. J'entends bien que ce ne sont pas seulement les mots vociférés par Artaud qui causent le scandale, mais sont texte entier, mais son inspiration. Tant mieux, c'est une aubaine.

Et Guilly voudrait réserver cette aubaine à une cercle d'invités — dont il dit être? [...] Faut-il remettre Artaud à l'asile, c'est-à-dire dans sa chapelle? ⁸².

La trasmissione che voleva essere una violenta protesta contro ogni arbitrio del potere sociale e politico, viene da questo potere censurata, negata. Nadeau individua il valore e la riuscita del poema di Artaud proprio nell'aver suscitato lo scandalo e la ferma reazione dei pubblici poteri.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ XXX, *L'air de Paris*, « Les Quinze-Vingts » (8-9 febbraio 1948).

⁸¹ R. Guilly, *A. Artaud sera-t-il l'auteur radiophonique maudit?*, in « *Combat* » (7 febbraio 1948).

⁸² M. Nadeau, *Le goût du jour*, in « *Combat* » (8-9 febbraio 1948).

Di fronte all'amarezza e alla delusione per questo nuovo smacco, per questa ingiustificata censura, Artaud, di nuovo confinato e recluso come troppo diverso e pericoloso, ancora una volta negato dallo spirito pubblico e dalla coscienza sociale, riafferma il senso della sua avventura e il contenuto della sua diversità:

Mais voilà ce que la conscience générale ne comprendra jamais, qu'un corp macéré et piétiné, concassé et compilé par la souffrance et les douleurs de la mise en croix comme le corps toujours vivant du Golgotha il est supérieur à un esprit livré à tous le phantasmes de la vie intérieure qui n'est que le levain et la graine de toutes les fantasmagoriques puantes bestialisations⁸³.

È questa una frase che ci restituisce la grande differenza tra l'Artaud degli anni creativi e quello del '46-'48, una differenza che, per come si è sviluppato il nostro discorso in questo terzo capitolo, potrebbe sembrare un baratro incolmabile e addirittura una opposizione. Ci preme contestare questa impressione essendo tutto il percorso artaudiano condotto e legato da un filo unitario che è quello della ricerca della verità, cioè delle opportunità che rendono possibile vivere ed essere se stessi, ricerca della verità come ricerca di una identità vera. Artaud le Mômò è l'ultimo volto, quello definitivo, tra i tanti volti che Antonin Artaud interpreta in questa ricerca, in questo viaggio, è il volto dell'assenza di qualsiasi volto. Per concludere citeremo una frase che rende da una parte, la differenza tra i due Artaud, e dall'altra la loro profonda unità: « ... Je veux vivre. Je ne veux plus faire semblant de vivre comme au théâtre »⁸⁴.

Ci fu, però, un altro fenomeno che caratterizzò sia questi ultimi due anni della vita di Artaud, sia le polemiche esplose immediatamente dopo la sua morte: il ristretto numero di fedeli che circondò Artaud negli anni '47-'48. Abbiamo più volte affermato che il bisogno di un'amicizia totale caratterizzò la vita di Artaud. Il sentirsi compreso e accolto al di là della riuscita dei suoi tentativi creativi, al di là delle polemiche sulle sue intuizioni artistiche costituì sempre per il nostro autore una necessità esistenziale assoluta. Solo vivendo rapporti fondati su una fiducia totale egli aveva la certezza di esistere e di avere una identità non definita dal giudizio e dal pregiudizio pubblico e sociale. Il bisogno di un credito assoluto che andasse al di là delle contingenze e delle forme

⁸³ O. C., XIII, p. 145; lettera aperta a R. P. Laval.

⁸⁴ J. Prevel, *En compagnie d'Artaud* (Parigi, Flammarion, 1974), p. 123.

materiali, che andasse al di là dello stesso limite e miseria del corpo è facilmente rintracciabile, anch'esso come un filo unitario, in tutta l'opera di Artaud, dalla *Correspondance ...*, a *Suppôti et Suppliciations*:

L'amour c'est le don entier de soi à un être, mais notre soi n'est pas notre corps mais notre âme et notre coeur⁸⁵.

Et aimer c'est aimer d'un amour éternel et non de passade et de passage, ou alors ce n'est pas la peine d'aimer et ce n'est pas de l'amour mais de la bestialité⁸⁶. Je ne sais rien dans ce monde que le petit Antonin Artaud [...] mais j'ai charge d'âme, il y a des âmes qui croient en moi, et comptent sur moi pour vivre⁸⁷.

Di fronte a quest'uomo che afferma ed offre il suo corpo sofferente e martoriato, si presentano due sole alternative: o rifiutarlo perché malato e folle, o farne oggetto di un'ammirazione e di un credito assoluto, quasi religioso. Ad Artaud le Mômme, nell'impossibilità di formulare un discorso critico, o si crede o non si crede. D'altra parte, come ricordano numerose testimonianze, lo stesso Artaud si rende protagonista di attenzioni incredibili rivolte agli amici piú cari. Famoso è il *bouquet* regalato a Paule Thévenin, il mazzo di fiori composto da Artaud stesso in cui ogni fiore era simbolo di un sentimento: « Ce que je sais c'est que jamais je n'avais reçu bouquet qui pose tant de questions, qui dise tant de choses, que probablement jamais plus je n'en recevrai de tel »⁸⁸.

Ciò che caratterizzava il suo rapporto con gli amici piú fedeli era il suo impegno e la sua volontà nel valorizzare la loro personalità, nel volere che ciascuno avesse la possibilità di affermarsi per quello che realmente era. Per questo egli rende partecipe dei suoi esercizi di respirazione Colette Thomas, giudica con comprensione ed è disponibile ad aiutare J. Prevel nel suo lavoro di scrittore, vuole che la Thévenin abbia la possibilità di recitare con la sua voce solitamente disprezzata dagli esperti di teatro. Così Artaud potrà affermare: « Paule Thévenin est une de mes oeuvres »⁸⁹, e Jacques Prevel dire: « ... je comprends aujourd'hui ce qui m'a lié si profondément à Antonin Artaud et le culte que tout de suite je lui ai voué. Avant de le rencontrer je n'étais rien aux yeux des autres et il me semble qu'ils cherchaient par tous les moyens à m'humili-

⁸⁵ O. C., X, p. 253; lettera alla mamma del 5 agosto 1944.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ O. C., XI, p. 258; lettera al dr. Lubtchansky del 3 maggio 1946.

⁸⁸ P. Thévenin, *A. Artaud dans sa vie*, in «Tel Quel», n° 20 (1965), pp. 27-28.

⁸⁹ O. C., XIII, p. 128; lettera a Poucy del 20 gennaio 1948.

lier. Aucun ne m'avait accueilli⁹⁰. Quello che ancora colpiva in Artaud e che spingeva ad accordargli credito e fiducia era il peso di dolore e di sofferenza contenute in ogni sua parola, un peso che era sentito come verità anche dalle persone piú umili e meno colte. Tutti questi elementi ci consentono di capire l'origine di quei toni accesi, a volte esaltati ed intransigenti che caratterizzeranno le polemiche posteriori alla morte di Artaud. È evidente che persone quali Prevel, la Thévenin, Blin, Adamov, Colette Thomas, Marthe Robert, si sentirono in qualche modo depositari dell'eredità di Artaud e custodi dell'immagine piú vera del poeta.

Il 4 marzo, pochi giorni dopo il clamore suscitato dalla censura di *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Artaud muore nella sua camera ad Ivry, distrutto dagli effetti dell'idrato di cloralio e consumato dal cancro al retto. Con i primi articoli necrologici, che ricordano la vita e la figura del poeta, ha inizio il tortuoso e travagliato cammino della critica verso il tentativo di una comprensione dell'opera di questo grande autore.

⁹⁰ J. Prevel, *En compagnie ...*, cit., p. 251.

PARTE SECONDA

IL CAMMINO DELLA CRITICA

P R E M E S S A

Centinaia di articoli e libri dedicati ad Artaud, costituiscono una intricatissima giungla di interpretazioni, di polemiche, di immagini, di strumentalizzazioni, nella quale è impresa ardua tentare di rintracciare un filo che colleghi le letture l'una all'altra, nella quale è difficile individuare un punto unitario a partire dal quale leggere ed interpretare il cammino della critica.

Oltre all'assenza dell'opera ed a un discorso critico che per anni fu formulato non da critici, linguisti od esegeti, ma dai testimoni, cioè da coloro che avevano conosciuto od avvicinato Artaud, il cammino della critica fu poi influenzato da un terzo ed ultimo fenomeno: l'esplosione del mito-Artaud avvenuto nel periodo immediatamente successivo la morte del poeta.

Nell'impossibilità di capire, di interpretare e, quindi, di proferire un discorso critico, ogni intervento sulla vita e l'opera del poeta fu dettato dal sentimento o dalla passione suscitate da quella presenza sconvolgente ed imbarazzante. In questo discorso fondato sull'irrazionalità e sull'emotività cominciarono a prendere corpo alcuni dati mitici che, alla sua morte, negli articoli necrologici e commemorativi, attraverso un fenomeno che potremmo definire di agglutinazione, diedero vita al cosiddetto mito-Artaud. Mito che negli anni seguenti si rafforzò attraverso accese polemiche. Il mito-Artaud si sviluppò così negli anni alternando interventi di celebrazione lirica del poeta, a violente polemiche fra fazioni avverse (i fedeli e gli amici, la famiglia e gli psichiatri che ebbero in cura Artaud), ognuna delle quali si pretendeva depositaria dell'immagine del poeta più vera e realistica. Nel tempo, poi, l'immagine del poeta folle, del mago di Saint-Germain-des-Près si consolidò a tal punto da sembrare l'immagine vera ed oggettiva di Artaud. Il mito-Artaud costituì per anni il più grande ostacolo allo svilupparsi di un vero e

proprio lavoro critico. Anni ed anni furono necessari ai critici piú seri per reperire dati biografici accertati che contraddicessero l'immagine emergente del mito, anni ed anni furono necessari alle nuove generazioni per superare il mito-Artaud, ed avvicinarsi cosí alla sua opera, ai suoi testi.

Per poter meglio comprendere ed interpretare il tortuoso e travagliato cammino della critica artaudiana, abbiamo cercato d'individuare all'interno di questo cammino trentennale delle scansioni che rendessero piú agevole fissare i passi compiuti dalla critica ed enucleare i momenti di passaggio e di superamento dei risultati acquisiti.

La nostra indagine sulla storia della critica ad Artaud, dal 1948 ai giorni nostri, si divide cosí in tre parti, che seguono fedelmente, secondo un ordine cronologico, lo sviluppo degli studi sulla vita e l'opera del nostro poeta. La scelta del criterio cronologico era del resto, a nostro parere, una scelta obbligata, non potendo usare, data la frammentarietà e lo sviluppo disordinato e contraddittorio degli studi critici, né un criterio tematico, né un criterio che prendesse in considerazione un'eventuale, e quanto mai aleatoria, divisione per scuole critiche. Tre sono le scansioni che, seguendo l'ordine cronologico, si presentano in maniera netta e precisa nel cammino della critica artaudiana. Nell'evoluzione del discorso critico la prima tappa riguarda il periodo che comprende gli anni dal 1948 al 1955 in cui si registrano dapprima le decine e decine di articoli che ricordano il poeta da poco scomparso (il periodo della proliferazione delle immagini mitiche), in seguito i moltissimi articoli polemici e contrasti che daranno vita all'« Affaire Artaud ». A partire dagli anni '50 si registra poi una brusca flessione degli interventi critici. E dal 1953 si succedono due anni di quasi totale silenzio critico.

È nel 1956 con la pubblicazione del primo volume delle *Oeuvres Complètes* che risorge il discorso critico, ed è proprio in questa data che si può fissare l'inizio del secondo periodo, o seconda tappa. A partire da questo momento non si registrerà piú nessuna interruzione bibliografica, gli articoli e gli interventi si susseguono e vengono tentati i primi veri approcci critici all'opera e ai testi del poeta. Appaiono i primi libri e riviste dedicati interamente ad Artaud: gli studi di Georges Charbonnier¹ e di Jean Hort²; e i due numeri speciali delle riviste: « Cahiers

¹ G. Charbonnier, *Essai sur Antonin Artaud* (Parigi, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 66, 1959).

² J. Hort, *A. Artaud, le suicidé de la société* (Ginevra, Connaissance, 1960).

Renaud-Barrault »³ e « Tour de feu »⁴. In mezzo a questo vivacissimo panorama critico spiccano due testi importantissimi di Maurice Blanchet (l'uno del 1956 e l'altro del 1958), che influenzeranno in maniera inequivocabile l'evoluzione del discorso critico su Artaud.

In questo periodo sono anche da registrare la pubblicazione dei volumi II e III delle *Oeuvres Complètes* (1961) relativi al *Théâtre Alfred Jarry* e ai testi riguardanti cinema e teatro, che offrono lo spunto al sorgere di quelle innumerevoli letture che presenteranno Artaud come il padre del teatro contemporaneo.

L'ultima tappa dell'evoluzione critica è riscontrabile nel periodo che va dal 1965 sino alla fine degli anni settanta. Due sono i fatti che caratterizzano questo arco di tempo. Il primo riguarda la pubblicazione nel 1964 del IV e V volume delle *Oeuvres Complètes*, comprendenti testi, lettere e articoli sui *Cenci* e sull'Artaud uomo di teatro, e *Le Théâtre et son double*. La pubblicazione di questi due volumi favorirà l'esplosione delle letture teatrali dell'opera di Artaud che domineranno il panorama critico fino alla fine degli anni sessanta. Altro fatto di rilievo sono gli interventi di Derrida che apriranno la strada ai tentativi di lettura globale di Artaud, quegli approcci critici che superando le varie riduzioni operate sull'autore del *Théâtre et son double* tenteranno finalmente di individuare la cifra unitaria ed il centro di tutta la sua opera e della sua avventura umana.

³ A. Artaud et le théâtre de notre temps, numero speciale dei « Cahiers Renaud-Barrault », n° 22-23 (maggio 1958).

⁴ A. Artaud ou la santé des poètes, numero speciale della « Tour de Feu », n° 63-64 (dicembre 1959).

CAPITOLO QUARTO

1948-1955: IL PERIODO DELLE TESTIMONIANZE E DELLE POLEMICHE

Gli elementi che dal marzo del '48 diedero origine al mito di Artaud presero corpo già nei suoi ultimi due anni di vita. Abbiamo visto come, già a partire dal 1947, prendeva sempre più consistenza la convinzione di trovarsi di fronte ad un personaggio fuori della norma, ultima incarnazione della stirpe dei poeti maledetti. Il suo comportamento insolito, il suo viso devastato dal dolore, il ricordo del martirio subito nei nove anni d'internamento, la figura dei medici aguzzini, la censura sulla sua trasmissione giudicata « scandalosa », il successo al *Vieux-Colombier*, le appassionate e ferventi opinioni divergenti di critica e pubblico, e infine la sua morte presentata come eroica ed ammirevole (come egli avrebbe previsto morir non disteso ma seduto ai piedi del letto), costituiscono gli elementi che appena dopo la sua morte, negli articoli commemorativi, contribuirono al formarsi di una immagine mitica d'Artaud. Un mito che diede origine a varie polemiche e che proprio in queste polemiche si rafforzò. Per una decina d'anni, fino dopo il 1956, anno della pubblicazione del I vol. delle *Oeuvres Complètes* ogni intervento sul nostro autore verterà intorno a questa sua immagine mitica, e, al di là delle intenzioni (numerosi interventi mirano infatti alla demitizzazione di Artaud) contribuirà a rafforzarla.

I momenti più significativi di questo periodo sono quelli riguardanti le decine di articoli dedicati alla morte del poeta, le decine e decine di infuocati interventi sull'« Affaire Artaud » (dedicati alle polemiche intorno alla pubblicazione del primo volume delle O. C.) e gli articoli sparsi, isolati, che tenteranno invece un vero e proprio approccio critico sulla vita e l'opera del poeta, introducendo alla lettura della sua opera, reperendo testi e disegni inediti, e accertando alcune notizie bio-

grafiche. È significativo sottolineare che in questi anni ebbero il diritto di parola su Artaud solo coloro che avevano conosciuto il poeta e che avevano condiviso alcuni passi del suo avventuroso cammino. Questo dato spiega, d'altra parte, il perché del fondamento irrazionale, emotivo e passionale di qualsiasi intervento su Artaud sia esso a favore o a detrimento della sua opera. In questi anni a parlare di Artaud saranno solamente i « testimoni ».

Il y a les amis qui accusent la famille et le Dr. Ferdière. Il y a la famille qui accuse les amis et la famille. Et puis il y a tous ceux qui l'ont — toujours — connu qui accusent tous les autres (ce sont évidemment les mêmes et réciproquement) de ne l'avoir point connu comme ils auraient dû le connaître. Dans cette galère, comment voulez-vous que ceux qui ne l'ont pas connu s'y reconnaissent? ¹.

Questo intervento di Roulet, significativamente del 1959 (!), ci restituisce esattamente il clima del dibattito e delle polemiche avvenute per anni fra i diversi « testimoni », che monopolizzarono per molto tempo lo spazio per ogni altro possibile discorso su Artaud.

IV.1. - PROLIFERAZIONE DELLE IMMAGINI MITICHE E LEGGENDARIE.

Le reazioni suscitate dal poeta che, dopo essere stato rinchiuso per nove anni negli ospedali per malati mentali, stava seduto, nel 1947, ai tavoli del Café Flore a Saint-Germain-des-Près, le reazioni suscitate dalla sconvolgente conferenza di Artaud al *Vieux-Colombier* e le polemiche intorno a *Pour en finir avec le jugement de dieu*, si coagularono nella costituzione di una immagine del poeta, o meglio di una serie di immagini, che vennero pubblicizzate e contrabbandate alla sua morte dai quotidiani a grande tiratura. Ricordiamo, come esempio, l'articolo di « Samedi-soir », citato all'inizio della nostra tesi, intitolato *L'homme qui a révolutionné Paris, Antonin Artaud, est le fils d'une femme et d'un démon*². Fu un fenomeno squisitamente commerciale che permise al nascente mito Artaud di impiantarsi e propagarsi nell'opinione pubblica. L'immagine dell'ultimo poeta maledetto, del poeta pazzo, dello scrittore delirante, dell'internato a vita, nei mesi che seguirono la morte di Artaud, fu arricchita di particolari ad effetto per essere così venduta dai quotidiani e settimanali, abili manipolatori della pubblica opinione.

¹ J. C. Roulet, in « TdF », n° 63-64 (dicembre 1959), p. 135.

² Cfr. *supra*, p. 7.

Solo nel 1971 in una intervista al « Nouvel Observateur », Paule Thévenin, parlando della leggenda intorno al personaggio di Artaud, sarà la prima ad analizzare e ad individuare questo fenomeno che impedì per molti anni un approccio critico alla sua opera. Riferendosi ai vari quotidiani e settimanali dell'epoca e ai vari testimoni che allora presero la parola su Artaud, la Thévenin dirà:

Ils transforment comme malgré eux la réalité. Un personnage mythique qui porte le nome d'Artaud s'est constitué, plus exactement, une série de personnages contradictoires. [...] C'est une mode qui a commencé dès sa sortie de l'asile de Rodez. Il y avait à l'époque des journaux à sensation qui s'appelaient « Samedi-Soir » et « France-Dimanche » [...]. Ils se sont livrés à une pure speculation commerciale; il vendaient l'image du poète fou, du mage de Saint-Germain-des-Près. Sans aucune référence à l'oeuvre bien sûr³.

Non è difficile ritrovare questo carattere mitico nelle innumerevoli descrizioni di Artaud contenute negli articoli del 1948: « Tout, dans ce visage, semble palpiter, les deux veines goufflées sur les tempes, les ailes noires des longs cheveux, le nez pincé ... »⁴

L'impossibilità di un discorso razionale e di un approccio interpretativo che avevamo notato negli articoli riguardanti gli avvenimenti succedutisi negli ultimi due anni della sua vita, si trasformò nelle testimonianze e negli interventi immediatamente successivi la morte del poeta, nella fioritura di discorsi irrazionali e di immagini che attinsero all'emozione e al sentimento. Quasi che l'assicurare la sopravvivenza a livello mitico potesse in qualche modo ripagare Artaud dei torti e delle ostilità subite lungo la sua avventura umana. Il rimorso e il senso di colpa di amici ed intellettuali che avevano visto determinare il tardivo successo del poeta, condizionò sicuramente anche questi interventi celebrativi la morte di Artaud. Citiamo fra tante testimonianze quella di Jérôme de Weltheim e di Claude Nerguy: esemplificazioni significative di quanto abbiamo finora detto. De Weltheim (il cui vero nome era Adrian Miatlev), riferisce un episodio vissuto in compagnia di Artaud negli anni trenta. È importante notare come la testimonianza, il racconto, svolto con un tono celebrativo, si arricchisca di quelli che abbiamo definito elementi

³ XXX, *Artaud sans légende*, intervista a Paule Thévenin, in « Nouvel Observateur », n° 336 (19 aprile 1971).

⁴ J. Desterns, *Dernière visite à A. Artaud*, in « Figaro Littéraire » (13 marzo 1948).

mitici (vedi ad es. il paragone con Re Lear e la descrizione delle invettive d'Artaud che si confondono con i tuoni del temporale):

L'auteur de *Tbéâtre et son double* était au milieu de la chaussée, à Montparnasse, devant les cafés illuminés, et vociférait dans la rumeur de la pluie croulante. La cataracte avait fait le vide dans la rue. Même les voitures ralentissaient et finalement stoppaient, sous l'intense ruissellement. Mais Antonin ne devait pas rester à l'abri avec les bourgeois. Il était l'égal des météores, leur frère, leur ami. Il avait des bonnes raisons de ce liquer avec eux, de profiter de leur offensive pour invectiver le monde, mêlant sa voix furieuse au rugissement majeur de l'orage nocturne. Cette nuit-là, j'ai vu le roi Lear en chair et en os, la chair de son délire et les os de sa vérité⁵.

L'articolo di Claude Nerguy racconta invece di una visita dell'autrice ad Artaud, alla casa di cura di Ivry. Questo articolo è molto importante perché dimostra come il mito sorse originariamente proprio nel particolare tipo di rapporto che si veniva ad instaurare fra l'Artaud degli ultimi due anni e i suoi occasionali interlocutori in esso infatti sono trasposte in maniera diretta la violenta impressione e l'emozione suscitate dall'incontro con il poeta.

Je le regardais. C'était extraordinaire cette figure en notre siècle. Un visage d'halluciné, de passionné, un homme qui serait en même temps un démon. Il se leva et se saisit d'un marteau. Mon amie et moi commencèrent à être moins rassurés que jamais et fort heureusement la femme de ménage nous rassura d'un sourire. [...] C'était inouï, terrible. Cet être douloureux qui tapait avec un marteau, ce cri inarticulé presque, qui avait tout du chant de guerre indien, cette espèce de chant de victoire et de mort dans une chambre et sur le mur, en face, un dessin qui nous regardait⁶.

Notiamo la forza dei sostantivi e degli aggettivi che Claude Nerguy usa in questa descrizione: « figura straordinaria », « viso allucinato, appassionato », « nello stesso tempo uomo e demone », « era inaudito, terribile ». Se queste, descritte da Claude Nerguy in maniera diretta, erano le impressioni e le emozioni suscitate dalla presenza sconvolgente di Artaud, è facile immaginare come esse, amplificate dal tono celebrativo degli articoli sulla morte del poeta (nei quali si assiste al venir meno di ogni distanza critica da queste impressioni ed emozioni), abbiano

⁵ De Weltheim, *Mort d'Antonin Artaud*, in « TdF », n° 27 (1948); ripubblicato in « TdF », n° 112 (1971), pp. 9-10.

⁶ C. Nerguy, *A. Artaud quelques jours avant sa mort*, in « Cahiers de la Pléiade » (primavera 1949), p. 111.

dato origine a immagini, enfatiche e appassionate, che poco sopra abbiamo definito mitiche.

Alcuni esempi di questa fioritura d'immagini mitiche, li troviamo negli articoli che compongono i numeri speciali, dedicati ad Artaud, delle riviste « K » e « 84 ». Henri Pichette nel suo articolo sulla rivista « K », (testo radiodiffuso la domenica 7 marzo 1948) si esprime così: « Il devait faire nuit toute la journée du jeudi 4 mars mil neuf cent quarante huit, Antonin [...] Artaud étant mort »⁷. E nella stessa rivista Alain Gheerbrant afferma: « Il est mort couronné des fleurs jaunes »⁸; Audiberti: « Antonin Artaud s'est à bon escient suicidé sa vie durant, sans une heure de répit, sans se préoccuper de disciples, d'admirateurs, *pour notre salut* »⁹. Anche gli articoli della rivista « 84 » abbondano di queste immagini piene d'emozione e di trasporto: « Il est l'homme le plus beau, l'homme le plus vrai, l'homme le plus généreux, l'homme le moins homme » (Florence Loeb); « Artaud ne voulait pas montrer sa joie parce que nous, les hommes, nous n'étions pas dignes de la voir » (L'Alchimiste); « ... il n'est pas vrai qu'il soit mort. On peut même croire maintenant que sa dépouille ne se décomposera plus » (Alain Cuny); « Je ne suis pas sûr que le monde ne soit pas menacé par sa mort » (Jacques Rével)¹⁰. Anche Rousselot in un articolo nel numero speciale dedicato ad Artaud di « France-Asie », cede alla tentazione della divinizzazione del poeta: « Non, ce n'était pas *un* homme qui agonisait devant nous: c'était l'Homme »¹¹.

Assieme al fenomeno della commercializzazione dell'immagine di Artaud, furono proprio questi articoli dei « testimoni » e degli amici, raccolti nei numeri speciali di piccole riviste artistico-letterarie, che contribuirono all'impiantarsi e al propagarsi dell'immagine mitica del poeta. Nella polemica intorno alla verità dell'immagine di Artaud che si stava affermando, è evidente che, mancando l'opera e la biografia sulle quali fondare il giudizio, è proprio la stessa immagine mitica ad uscire rafforzata e pubblicizzata, perché è lo stesso mito Artaud ad essere l'unico oggetto di ogni discorso sul poeta.

⁷ H. Pichette, *Adresse à ceux qui vont bientôt comprendre*, in « K - revue de la poésie », n° 1-2 (giugno 1948), p. 29.

⁸ A. Gheerbrant, *ARTAUD-artaud* (poema), in « K », n° 1-2 (1948), p. 65.

⁹ Audiberti, *Le salut par la peau*, in « K », n° 1-2 (1948), p. 63.

¹⁰ *Témoignages des amis d'A. Artaud*, numero speciale di « 84 », n° 5-6 (1948).

¹¹ J. Rousselot, *Dernière rencontre avec A. Artaud*, in « France-Asie », n° 30 (settembre 1948), p. 1041.

Tra i numerosi interventi contro l'immagine mitica di Artaud, ne abbiamo scelti due a nostro parere esemplificativi. Nel primo, quello di Gennie Luccioni, si può notare la semplice preoccupazione di riportare ad una dimensione umana la figura del poeta scomparso:

Si quelques énergumènes, affamés de sensationnel, se sont jetés sur lui, si quelques bonnes personnes ont cru devoir faire du bruit pour le sauver-de quoi?

Ce n'est pas de sa faute à lui. Il pouvait être doux, il était honnête, modeste et extraordinairement poli¹².

L'autore di questo articolo conferma che i due momenti che determinarono l'esplosione del mito Artaud, furono da una parte, il fenomeno commerciale con le sue immagini retoriche e la ricerca del sensazionale, dall'altra le testimonianze degli amici nelle quali si assiste ad una sorta di divinizzazione del poeta. Ma se l'articolo della Luccioni, come dicevamo, mira ad una umanizzazione della figura di Artaud, l'altro articolo che prenderemo in esame, quello di Luc Decaunes, ha un intento più propriamente polemico; l'autore entra direttamente in polemica con i cosiddetti « amici di Artaud », (precisamente con la rivista « K » e l'articolo di Pichette che abbiamo citato poco sopra).

Ce recueil contient les dithyrambes les plus délirants qu'il m'ait jamais été donné de lire. [...] Ainsi, l'ignoble est devenu sublime, le « débile mental » prophète sanctifié. [...] Nous sommes, il ne faut pas en douter, en présence d'une de ces mystifications solennelles dont notre après-guerre a le secret. Entre la condamnation, peut-être excessive, des surréalistes de 1927 et le éloges délirants des zélateurs d'aujourd'hui, il semble bien qu'on doive opter pour une opinion plus objective¹³.

L'articolo di Decaunes c'introduce già nel terreno delle accesissime polemiche intorno alla mitica immagine di Artaud che analizzeremo nel successivo paragrafo.

Per finire la nostra indagine sui motivi che determinarono l'esplosione e la proliferazione del mito Artaud è importante fare una ulteriore osservazione. Il carattere celebrativo, emotivo e passionale degli articoli necrologici, delle testimonianze, dei racconti di episodi della vita di Artaud trasfigurati e trasportati nel piano narrativo ad un livello leggendario, è esemplarmente sintetizzato nelle numerosissime liriche conte-

¹² G. Luccioni, *Journal à plusieurs voix*, in « Esprit » (aprile 1948), p. 679.

¹³ L. Decaunes, *A propos d'un nouveau messie*, in « Cahiers du Sud », n° 291 (1948), pp. 266-269.

nuti nei numeri speciali di rivista dedicati ad Artaud del 1948. Il fatto che molti « testimoni » ed amici, interpellati per ricordare l'autore appena scomparso, abbiamo scelto la forma lirica della poesia, è un'ulteriore conferma del fatto che di fronte alla dolorosa vicenda artaudiana ci si trovava ad essere incapaci di giudizio e impossibilitati a pronunciare un discorso critico e razionale. Il tono lirico degli interventi, delle testimonianze, furono quindi una implicita dichiarazione dell'impossibilità di affrontare Artaud partendo dalle categorie tradizionali della critica artistica e letteraria. André Billy a proposito del concetto di letteratura afferma: « ... avec Artaud on ne sait très bien ce que le mot veut dire »¹⁴.

L'implicita dichiarazione d'impotenza critica rispetto all'universo del poeta, è la prima parola che il discorso critico, proprio nell'impossibilità del suo stesso prodursi pronuncia su Artaud.

IV.2. - L'« AFFAIRE ARTAUD ».

L'« Affaire Antonin Artaud » è un contenzioso che, apertosi immediatamente dopo la morte del poeta, tra gli amici e fedeli del Poeta e la sua famiglia, si prolunga, con una serie di interventi, di manifesti e addirittura di libri, fino alla fine degli anni sessanta. L'origine del contenzioso è individuabile in un episodio di cronaca: la cerimonia funebre di Artaud, che fu sepolto l'otto marzo 1948 al cimitero d'Ivry in presenza di numerosi amici e della sua famiglia. Due sono le ragioni che in questa occasione scatenarono le ire dei componenti la famiglia di Artaud: innanzitutto essa fu costretta a rinunciare alla cerimonia religiosa causa le voci di un probabile suicidio del poeta (voci che secondo la famiglia furono deliberatamente provocate dagli amici di Artaud), in secondo luogo essa fu offesa dall'ostentato atteggiamento di rottura che gli amici del poeta dimostrarono nei suoi confronti (i fedeli di Artaud negarono qualsiasi saluto e all'uscita dal cimitero passarono in mezzo ai parenti ostentando le mani tenute dietro la schiena). La famiglia ferita nella sua fede religiosa e nella sua dignità decise di passare al contrattacco, dapprima accusando gli amici del defunto d'aver trafugato manoscritti e disegni inediti e poi, vedendosi negato ogni diritto sull'opera, opponendosi alla pubblicazione del I vol. delle *O. C.*

¹⁴ A. Billy, *Deux pensionnaire d'Ivry*, in « Figaro Littéraire » (20 marzo 1948).

Da questi episodi concreti presero il via quella serie di accuse reciproche, di manifesti, di querele, che costituirono il cosiddetto « Affaire Artaud » (il secondo « affaire Artaud », il primo era esploso causa la censura di *Pour en finir ...*). Nell'« Affaire » si fronteggiarono, senza esclusioni di colpi, due gruppi rivali: la « Société des amis d'Antonin Artaud » fondata dalla sorella Marie-Ange Malausséna, e l'« Association des amis de l'oeuvre d'Antonin Artaud », che raggruppava la gran parte degli amici del poeta. Gli spunti ed i contenuti concreti della polemica celano una battaglia intorno a due immagini diverse della personalità di Artaud. In questa prospettiva al di là delle punte piú polemiche, al di là dei reciproci insulti e dei toni esasperati, l'« Affaire Artaud » interessa il nostro tentativo di indagine sulla storia della critica artaudiana.

Dobbiamo però sottolineare che negli anni '50 l'« Affaire » fu letto ed interpretato come una disputa fra fazioni che si contendevano lo sfruttamento commerciale e la pubblicità derivate dalla fortuna e dal successo di Artaud in quegli anni: « C'était plutôt cette gloire qu'ils se disputaient, comme si le poète maudit allait maintenant faire fortune »¹⁵.

A trent'anni di distanza possiamo invece cogliere quello che la violenza del dibattito celava. Fu la convinzione di essere gli unici depositari del senso vero della vita e dell'opera di Artaud (convinzione sorta in virtù del rapporto di totale devozione esistente tra loro ed il poeta negli ultimi due anni della sua vita), e la coscienza di aver il compito di dover in qualche modo vendicare e riparare tutte le ingiustizie e i torti che la società gli aveva inflitto nel corso della sua vita, che arroccò i suoi amici e fedeli in una difesa intollerante di una particolare immagine di Artaud.

Per la Thévenin, Blin, Prével, Adamov e gli altri, Artaud fu colui che portò sino alle estreme conseguenze il rifiuto di ogni convenzione sociale, religiosa e linguistica. La loro immagine si fondava sulle convinzioni espresse dal poeta negli ultimi due anni della sua vita. Ricordiamo che Artaud era insorto contro i legami familiari, aveva rinnegato ogni vincolo di parentela ed aveva proclamato: « Je suis mon père, ma mère et mon fils »¹⁶. Nelle ultime lettere da Rodez egli si era dichiarato avverso ad ogni forma di religione ed aveva particolarmente attaccato quella cattolica, la religione della sua famiglia. Non ci dilungheremo, qui, a dimostrare come il furore polemico spinse gli amici di Artaud a

¹⁵ A. Kern, *Le Bonheur fragile* (Parigi, Gallimard, 1964), p. 281.

¹⁶ O. C., XII, p. 76; *Ci-Git*.

proporre una immagine del poeta parzialissima che ignorava il senso globale ed unitario della sua avventura. Loro obiettivo era quello d'impedire il recupero di Artaud e della sua opera da parte di un mondo culturale e sociale che il poeta aveva strenuamente combattuto durante la sua vita. Essi non ammettevano che il poeta fosse presentato dalla famiglia come un fervente cattolico, affettuoso figlio e buon fratello. Significativa è a questo proposito un'affermazione di Roger Blin: « Le grand crime serait que nous permettions que son oeuvre serve à *enrichir la vie intérieure* ou le patrimoine littéraire français »¹⁷. Nell'« Affaire Artaud » furono coinvolti più di 190 intellettuali ed artisti che firmarono un manifesto, scritto dagli amici del poeta e pubblicato in « Combat », di cui riportiamo qualche stralcio:

Une note parue dans le « Figaro Littéraire », ces jour derniers, annonce la création d'une Société des amis d'Antonin Artaud, fondée par M.me Marie-Ange Malesséna, soeur du poète, « sur les instances des amis d'Antonin Artaud ». Ceux qui ont le droit de se targuer du titre d'amis d'Antonin Artaud se sont réunis en société en mai 1946 dans un but extrêmement précis: faire sortir Antonin Artaud de l'asile de Rodez et lui donner en suite la possibilité de vivre. A cette époque, les amis d'Antonin Artaud n'ont reçus ni aide, ni appui d'aucune sorte de la famille du poète. Ils ont donc nécessairement agi comme si cette famille n'existait pas. Dès lors, ils ne sauraient tolérer que, sous prétexte de défendre une oeuvre que, de son propre aveu, la famille du poète ne connaissait que de fort loin, on se serve aujourd'hui du nom de cette société. [...] Il est donc inadmissible que les membres de cette famille ne se contentent pas de toucher les droits d'auteur accordé par la loi et prétendent diriger un travail littéraire auquel Antonin Artaud ne les avait jamais admis à participer¹⁸.

Il gran numero ed il prestigio dei firmatari (tra i quali Adamov, Allendy, Athanasiu, Balthus, Barrault, Simone de Beauvoir, Breton, Chagall, Denoël, Dubuffet, Ernst, Nadeau, Paulhan, Prével, Prevert, Ribeaumont-Dessaignes, Sartre, Thévenin, Vitrac, ...) ci mostra il notevole peso e la grande eco che l'« Affaire » ebbe sia nel mondo culturale che nel grande pubblico, che sicuramente rafforzarono l'immagine di Artaud ultimo poeta maledetto.

I testi che costituivano il pomo della discordia tra gli amici e la famiglia furono, oltre ad alcune lettere, soprattutto *l'Adresse au pape* e

¹⁷ R. Blin, *Lettre à Alain Gheerbrant*, in « K », n° 1-2 (1948), p. 19.

¹⁸ *Plus de cent écrivains et artistes protestent contre cette prétention injurieuse*, manifesto del 27 febbraio 1950 pubblicato in « Combat » (9 marzo 1950). In un seguente articolo di Nadeau, *Affaire Artaud*, in « Combat » (29 marzo 1950), si dà notizia che le firme raggiungono il numero di 198.

l'Adresse au Dalai-Lama, testi che rappresentavano il punto di scontro fra le due diverse immagini di Artaud sostenute dalle due fazioni avverse. La famiglia del poeta si opponeva accanitamente all'affermarsi dell'immagine dello scrittore maledetto, blasfemo, rivoltoso; essa sosteneva al contrario un'immagine di Artaud, sí stravagante ed artista, ma anche onesto ed affettuoso figlio e fratello. È curioso notare come le conseguenze giudiziarie dell'« Affaire » si prolunghino sino al 1955: Nadeau in un articolo su « France-Observateur », del 17 marzo 1955, comunica che assieme al direttore di « Combat » deve pagare un franco simbolico a M^{me} Malausséna per lesi interessi¹⁹. Ma se sul piano giudiziario l'« Affaire » si conclude intorno al 1955, le sue conseguenze nella storia della critica artaudiana si protraggono fino alla fine degli anni '60.

Con la stessa violenza ed intransigenza con la quale difesero la loro immagine del poeta contro quella della famiglia, gli amici di Artaud attaccarono i medici che ebbero in cura il poeta nei nove anni di internamento. L'attacco degli amici colpí soprattutto il dr. Ferdière, direttore dell'Ospedale di Rodez nel quale Artaud fu ospitato dal 1943 al 1946. La polemica contro gli psichiatri, la psichiatria, la medicina e il dr. Ferdière ebbe sicuramente un ampio riscontro negli scritti di Artaud; ricordiamo ch'egli si levò contro la medicina sin da ragazzo, nei suoi anni provinciali. Essa era vista da Artaud come uno dei fondamentali ostacoli alla ricerca della sua identità; la medicina e la psichiatria erano da lui concepiti come gli strumenti attraverso i quali la società poteva legalizzare l'emarginazione dei « malati » e dei « diversi ». Valgano per tutte queste due citazioni: « ... Je persiste à fuir la psychanalyse, je la fuirai toujours comme je fuirai toute tentative pour enserrer ma conscience dans des préceptes ou des formules, une organisation verbale quelconque »²⁰. Poi, proprio parlando del suo internamento a Rodez, affermerà:

Dans ces conditions je suis toujours ici en danger d'être traité en fou et en agité lorsque je travaille ici, soit en gestes, soit en chants, soit en marches, soit en attitudes à mon athlétisme affectif. C'est ce que j'ai dit au dr. Ferdière, que s'il me voyait faire tout cela sur une scène, il dirait: c'est peut-être une mise en scène d'Artaud, mais comme je fais tout cela dans une asile d'aliénés *un médecin*

¹⁹ M. Nadeau, *Dénouement provisoire*, in « France Observateur », n° 253 (17 marzo 1955), p. 22.

²⁰ O. C., II, p. 297; lettera al dr. Allendy del 30 novembre 1927.

peut se donner les gants de me traiter en fou, s'il n'aime pas ce que je fais, comme un critique jaloux d'un poète et qui le ferait incarcérer²¹.

In moltissime delle ultime lettere da Rodez, Artaud accusò il dr. Ferdière, prima visto come amico e salvatore²², d'essere un carceriere ed un aguzzino; soprattutto per i trattamenti di elettrochocs che gli fece subire. È evidente come le accuse di Artaud al medico fossero anche simboliche di tutto il suo odio contro la psichiatria, la medicina e gli ospedali, ed anche contro la sua stessa malattia. Lo spunto per l'attacco contro il dr. Ferdière fu dato agli amici di Artaud anche dal libro *Van Gogh suicidé de la société*, in cui il poeta individuava nel fratello e nel medico del grande pittore gli strumenti attraverso cui la società lo spinse alla morte. Se rispetto ai familiari di Artaud si trattava di respingere un'immagine falsa del poeta, rispetto ai medici e al dr. Ferdière si trattava, invece, di rendere pubblica giustizia accusandoli delle torture inflitte durante gli anni di internamento al poeta²³. Lo stesso Ferdière racconterà che alla fine del 1948 in Saint-Germain-des-Près circolava una petizione contro la sua persona che aveva raccolto numerose firme²⁴. La polemica tra gli amici e fedeli di Artaud, e il dr. Ferdière, evidenzia e mette in luce un'altra questione capitale sulla personalità e l'opera di Artaud, una questione che dalla polemica è solo suscitata e non adeguatamente analizzata, essa lo sarà solamente negli anni successivi, quella sulla malattia mentale del poeta e sul suo rapporto con l'opera. Anche in questa occasione, invece della documentazione e dell'analisi dei problemi si privilegiò il gusto polemico e i toni esasperati. L'affermarsi dell'immagine del medico aguzzino e torturatore presso gli ambienti intellettuali e presso il pubblico, contribuì in maniera notevole, alla costituzione e alla propagazione della figura mitica di Artaud. L'intervento di Tristan Tzara che protestò contro la demonizzazione del dr. Ferdière è molto significativo perché scritto solamente pochi giorni dopo la morte di Artaud:

²¹ O. C., XI, pp. 127-128.

²² Cfr. O. C., X, pp. 94, 125, 158.

²³ A lato della polemica tra gli amici d'Artaud e Ferdière, segnaliamo una lunga « querelle » fra l'editore Parisot e il dr. Ferdière: cfr. H. Parisot, *Ne laissez pas les psychiatres jouer avec les poètes*, in « K », n° 1-2 (1948), pp. 74-78; G. Ferdière, *Ah, je vous en supplie, ne laissez pas les marchands de papier jouer avec la poésie*, in « TdF », n° 63-64 (1959), p. 35.

²⁴ G. Ferdière, *Ah, je vous ...*, cit.

Qu'il me soit permis de dire ici que le dr. Ferdière s'est occupé d'Artaud avec un tact semblable et d'autant plus attentif, que le directeur de l'Hôpital de Rodez était conscient du talent prodigieux et de la puissante personnalité du poète. Je le dis pour ceux qui, pour le besoin immédiat d'une cause malsaine, ont voulu s'annexer la pure figure d'Artaud²⁵.

Del 1949 è invece un'interessante articolo di Claude Bourdet che nota accanto all'ormai solido mito-Artaud, l'insorgere del mito-Ferdière, medico e aguzzino:

Artaud est mort, mais le mythe Ferdière survit. Il n'y a pas une publication sur Artaud où quelques membre de la tribu des Artaud-coles ne se croie obligé d'émettre quelque vilanie sur le compte de Ferdière, au point que les admirateurs sincères d'Artaud en arrivent à croire que ce qu'on leur raconte est à faire d'un homme qui s'est dévoué au poète une sorte de Caligari qui n'aurait vu en lui qu'un sujet d'expériences monstrueuses²⁶.

Poi Bourdet entra direttamente in polemica ed attacca esplicitamente agli amici di Artaud:

Ce n'est pas Ferdière qu'il a interné Artaud, on commence a l'oublier. Ce sont, au contraire, les amis les plus sincères d'Artaud, et parmi eux, spécialement Desnos et Eluard. Etait-il fou? Ne l'était-il pas? Cette question a-t-elle de l'importance? [...] Ceux qui voudraient que la société n'interne pas ceux qu'elle considère comme déments doivent s'en prendre à la société, non aux hommes qui essaient d'améliorer les sorts des êtres qu'on leur confie. [...]

On sait, par les oeuvres qui ont suivi son retour, que l'écrivain avait retrouvé tous ses dons et méritait l'accueil que Paris lui fit²⁷.

Infine l'articolista così spiega le accuse esplicitamente rivolte da Artaud al suo medico, che come abbiamo visto costituivano le fondamenta su cui poggiavano le accuse dei suoi amici:

Au cours de son séjour à Rodez, Artaud avait rendu à Ferdière son amitié, comme prouve la façon dont il lui dédicaca a cette époque plusieurs de ses ouvrages. Maintenant, par un phénomène qui n'est pas rare, Artaud reportait sur son dernier médecin tout son ressentiment contre les psychiatres et rendait les électrochocs responsables d'une grande partie de ses maux²⁸.

Questo articolo rende giustizia al povero Ferdière infatti sappiamo

²⁵ T. Tzara, *A. Artaud et le désespoir de la connaissance*, in « Les Lettres françaises », n° 201 (25 marzo 1948).

²⁶ C. Bourdet, *Le mythe Ferdière*, in « Combat » (3 marzo 1949).

²⁷ *Ibid.*

²⁸ *Ibid.*

che Artaud fino al 1945 espresse sempre parole di gratitudine verso il medico solo nell'ultimo anno, esasperato dal trattamento degli elettrochoc, cominciò a protestare violentemente e ad attaccare Ferdière, che a quel punto, come giustamente osserva Bourdet, divenne simbolo della psichiatria, della medicina e dei medici in generale. L'articolo di Bourdet suscitò la reazione di Adamov e di Marthe Robert. Quest'ultima in una lettera a « Combat » del 10 marzo 1949 spiega quale fu in definitiva il rimprovero che gli amici di Artaud fecero a Ferdière: « Mais en fin de compte, la seule chose qui explique, en partie du moins, le côté insupportable du conflit, c'est que le dr. Ferdière n'a pas aimé Artaud; il ne l'a pas aimé; il n'a pas senti ce que tant de gens simples autour de lui ont senti »²⁹. Come già abbiamo avuto modo di osservare, ciò che spinse gli amici di Artaud a polemizzare ed a difendere intransigentemente una particolare immagine del poeta, fu il rapporto di totale fiducia e di vero e proprio amore ch'essi intrattennero con Artaud negli ultimi mesi della sua vita. La polemica intorno alla figura, ai meriti ed alle colpe del dr. Ferdière scoppierà ancora con tutta la sua violenza nel 1970, causa un libro di Isidore Isou³⁰.

Ci si potrebbe dilungare in una innumerevole serie di citazioni, poiché numerosissimi sono gli articoli che riguardano l'« Affaire » o la polemica contro Ferdière, ma non aggiungeremmo nulla al quadro che abbiamo appena finito di descrivere. È importante, invece, capire quali siano state le conseguenze lasciate da questi due anni di violentissime polemiche sull'evoluzione del discorso critico su Artaud. La più importante conseguenza di questo susseguirsi frenetico di manifesti, comunicati, rettifiche, parzialità ed insulti, fu quella di aver cristallizzato e stabilizzato un campo di tensioni e di passioni tali che, per molti anni, esso riuscirà ad influenzare e a determinare la gran parte degli interventi su Artaud. L'« Affaire » e le polemiche crearono, cioè, una sorta di campo magnetico, che riuscì ad attirare a sé, a costringere entro le sue categorie irrazionali ed emotive, ogni altro tentativo critico. L'« Affaire » e le polemiche riuscirono ad oggettivare quella serie di impressioni, di opinioni, di ricordi estremamente soggettivi, che diventarono, invece, in questi anni, l'orizzonte esaustivo entro il quale ancora per molto tempo ogni parola e discorso sul nostro autore si troverà ad essere compreso.

²⁹ M. Robert, in « Combat » (10 marzo 1949).

³⁰ I. Isou, *A. Artaud torturé par les psychiatres* (Parigi, ed. Lettrisme - Centre de Créativité, 1970).

Nella storia della critica artaudiana la fortuna di Artaud è così segnata da una sorta di duplice destino: il discorso critico sul nostro autore, seguirà, cioè due direzioni diverse e distinte. Da una parte si assisterà al prolungarsi negli anni del « mito Artaud » e delle immagini leggendarie che rinnovandosi e pur giungendo a delle determinazioni diverse, col passar del tempo non perderanno il loro carattere mitico ed il loro fondamento irrazionale. Dall'altra parte si assisterà al nascere ed allo svilupparsi di un vero e proprio discorso critico che ha le sue origini proprio in quegli interventi che, nel periodo che in questo capitolo prendiamo in considerazione, nascono e si determinano « en marge » e ai confini della proliferazione di immagini mitiche e delle polemiche dell'« Affaire Artaud ».

IV.3 - PRIMI TENTATIVI DI APPROCCIO CRITICO: L'IMPORTANZA DEGLI ARTICOLI DI ADAMOV.

In questo terzo paragrafo ci occuperemo di quegli interventi critici che riuscirono a prodursi ai margini del campo di tensioni prodotto dall'« Affaire Artaud », di quegli interventi cioè, che riuscirono a privilegiare la preoccupazione critica ed interpretativa su quella dello scontro polemico.

Pirima di passare all'analisi specifica di questi interventi tratteremo un quadro della situazione delle edizioni dei testi e delle opere di Artaud prima dell'uscita del I volume delle *Oeuvres Complètes*, avvenuta nel 1956. Quali testi di Artaud furono pubblicati nel periodo che va dal 1948 al 1955? È necessario dare una risposta a questa domanda perché solo in riferimento alle notizie sul tipo e sulla quantità di suoi testi pubblicati in questo periodo potremo dare una giusta valutazione sui tentativi critici che analizzeremo più avanti.

Al ritorno di Artaud a Parigi nel 1946, solo un suo testo è conosciuto, anche se ormai quasi introvabile, è *Le Théâtre et son double* ripubblicato nel 1944 in più di 1500 esemplari (la prima edizione fu del febbraio 1938 in 400 esemplari). Durante i suoi due ultimi anni di vita vennero pubblicati, oltre a numerosi frammenti, articoli e poemi, altri cinque libri: *Lettres de Rodez*³¹; *Artaud le Môme*³², *Van Gogh*, *le*

³¹ *Lettres de Rodez* (Parigi, G. L. M., 1946), 690 esemplari.

³² *Artaud le môme*, illustrato con 8 disegni dell'autore (Parigi, Bordas, 1947), 355 esemplari.

*suicidé de la société*³³; *Ci-gît*³⁴; *Pour en finir avec le jugement de dieu*³⁵. Queste, al momento della sua morte, sono le sole opere di Artaud abbastanza conosciute e lette dal pubblico. Dopo la sua morte, dalla seconda metà del 1948, riviste letterarie ed artistiche pubblicarono alcuni testi e disegni inediti, ma il loro numero, rispetto a quello degli articoli inerenti all'« Affaire Artaud », è significativamente irrisorio, ed esso andrà via via scemando fino a toccare le sue punte più basse nel 1951³⁶, nel 1953³⁷ e nel 1954³⁸, anno nel quale solo tre riviste pubblicarono testi di Artaud. Se l'interesse e la polemica intorno alla mitica figura del poeta cresceva, anche il disinteresse critico intorno all'opera di Artaud continuò ad aumentare. Scorrendo i titoli dei testi pubblicati in questi anni, possiamo subito notare che furono pubblicati soprattutto quelli che suffragavano l'immagine dominante di Artaud, quella del veggente, del poeta maledetto, del poeta ribelle, del folle. Le lettere, i poemi, i frammenti d'opera pubblicati nelle riviste in questi otto anni sono nella gran parte testi scritti da Artaud nei suoi ultimi due anni di vita. Testi dal linguaggio insolito e nuovissimo, fondato su glosolalie e onomatopee, che scardinano il sistema di scrittura logico e grammaticale. L'impreparazione della critica, non ancora avvezza ad un approccio linguistico, ad affrontare la scrittura di Artaud, spiega la disattenzione di cui fu circondata per anni l'opera del poeta. Basti pensare che nel '49-'50 ben quattro riviste pubblicarono degli estratti di *Suppôts et Supplications*³⁹, testo che rappresenta l'esempio ultimo e più radicale del tipo di scrittura di Artaud, una scrittura non riflessiva né

³³ *Van Gogh, le suicidé de la société* (Parigi, K, 1947), 5630 esemplari.

³⁴ *Ci-gît, précédé de la Culture indienne* (Parigi, K, 1947), 450 esemplari.

³⁵ *Pour en finir avec le jugement de dieu*, testo integrale seguito da varianti ed estratti di stampa e otto lettere (Parigi, K, 1948), 2000 esemplari.

³⁶ *Quatre lettres inédites* (alla famiglia), in « Paris-Presse » (6 marzo 1951).

³⁷ *Vie et mort de Satan le feu, suivi de Textes Mexicains* (Parigi, Arcanes, 1953), tiratura intorno ai 100 esemplari; *D'un voyage au pays des Tarabumaras*, in « Lettres Nouvelles », n° 1 (marzo 1953), pp. 67-76.

³⁸ *Le théâtre et la science*, in « Théâtre Populaire », n° 5 (1954), pp. 5-9; *Un spectacle magique*, in « CRB », n° 7 (1954), pp. 40-42; *Préambule*, in « NRF », n° 24 (1954), pp. 1135-1140.

³⁹ Questi gli estratti di *Suppôts et Supplications* che furono pubblicati: *Il y a une vieille histoire ...*, in « 84 », n° 7 (1949), pp. 156-157; *Un inédit poème*, in « Combat » (3 marzo 1949); *Inédit*, in « Les temps modernes », n° 40 (febbraio 1949), pp. 217-229; *Extrait de Suppôt et Supplication*, in « La Nef », n° 71-72, speciale « Humor poétique » (1950), pp. 20-23.

logica che scardina gli schemi grammaticali, e procede come un assommarsi di frammenti strappati al vuoto. Sicuramente la pubblicazione di scritti dell'ultimo Artaud e l'esplosione del mito (avvenimenti che si determinano reciprocamente), dimostra come per anni rimase vivo il ricordo e l'emozione suscitata dall'Artaud del Vieux-Colombier, di Saint-Germain-des-Près e della casa di cura d'Ivry.

In questo quadro la pubblicazione nel 1952 delle *Lettres à Jean Louis Barrault*⁴⁰ rappresenta un fatto isolato, essa testimonia del crescente interesse suscitato dalle teorie teatrali di Artaud. La prefazione di Paul Arnold al libro: « L'univers théâtral d'Antonin Artaud »; e la nota di André Frank: « Recontres avec Antonin Artaud et Jean Louis Barrault »; costituiscono l'una il primo approccio critico, completo e sistematico, alle teorie teatrali artaudiane, l'altra una preziosissima testimonianza, lucida e misurata, su *Les Cenci*, spettacolo nel quale Artaud tentò di realizzare le sue convinzioni drammaturgiche.

Il bisogno e la necessità di un approccio critico alla sua opera fu più volte espresso nell'arco di questi anni. Nel '48 questa necessità è espressa con fiduciosa speranza nell'editoriale del numero speciale di « France-Asie »: « Sans doute écrira-t-on bientôt sur le passage d'Artaud parmi nous le livre que nous attendons (...). Heureux celui qui nous apportera ce livre sur la vie d'Artaud »⁴¹. Nel '53 essa è sentita come un'urgenza improcrastinabile: « Il serait temps que la critique professionnelle, renversant la vapeur, délaissé l'épouillage des oeuvres écrites et s'occupe de transmettre non le parfum ou la forme, mais le verbe de telles oeuvres »⁴².

Ma perché questa necessità fosse soddisfatta dovettero passare ancora parecchi anni; solo nel 1952 verrà pubblicata la prima incerta biografia⁴³, e perché sia trasmesso il verbo dell'opera di Artaud bisognerà attendere la pubblicazione del primo volume delle *Oeuvres Complètes* nel 1956.

Gli approcci critici di questi anni, pur essendo tentati da « testi-

⁴⁰ *Lettres à Jean-Louis Barrault*, prefazione di P. Arnold, note di A. Frank (Parigi, Bordas, 1952).

⁴¹ Editoriale di *Hommage à A. Artaud*, numero speciale di « France-Asie », n° 30 (settembre 1948).

⁴² J. Todriani, *Lettres d'Artaud à J. L. Barrault*, in « Cahiers du Sud », n° 317 (1953).

⁴³ M. A. Malaussena, *Antonin Artaud*, in « La Revue Théâtrale », n° 23 (1952), pp. 39-57.

moni », cioè da quella generazione di critici e di letterati che aveva conosciuto e vissuto con Artaud, rappresentano una vera e propria introduzione alla lettura della sua vita e della sua opera. Il primo dato, su cui tutti gli articoli e gli interventi di questo tipo concordano, è quello dell'impossibilità di pronunciare un discorso critico su Artaud. L'impotenza della critica di fronte ad Artaud, che avevamo visto essere il motivo implicito e latente che spiegava le reazioni emotive e appassionate e l'esplosione del mito Artaud⁴⁴, è in queste testimonianze reso contenuto esplicito e prioritario. Questo dato emerge soprattutto nella raccolta di testimonianze contenute nel numero speciale di « 84 » intitolato: *Témoignages des amis d'Antonin Artaud*, del 1948⁴⁵:

Toute explication est superflue, impossible, car l'évidence ne s'explique pas (Alfred Kern, p. 144).

Je ne puis parler d'Antonin Artaud dans cette langue-ci car elle n'est pas la sienne (Paule Thévenin, p. 144).

Nous pourrions nous raconter des histoires de lui et les plus drôles, il me semble, conviendront le mieux. Sur le reste, ne rien ruminer (Roger Blin, p. 144).

Il a fallu sortir d'un long confort d'oubli, regagner Antonin Artaud sur ses dix ans de souffrances, pour commencer à entrevoir ce qu'il voulait dire. [...] Tous ceux qu'Antonin Artaud a atteint aux derniers temps de sa vie savent au prix de quel ressaisissement, de quel terrible saisissement ils pourront enfin oser parler de lui (Marthe Robert, p. 146).

Ma l'impotenza delle categorie critiche rimane in queste testimonianze solo un dato di fatto di cui non ci sono restituite le ragioni. Solo Arthur Adamov tenterà in questi anni una spiegazione ed una interpretazione di questo dato. I suoi articoli (ricordiamo che già nel 1947 Adamov pubblicò un'*Introduction à Artaud*⁴⁶) rivestono un'importanza capitale e rappresentano un'introduzione alla lettura dell'opera di Artaud. Per Adamov due sono le ragioni che rendono indefinibili i testi artaudiani:

Pourquoi est-il plus difficile de parler d'Antonin Artaud que d'un autre? D'abord parce que la poésie d'Antonin Artaud n'a presque rien de commun avec les formes diverses de poésie [...] elle est à proprement parler indéfinissable⁴⁷.

Innanzitutto, osserva Adamov, in Artaud sono messe in crisi le tradi-

⁴⁴ Cfr. *supra*, pp. 127-132.

⁴⁵ *Témoignages ...*, cit.

⁴⁶ Cfr. *supra*, cap. III, p. 108.

⁴⁷ A. Adamov, *L'oeuvre indéfinissable d'A. Artaud*, in « K », n° 1-2 (1948), p. 8.

zionali nozioni di letteratura e di poesia di conseguenza, anche quella di critica. In secondo luogo:

Ensuite parce que la vie et la mort même d'Antonin Artaud, inséparable de son oeuvre a un degré unique dans l'histoire des lettres, sont marquées par une telle tragédie qu'on ne peut y toucher de sang froid dans un état d'esprit critique⁴⁸.

Con questa seconda affermazione, l'autore tocca un punto, a nostro parere, fondamentale.

L'opera di Artaud sfugge ad ogni tentativo di approccio critico perché è un'opera inseparabile dalla vita del suo autore ad un livello unico nella storia della letteratura. La scrittura in Artaud non è uno spazio « altro » rispetto alla vita, al contrario il suo tentativo è quello di far sí che la vita stessa possa farsi scrittura, testo, geroglifico; in Artaud, è l'esperienza e la vita stessa che passando per il crogiolo del dolore e della sofferenza cercano di diventar parola, cercano di produrre un segno.

Ma nel suo articolo Adamov sviluppa e precisa l'osservazione iniziale:

Ce qui frappe d'abord dans ces poèmes, c'est la réinvention totale de la forme, la trouvaille verbale, une sorte de miracle phonétique sans cesse renouvelé. Je le répète: cette oeuvre échappe à tout essai habituel de critique. La critique ne peut s'exercer que sur un ensemble d'idées, de conceptions philosophiques, esthétiques, religieuses informées dans le cadre d'un style choisi. Or ici le lecteur ne se trouve pas « a priori » en contact avec une pensée qui s'offre à la réflexion ou à la discussion. [...] Certes, il n'est pas inexact de dire que cette pensée hostile à toute intellectualité est aussi une pensée⁴⁹.

Come abbiamo già avuto modo di rilevare, i testi di Artaud non procedono secondo la logica discorsiva orizzontale, essi non seguono uno sviluppo coerente, essi si presentano come un susseguirsi di frammenti di pensiero e procedono per intuizioni ed asserzioni tra loro non necessariamente organiche, quindi non si prestano alla riflessione ed alla discussione ma chiedono adesione o rifiuto ed implicano un coinvolgimento emotivo da parte del lettore. Queste osservazioni di Adamov rivestono un'importanza capitale nella storia della critica artaudiana, infatti essa, fino ai giorni nostri, nel tentare l'approccio e la lettura dell'opera di Artaud, riconoscerà essere, questa unità tra vita ed opere, la prima ed imprescindibile caratteristica del percorso e dell'avventura artau-

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ A. Adamov, *L'oeuvre ...*, cit.

diane. Sono innumerevoli i saggi critici e gli articoli che iniziano col rilevare quello che Adamov rilevò già nel 1948. Per limitarci al periodo che in questo capitolo prendiamo in esame, citeremo un articolo di Lecomte del 1954 che inizia con questa osservazione: « Dès l'abord, nous comprenons qu'il y eut chez Artaud un tout autre problème que celui de la pensée ou *des pensées*. Il s'agit plutôt d'états de conscience profondément vécus »⁵⁰. L'aver compreso come la scrittura d'Artaud, e qualsiasi altro suo tentativo creativo, nasca da un'esperienza dolorosamente vissuta, spiega come sia potuto sorgere l'equivoco per cui per anni si continuò a parlare, testimoniare e polemizzare intorno alla personalità di Artaud ed alle immagini che tentavano di restituire i tratti caratteristici della sua presenza e della sua vita. Caratteristica comune dei vari « testimoni » fu, infatti, quella di considerare l'importanza di Artaud fondandosi più sulla sua esplosiva personalità e sulle sue vicende biografiche che non sui suoi testi, equivocando, così facendo, sulla già intuita e supposta, perché evidente, inestricabile unità tra la sua vita e la sua opera.

Questa unità che Adamov fu il primo a rilevare e a teorizzare spiega, poi, il perché, nel cammino della critica artaudiana, il confine tra biografia e critica perduri negli anni labile ed incerto⁵¹.

⁵⁰ M. Lecomte, *A. A. et l'homme magique*, in « Le journal des poètes », n° 3 (marzo 1934), p. 4.

⁵¹ Significativa è la definizione che Michel Giroud dà della vita di Artaud: « une vie-texte », in: *Le Retour d'Artaud le Môme*, in « L'Art vivant » (dicembre 1974).

CAPITOLO QUINTO

1956-1965: LA RISCOPERTA CRITICA DI ARTAUD

Spentesi le polemiche e le reciproche accuse tra le varie fazioni sul finire del 1950, se si eccettua qualche importante ed isolato contributo, l'opera di Artaud fu oggetto di un quasi totale silenzio critico¹. Solo nel 1956 si assiste al risorgere del discorso critico su Artaud, evidentemente imputabile alla edizione del primo volume delle sue *Oeuvres Complètes*, che comprendeva la *Correspondance avec Jacques Rivière*. Dal 1956 Artaud è fatto oggetto di una riscoperta critica, ma sarebbe più giusto dire di una scoperta, perché solo allora i critici scoprirono la possibilità di un discorso sul poeta che sfuggisse all'irrazionalità delle « testimonianze » degli atti di fede, delle denigrazioni e delle polemiche. Il grande merito di avere aperto questa via si deve attribuire a Maurice Blanchot che, proprio nel 1956, analizzando la *Correspondance avec Jacques Rivière*, per primo mostrò la possibilità, per la critica, di un discorso razionale e di un'analisi interpretativa sull'opera di Artaud.

Sulla strada aperta da Blanchot sono da ascrivere nel periodo 1956-'64 le prime letture critiche dell'opera dell'autore di *Ci-Gît*. Giovani critici, che non avevano conosciuto o lavorato con Artaud, con l'edizione delle *Oeuvres Complètes* possono avvicinarsi alla sua opera con una distanza critica maggiore; gli stessi amici del poeta dopo essersi rinchiusi per alcuni anni in un mutismo assoluto, disgustati dal clamore e dagli equivoci suscitati dall'« Affaire », ritornano a parlare di Artaud con più

¹ Nel 1954 un solo articolo fu dedicato ad Artaud: M. Lecomte, *A. A. et l'homme masque*, cit.; nel 1955 due articoli, fra cui quello brevissimo di Nadeau riguardante le conseguenze giudiziarie dell'« Affaire Artaud », *Dénouement provisoire*, cit; il secondo articolo fu quello di C. Mauriac, *Artaud et son double*, in « Le Figaro » (21 dicembre 1955).

serenità, arricchendo il cammino della critica con contributi biografici preziosi. Insomma, è in questi anni che risorge, o appunto, sorge il discorso critico su Artaud; la sua opera comincia ad essere letta e per la prima volta; i giudizi e le opinioni non sono determinate da passioni ed emozioni:

Les dix ans sont comptés depuis sa mort et voici qu'en effet tous les grands critiques font un retour en arrière sur l'oeuvre d'Artaud, ils lui consacrent des pages d'un repentir surpris par la grandeur de leur modèle: Maurice Blanchot dans la NRF où ses poèmes furent autrefois refusés, Robert Kemp, André Rousseaux qui l'appelle: « un des poètes importants du siècle ... ». Le théâtre exploite ses idées. Jean Vilar apporte en banlieu « ce théâtre spontané » qu'Artaud comptait donner dans les usines comme les Elizabetains voulaient jouer dans les fermes. Jean-Louis Barrault se reconnaît son disciple et lui voue une durable admiration. Le cinéma lui doit beaucoup également dans le domaine des recherches en vue de le faire accéder au rang d'un art visuel².

Christiane Burocoa oltre a confermare la riscoperta critica di Artaud nella seconda metà degli anni cinquanta, usa un'espressione molto significativa dove afferma: « les grandes critiques font un retour en arrière sur l'oeuvre d'Artaud ». Il 1956 è, in effetti, una sorta di « anno zero » per la critica artaudiana, essa deve ritornare su Artaud prescindendo da quanto era stato fino ad allora detto; per decollare, il discorso critico deve liberarsi dagli anni delle polemiche e del mito.

Le radici della proliferazione di letture, teatrali, psichiatriche, antipsichiatriche, linguistiche, filosofiche, letterarie, globali, che si registrerà a partire dall'inizio della seconda metà degli anni sessanta, sono individuabili proprio nel periodo che in questo capitolo prenderemo in esame: quello compreso tra il 1956 e il 1964.

In questo stesso periodo potremo anche constatare la forza e la persistenza del mito di Artaud che sopravvive e torna periodicamente alla ribalta in polemiche e contrasti che si riaccendono, a dimostrazione di quanto le tensioni e le divisioni fossero ben radicate negli animi dei protagonisti dell'« Affaire ». Mentre comincia a nascere e svilupparsi il discorso critico, assistiamo contemporaneamente al perdurare delle battaglie intorno alle contrastanti immagini leggendarie dell'autore di « *Pour en finir le jugement de dieu* ».

L'ultimo, e non meno importante, aspetto caratterizzante gli stu-

² C. Burocoa, *A. Artaud ou la difficulté d'être*, in « Entretiens sur les lettres et les art », n° 9 (primavera 1957), p. 24.

di su Artaud svolti in questi anni, è la loro comune frammentarietà. Artaud e la sua opera vengono fatti oggetto di una serie di riduzioni, non piú mitiche (non si tratta piú di immagini leggendarie della sua personalità) bensí critiche. Non riuscendo, e non potendo ancora (data la scarsa conoscenza della totalità della sua opera) tentare delle letture globali e unitarie dell'opera e del percorso artaudiano, nascono e si sviluppano delle letture critiche parziali; Artaud è letto dal punto di vista medico, teatrale, poetico, esistenziale, religioso.

Due sono le ragioni che spiegano la proliferazione di queste letture parziali che domineranno il panorama critico per oltre un decennio. Innanzitutto i critici, causa la strategia editoriale di Gallimard, vengono a conoscenza delle opere di Artaud ad intervalli lunghissimi di tempo. Le *O. C.* pubblicate secondo un ordine strettamente cronologico, obbligano la critica a confrontarsi e a seguire, passo per passo, il percorso estremamente contraddittorio e frammentario di Artaud. Per cui se l'edizione del primo volume delle *Oeuvres Complètes* suscita un discorso e delle letture intorno alla questione del rapporto pensiero-carne o poesia-vita, il secondo e terzo volume susciteranno delle letture intorno all'Artaud uomo di teatro e di spettacolo, e cosí via. La seconda ragione è che proprio fondandosi su questa apparente frammentarietà e contraddittorietà della sua opera, Artaud fu frequentemente strumentalizzato e reso profeta o maestro di scuole estetiche, teatrali, ed anche filosofiche, che poco avevano in comune con la parola e lo spirito dell'autore di *Ci-Git*:

Chacun choisissant selon sa tendance s'est fait un Artaud en réduction. Il y a l'Artaud dévin et démoniaque, le blasphémateur sacré des « amis d'Artaud »; il y a l'Artaud humain, bon fils et bon frère, de M. A. Malausséna. Il y a l'Artaud de Ferdière, l'Artaud de chacun d'entre nous, autour de qui la guerre fermente. [...] Et chacun a raison dans sa petite vérité, dans sa vision étroite d'une des multiples images d'Artaud³.

Se nel precedente capitolo avevano rilevato la proliferazione delle diverse immagini di Artaud trasmesse dai vari testimoni, dobbiamo rilevare in questo capitolo una curiosa continuazione di quel fenomeno.

Tre in sintesi le linee di tendenza che caratterizzeranno gli studi artaudiani nel periodo compreso tra il 1956 e il 1964. Innanzitutto assistiamo al rinnovarsi periodico delle polemiche e dei conflitti fra le fa-

³ Id., *Commentaire*, in « TdF », n° 63-64 (1959), p. 111.

zioni protagoniste dell'« Affaire Artaud », che dimostrano la persistenza e il prolungarsi nel tempo degli effetti provocati dal mito.

In secondo luogo, ed è il fenomeno principale, assistiamo al nascere ed allo svilupparsi di un vero e proprio discorso critico su Artaud, che prende le mosse dagli interventi di Blanchot.

Infine sono da ascrivere a questo periodo le prime riduzioni critiche operate sull'opera artaudiana: principalmente si assisterà in questi anni al nascere delle letture teatrali e mediche.

V.1. - LA RISCOPERTA DI ARTAUD: PERSISTENZA DEL MITO ED ARRICCHIMENTI BIOGRAFICI.

La proliferazione delle immagini mitiche di Artaud che ebbe luogo a partire dal 1948, l'« Affaire » intorno alla pubblicazione del primo volume delle opere complete, le polemiche tra gli amici di Artaud, la sua famiglia e i medici che lo ebbero in cura, ebbero come conseguenza fondamentale quella di radicare negli ambienti intellettuali ed artistici e nel pubblico le immagini dell'Artaud poeta maledetto, folle, drogato, stregone, poeta delirante e profetico. La persistenza di queste immagini si esprimerà poi nel tempo, come avremo occasione di osservare, attraverso il rinascere periodico di alcune letture riduttive che si fonderanno proprio nella radicata e diffusa opinione che intellettuali e pubblico si formarono negli anni '50.

Il silenzio della critica che abbiamo registrato nel 1953-'54-'55 potrebbe far pensare che, spentisi finalmente gli ultimi focolai di polemica, ci si dedicasse allo studio e alla ricerca di dati bibliografici e biografici che potessero fondare un discorso meno emotivo ed irrazionale di quello fino ad allora svolto. Invece, il silenzio di quegli anni fu innanzitutto segno che, nei vari testimoni, commentatori e critici, si era radicata la convinzione dell'impossibilità di parlare di Artaud senza entrare in quel campo di tensioni, affettive ed emotive, che erano all'origine delle avvenute polemiche. L'assenza di nuovi interventi ed articoli non fu quindi sintomo dello spegnersi delle tensioni e dei contrasti, al contrario essi rimasero latenti e non risolti, pronti a riaccendersi alla prima occasione. Occasione che sopraggiunse circa dieci anni dopo l'« Affaire », con la pubblicazione di un numero speciale della rivista « Tour de Feu », intitolato: *Antonin Artaud ou la santé des poètes*, sul finire del 1959. Scopo della pubblicazione fu quello di raccogliere una numerosa serie di te-

stimonianze ed interventi miranti a demitizzare ed a desacralizzare la radicata immagine di Artaud affermatasi negli anni 1948-'49-'50. « Nous avons voulu désacraliser Artaud! », così si esprime il direttore della rivista, Pierre Boujut⁴. Dieci anni piú tardi, la « Tour de Feu » riprende i termini della polemica lasciati in sospeso nel 1950, contrapponendosi esplicitamente ai vari numeri speciali delle riviste « 84 », « K », « France-Asie », del 1948-'49⁵, ritenute responsabili della costituzione e della proliferazione del mito Artaud. È importantissimo sottolineare che il numero speciale della « Tour de Feu » uscì tre anni piú tardi dal primo articolo di Blanchot (1956), a dimostrazione che, nonostante cominciasse a costituirsi un discorso critico razionale, il campo era ancora dominato dalle tensioni sorte all'indomani della morte dell'autore. È impressionante notare, poi, l'interesse e le passioni che questo numero della « Tour de Feu » sollevò: decine e decine di articoli si sprecarono per commentare ed intervenire nell'acceso dibattito suscitato dalla piccola rivista. La pubblicazione suscitò una tale attenzione che la rivista editò dopo appena un anno e mezzo un nuovo numero speciale, intitolato: *De la contradiction au sommet ou pour finir avec Artaud*, nel cui editoriale Boujut affermò che i « quelque deuxcents articles »⁶ erano la prova della validità del difficile ma riuscito tentativo compiuto dalla « Tour de Feu ».

Tali erano le passioni e le tensioni ch'essa avrebbe suscitato, che la rivista fu osteggiata ancor prima della sua apparizione. Il clima infuocato che circondava la pubblicazione del numero speciale della « Tour de Feu » è confermato anche da Fernand Tourret, che all'inizio del suo articolo afferma:

Je me soucierais fort peu d'Antonin Artaud, du cas Artaud, de la théorie Artaud, et même de l'oeuvre Artaud, si un commande du Griffon n'était pas venu au St-Claude, un vendredi, pour nous intimer de n'en pas parler. Ce fut fait en deux fois: la première fois avec toutes les manifestations d'amitiés. [...] La seconde fois ce fut plus directe »⁷.

In effetti la rivista riaprì polemiche che, dopo alcuni anni di silenzio, sembravano essersi spente. Sulle sue pagine presero la parola il dr. Gaston Ferdière, che ebbe così la possibilità di una difesa, meditata ed or-

⁴ P. Boujout, in « TdF », n° 63-64 (1959), p. 3.

⁵ Cfr. *supra*, pp. 128-132.

⁶ P. Boujout, in « TdF », n° 69 (1961), p. 3.

⁷ F. TOURRET, *L'Artaud des années mortes*, cit., p. 61.

ganica, dalle accuse dei fedeli di Artaud⁸, e la sorella del poeta Marie-Ange Malausséna.

Gli argomenti privilegiati da Ferdière nella sua difesa suonano come una vera e propria controffensiva diretta contro gli amici di Artaud; il tono delle sue dichiarazioni, ed il loro contenuto, non contribuirono certamente a placare le tensioni con l'apporto di elementi nuovi e chiarificatori, bensì sembrano pensati appositamente per riaccendere il fuoco delle polemiche. Ecco un esempio:

Nous avvertissons la famille du poète et ses fidèles: n'allez pas croire qu'à ce moment ceux-ci se comptent sur les doigts de plus d'une main. [...] Je dois ajouter autre chose en pensant bien mes mots: j'affirme qu'Artaud a été rendu véritable toxicomane par ses amis de la dernière heure, ses néo-amis parmi lesquels les véritables toxicomanes étaient légion⁹.

Nonostante in questo articolo Ferdière apporti una preziosa serie di notizie sugli anni oscuri dell'internamento di Artaud, si può facilmente notare come la nota dominante sia la rudezza polemica delle affermazioni, soprattutto nell'infondata accusa finale agli « amici dell'ultima ora » del poeta.

L'altro intervento, contenuto nel numero della rivista, che risuscitò polemiche ed antiche passioni fu quello di Marie-Ange Malausséna intitolato appunto: « *Affaire Antonin Artaud* », *ce qu'il faut savoir*¹⁰. In questo suo intervento, la sorella del poeta riprende punto per punto le polemiche suscitate da « *Combat* » nel 1949-'50 e, con una documentazione ben orchestrata, tenta di dimostrare l'infondatezza delle accuse che i quasi 200 intellettuali ed artisti firmatari del manifesto del 27 febbraio 1950¹¹ formularono contro la famiglia di Artaud. La documentazione è composta da una serie di lettere con le quali si vuole dimostrare: innanzitutto che la famiglia continuò ad interessarsi delle sorti di Antonin fino alla sua morte (lettera della madre al dr. Ferdière del 2 agosto 1948), in secondo luogo che i rapporti tra Artaud e la sua fa-

⁸ Gli articoli di: D. P. Bouloc, *A. Artaud à Rodez*, in « TdF », n° 63-64 (1959), p. 74; F. Delanglade, *A. Artaud chez Gaston Ferdière*, in « TdF », n° 63-64 (1959), p. 76 confortano le tesi di Ferdière sostenendo che il poeta fu sempre riconoscente al dottore per il rapporto umano ch'egli gli concesse e per averlo iniziato di nuovo ad una attività creativa.

⁹ G. Ferdière, *J'ai soigné A. Artaud*, in « TdF », n° 63-64 (1959), pp. 30-33.

¹⁰ M.-A. Malausséna, *Affaire Antonin Artaud, ce qu'il faut savoir*, in « TdF », n° 63-64 (1959), pp. 38-54.

¹¹ Cfr. *supra*, pp. 134-135.

miglia rimasero sempre affettuosi (due lettere del gennaio 1945 l'una alla madre e l'altra alla sorella), infine che il dr. Ferdière ebbe la responsabilità di lasciare libero il poeta nonostante non fosse ancora completamente guarito (lettere del dr. Ferdière alla madre, 23 maggio 1945 e 18 gennaio 1946); nella seconda di queste lettere il dottore, ad appena tre mesi dalla liberazione di Artaud, afferma: « Son delire ne se amende pas; bien au contraire il ne fait que s'élargir »¹².

Oltre agli interventi di Ferdière e della Malausséna, che riaprono vecchie ferite e passati contrasti, la scintilla che fece riesplodere una nuova polemica fu il commento di François Mauriac al tentativo della « Tour de Feu »:

Moi qui depouille distraitement la plupart des revues littéraires, j'ai lu de la première à la dernière ligne la « Tour de Feu », revue de poésie que dirige Pierre Boujut à Jarnac (Charentes). Ce numéro m'apprend beaucoup sur Antonin Artaud. La révélation (pour moi) dans ce numéro de la « Tour de Feu » ce sont les lettres inédites d'Antonin Artaud au dr. Ferdière. C'est un fait qu'à Rodez, chez le Dr. Ferdière, à qui l'avait confié son ami et le notre, le cher Robert Desnos, de 1943 à 1946, Artaud retrouve la santé et même l'équilibre. Ces lettres sont très belles. Elles débordent d'une foi catholique nullement exaltée. Artaud, cet Artaud que « ses amis » firent enterrer civilment, communiât à cette époque-là trois fois par semaine. Ramené à Paris, l'intoxication et la folie le conduisèrent en dix-huit mois, à l'asile d'Ivry et à une misérable mort¹³.

Mauriac nel suo articolo, fondandosi sul materiale inedito pubblicato nella « Tour de Feu », ripropone l'immagine di Artaud sostenuta nel 1948 dalla famiglia del poeta, immagine allora violentemente osteggiata dai suoi fedeli. Infatti Mauriac nel suo intervento non solleva un problema critico, quello della questione religiosa in Artaud, bensì propone un'immagine del poeta in cui egli appare sano, equilibrato, cattolico praticante. È contro un tentativo di questo genere che insorgono gli « amici di Artaud », essi non tollerano che sia proprio quel conformismo sociale, culturale e religioso contro il quale Artaud si ribellò durante tutta la sua vita, ad uscire arricchito e confermato dalla lettura della sua opera. La reazione e la resistenza al tentativo di strumentalizzazione e di annessione ad una tradizione, a suo tempo insultata ed osteggiata dallo stesso Artaud, di cui la sua opera veniva fatta oggetto, porterà « gli amici », nell'esprimersi con un furore esasperato ed iconoclasta, a negare

¹² M.-A. Malausséna, *Affaire ...*, cit., p. 47.

¹³ F. Mauriac, *Bloc-notes*, in « L'Express » (3 dicembre 1959), p. 44.

l'esistenza in Artaud di un qualsiasi problema religioso (purtroppo a discapito del vero). Pochi giorni dopo l'apparizione dell'articolo di François Mauriac, ecco esplodere la polemica: con un violento comunicato prende posizione « L'association des amis de l'Oeuvre d'Antonin Artaud », rispondendo punto per punto alle affermazioni contenute nella « Tour de Feu » e a quelle fatte da Mauriac. Nel comunicato l'Associazione precisa che, contrariamente a quanto appare nella rivista, Artaud non morì intossicato, ma per un cancro al retto; in seguito si ribadiscono le accuse contro la famiglia, colpevole, secondo l'Associazione, del ritardo dell'edizione del I volume delle Opere complete. Il comunicato si conclude in questo modo:

Il est dommage que François Mauriac, sans être plus amplement informé, ait tenu pour exactes, et répété, des assertions injurieuses pour les amis d'Antonin Artaud et fort éloignés de la vérité.

[...] Découvrir un Antonin Artaud converti à Rodez est une révélation pour M. François Mauriac [...]. Ce que « les amis » et les lectures d'Antonin Artaud savaient c'est que en 1943, à Rodez même, Antonin Artaud rejetait avec horreur toute idée de christianisme. L'Association des Amis de l'Oeuvre d'Antonin Artaud (Président de honneur: M. Georges Braque; Président: M. Michel Leiris), qui compte déjà près de cent trente membres, trouve légitime que la réalité des faits soit rétablie et s'élève contre toute interprétation unilatérale ou intéressée d'une oeuvre et d'un comportement, qui doivent être appréciés, selon une règle générale, dans leur évolution chronologique¹⁴.

Il comunicato degli « amici di Artaud » contiene un'affermazione importantissima, che giustifica il criterio usato da P. Thévenin e da R. Blin nell'edizione delle *Oeuvres Complètes* d'Artaud. Per gli « amici di Artaud » il senso del percorso artaudiano è comprensibile ed esattamente interpretabile solo nella sua progressiva evoluzione cronologica.

Questa affermazione sottintende il giudizio per cui è solo alla luce degli ultimi scritti di Artaud che si possono comprendere nella loro giusta dimensione le altre sue opere. Tutta l'opera ed il percorso artaudiano vengono letti così come un'evoluzione progressiva verso i comportamenti e le affermazioni dell'Artaud di *Ci-Git*, di *Van Gogh*, di *Pour en finir avec le Jugement de dieu*, considerate come il risultato ultimo e sintetico di tutta la sua ricerca e avventura umana. Per permettere una lettura globale, complessiva ed unitaria dell'opera di Artaud viene così privi-

¹⁴ Association des amis de l'Oeuvre d'Artaud, *À propos d'un numéro spécial sur A. Artaud*, in « Lettres Nouvelles », n° 35 (1959), p. 42.

legiato un tratto particolare del percorso artaudiano rendendolo chiave di lettura di tutta l'opera. Il criterio, sicuramente discutibile ed opinabile, è il più chiaro sintomo dell'urgenza, sentita dagli « amici di Artaud », di una lettura globale dell'opera artaudiana che impedisca il proliferare di letture riduttive e parziali che, proprio nella loro parzialità, trovano il loro punto di verità e di forza.

La polemica riaccesa dal comunicato della « Association des Amis de la Oeuvre d'Artaud » ebbe un largo riflesso nella stampa (si contano più di 200 articoli dedicati a questa polemica):

La hargne (pas forcément antipathique, mais à coup sûr aveugle) et le faux mépris qui ont salué ce numéro témoignent assez de son importance. (Maxime Duchamp, « Pont de l'Épée »).

Comme à un enterrement tout le monde y parle de n'importe quoi, de soi d'abord et du mort, de temps en temps, en suivant. Eh bien non, Antonin Artaud n'est pas le petit ami du Dr. Ferdière, ni le « Nanaki » de sa douce famille. Comme si nous ne savions pas définitivement ce que valent ces témoignages. Regrettons la présence d'André Breton dans cette foire et surtout n'en parlons plus. (Jean Todrani, « Cahiers du Sud »).

Ce numéro n'a réussi qu'à nous présenter un étalage impudique, faussement objectif, des faiblesses de la vie d'Artaud. Qu'est-ce que ce souci mal venu de vérité, et quelle est cette vérité? (Simone Benmussa, « Cahiers Renaud-Barrault »). Chacun y va de sa précision ou de sa légende ... et pour finir verse au dossier des pièces qui s'annulent. Et c'est très bien comme ça. Et ce numéro porte en vérité la « question Artaud », où elle doit l'être: en place publique ... Artaud, type de l'exemple à ne pas suivre, émerge peu à peu de la mosaïque et en sort, enfin libre, en pleine santé. (Jean Rousselot, « Le Temps des Hommes »)¹⁵.

Come dimostra questa breve rassegna della stampa, la rivista di Charentes non riuscì in quello che era il suo scopo: desacralizzare, demitizzare la figura di Artaud, attraverso la costituzione di un dossier che raccogliesse una serie di dati oggettivi ed accertati sulla sua vita e sulla sua personalità. Le pagine della « Tour de Feu » costituiscono piuttosto un dossier che raccoglie e sintetizza tutti quegli elementi e quelle polemiche che, dieci anni prima, diedero origine al « mito Artaud ». Coloro che intervengono sulla « Tour de Feu » sono ancora una volta i « testimoni » e l'oggetto degli interventi è ancora costituito da quella serie di immagini leggendarie che abbiamo visto nascere negli anni '49-

¹⁵ Le citazioni sono tratte dalla rassegna stampa-raccolta e commentata da Pierre Boujut, *Pour en finir le jugement d'autrui*, in « TdF », n° 69 (1961), pp. 39-51. Tutti gli articoli sono del 1960.

'50. In questo senso concordiamo totalmente col giudizio espresso dalla « N.R.F. » sul tentativo operato dalla « Tour de Feu ».

Les résultats sont décevants. S'agit-il bien là d'Artaud? Il s'agit du cas Artaud, de l'Affaire Artaud, du pays Artaud, et, avant tout, de chacun des témoins ou juges.

Beaucoup d'airs avantageux, de justifications et d'attaques, une parfaite confusion. Beaucoup de monde, mais Artaud reste seul¹⁶.

Il tentativo della « Tour de Feu » invece di contribuire alla demitizzazione di Artaud ed aprire nuove vie al lavoro critico, contribuì, al contrario, al rafforzarsi del mito-Artaud e al suo persistere nel tempo. L'interesse suscitato dai due numeri speciali della rivista, le opinioni contrastanti sull'efficacia del tentativo, le polemiche riaccesi tra le opposte fazioni, ebbero come conseguenza principale quella di far risorgere quel campo di tensioni e quel fondo emotivo che abbiamo visto determinare ed informare la gran parte degli interventi su Artaud degli anni a cavallo tra il '40 e il '50. La « Tour de Feu » riuscì così a prolungare nel tempo polemiche, passioni ed emozioni che continuarono a determinare, per molti anni ancora, i tentativi di approccio critico ad Artaud.

Analizziamo qui tre casi tipici, ed esemplari di come l'emotività e le tensioni suscitate dal riaccendersi periodico delle polemiche determinarono i giudizi su Artaud.

Il primo caso è quello di Adrian Miatlev che, in un articolo necrologico del 1948, sotto lo pseudonimo di Jérôme de Wëltheim, disse del poeta appena scomparso: « Cette nuit-là, j'ai vu le roi Lear en chair et en os, la chair de son délire et les os de sa vérité »¹⁷. Nel 1949, evidentemente infastidito dalle polemiche, espresse la sua preoccupazione affermando: « On est en train, mon Antonin, de vous utiliser, mon Artaud. Ne vous laissez pas faire comme celà. Ne laissez pas bâtir une église sur vos os humains »¹⁸. Dieci anni più tardi, un anno dopo il riaccendersi dei conflitti causati dalla pubblicazione sul numero speciale della « Tour de Feu », il suo giudizio su Artaud cambiò radicalmente; in una lettera a Pierre Boujut disse del poeta: « emmerdeur mal enterré [...] sale comédien vide, débile simulant la vraie folie et d'autant plus

¹⁶ XXX, *A. Artaud ou la santé des poètes* (rubrica « Les revues, les journaux »), in « NRF », n° 85 (gennaio 1960), p. 153.

¹⁷ De Wëltheim, loc. cit.

¹⁸ A. Miatlev, in « Esprit » (settembre 1949).

miserable »¹⁹. Nella stessa lettera Miatlev dichiara esplicitamente la ragione del suo radicale cambiamento di giudizio: « Artaud, vous allez finir par me le faire détester, bande des suceurs de sang vert »²⁰. Evoluzione esemplare, questa di Miatlev, che ci conferma come il risorgere periodico delle tensioni e dei conflitti riuscì a determinare, nella loro forma e nel loro contenuto, buona parte degli interventi critici sul poeta.

Altro esempio di questi repentini cambiamenti di giudizio è quello di Pierre Minet che, nel numero speciale di « 84 » del 1948, dedicato ad Artaud, aveva definito il poeta come un « Gulliver halluciné »²¹. Minet vent'anni piú tardi affermerà:

Je laisse à ses dévots le soin d'immensifier les décombres où son esprit râlait ses interrogations. [...] Ce qui est épave est épave. [...] J'ai l'air de me renier. [...] Que ceux qui en font leur credo me vilipendent pour cette affirmation, je m'y attends! [...] Je ne parlerais pas ainsi d'un homme que je continue d'admirer si, sous sa forme dernière, il ne servait de drapeau à tous ces puceaux de l'angoisse qui obstruent les voies de la poésie et n'en finiront jamais d'user leur première culotte²².

Malgrado questo articolo sia stato scritto nel 1968 (!) non è difficile notare come la preoccupazione di opporsi ad un'immagine di Artaud e la preoccupazione di schierarsi all'interno della polemica prevalgano ancora su quella di comprendere ed interpretare l'opera del nostro poeta.

Un ultimo ed altrettanto significativo esempio è quello di Robert Poulet, uno dei piú cari amici di Artaud dopo il suo ritorno a Parigi, che nel 1963 scrisse:

Car on ne peut nier que le pauvre garçon était complètement fou. [...] L'écrivain n'était que curieux, paralysé dans son inspiration par une incapacité de s'exprimer qui confinait à l'impuissance. [...] On est en train de nous fabriquer pour les besoins de cette idolâtrie intellectuelle, un faux Artaud. Mais le vrai n'est-il pas lui-même faussé?²³

Questi radicali mutamenti di opinione e di giudizio non sono frutto di un lavoro di ricerca e di analisi intorno alla biografia e all'opera di Ar-

¹⁹ Id., *Lettre à P. Boujut*, in « TdF », n° 131 (1976), pp. 32-34.

²⁰ *Ibid.*

²¹ In *Témoignages des amis d'A. Artaud*, cit.

²² P. Minet, *Absence d'A. Artaud*, in « Magazine Littéraire », n° 17 (aprile 1968), pp. 34-35.

²³ R. Poulet, *Aveaux spontanés* (Parigi, Plon, 1963), pp. 177, 183.

taud; essi sono comprensibili solo se riferiti alla persistenza del mito-Artaud e al riaccendersi periodico delle polemiche intorno alla legittimità delle immagini del poeta propugnate da opposte fazioni, sono cioè delle prese di posizione all'interno di una lunga polemica iniziata nel 1948 e conclusasi intorno al 1970.

Al persistere delle immagini mitiche ed al prolungarsi del campo di tensioni ed emozioni sorte in occasione dell'« Affaire Artaud », contribuì in larga parte proprio il tentativo di demistificazione operato nel 1959 e nel 1961 dalla « Tour de Feu ». Questa palese contraddizione tra lo scopo dichiarato ed i risultati è sottolineata da Chabert in un suo commento alla testimonianza di Fernand Tourret, incaricato dalla « Tour de Feu » di ricordare l'Artaud degli anni '20²⁴: « Eh oui, il démistifie, il désacralise, et comment! Avec une ardeur telle que le mythe y trouve une nouvelle consistance. La légende se reforme obstinément, comme une croûte rétive, mais enfin il s'agit d'un autre légende »²⁵. A conferma del persistere nel tempo del « mito Artaud », ci sono poi le numerosissime letture che nel decennio '60-'70 si fondano direttamente sulle immagini mitiche e leggendarie di Artaud senza cercare riscontri e conferme nella sua opera. È così che di volta in volta ci imbattiamo nell'Artaud profeta della droga, nell'Artaud padre del movimento Beatnik o pop, nell'Artaud mago e stregone, nell'Artaud mistico o addirittura marxista. Non ci soffermeremo qui ad analizzare tutte queste letture perché, pur presentandoci un Artaud sempre diverso, esse dal punto di vista critico obbediscono alla medesima logica. Prendiamo in esame solo uno degli esempi più evidenti di questo tipo di lettura fondata sulla persistenza delle immagini mitiche. Si tratta dell'antologia degli scritti di Artaud curata da Jack Hirschmann, pubblicata nel 1965 negli Stati Uniti²⁶. Il nostro autore viene presentato, attraverso un abile montaggio e manipolazione dei suoi testi, come un maniaco della droga e precursore della pop-art: « L'ensemble présente Artaud comme maniaque de la drogue, un fou sexuellement équivoque et précurseur du "pop-art", dont l'oeuvre incarnerait les obsessions d'une certaine Amérique »²⁷. Il risorgere periodico di false immagini di Artaud, da leggersi come il prolungarsi negli

²⁴ F. Tourret, *L'Artaud des ...*, cit.

²⁵ P. Chabert, *Artaud en tête*, in « TdF », n° 63-64 (1959), p. 102.

²⁶ J. Hirschmann, *A. Artaud Anthology* (San Francisco, City Lights Books, 1965).

²⁷ D. Rattray, *Une fausse image d'Artaud aux Etats-Unis*, in « Le Monde » (19 febbraio 1966).

anni delle immagini mitiche fiorite dopo la morte del poeta nel 1948, non sono un fenomeno confinabile all'antologia americana²⁸; al contrario esso fu un fenomeno largamente diffuso che interessò un lungo arco di tempo ed una larga fascia dell'opinione pubblica. Artaud fu così presentato come un profeta del movimento di protesta sviluppatosi in Francia nel 1968, e come padre spirituale e geniale precursore dei movimenti hippies e pop francesi. Il suo nome emergeva ogni volta che i commentatori s'interrogavano con inquietudine sulle finalità e sui contenuti di questi movimenti giovanili:

Peut-être faut-il chercher la réponse chez un drogué de génie, Antonin Artaud; il eût été le prophète inspiré de ces mouvements qui contestent avec plus ou moins de violence le monde d'aujourd'hui, lui qui voulait « détruire ce monde corrompu, rempli de laideur »²⁹.

« Le Monde », ricordando la scomparsa di un musicista pop, afferma:

Jimi Morrison et ses trois comparses (les Doors), s'ils préconisaient dans leur musique « la sauvagerie, la violence et la chute des valeurs morales », c'était en se souvenant d'avoir étudié le Théâtre de la Cruauté d'Artaud à l'Université³⁰.

Un fenomeno, quindi, che interessò anche la stampa piú seria e prestigiosa.

Ancora piú impressionante è notare come l'eco delle immagini legendarie di Artaud, si manifesti anche negli ambienti intellettuali e scientifici. Una rivista medica, a carattere tecnico-scientifico, nel quadro di un seminario di studi sulla droga, riprodusse il testo della *Lettre à Mr. Législateur de la loi sur les stupéfiants*³¹, accompagnandola con un'introduzione in cui si affermava: « Antonin Artaud avait fait de la folie son état normal et de la drogue son moyen d'accéder aux " paradis imaginaires ". [...] On verra qu'Antonin Artaud avait déjà inventé un certain style cher à nos contestataires d'aujourd'hui »³². Nonostante l'opera di Artaud, per la sua apparente contraddittorietà, possa in qualche suo

²⁸ In un'intervista a J.-J. Lebel in « Le Monde » (1 giugno 1979), p. 26, Allen Ginsberg sottolineò il « très grand retentissement » del testo di Artaud *Pour en finir avec le jugement de dieu* tra i poeti della Beat Generation.

²⁹ M.-J. Viel, *Un Phénomène de notre temps, le Pop*, in « Le Courrier Picard » (4 marzo 1971).

³⁰ « Le Monde » (12 luglio 1971).

³¹ O. C., I**, pp. 64-67.

³² « La Médecine pratique », n° 4 (ottobre 1971), p. 136.

isolato frammento suffragare questo tipo di letture parziali e riduttive, non è difficile, ad una lettura attenta e complessiva, notare come queste fuorvianti immagini siano contraddette esplicitamente dai testi di Artaud. Valga come esempio, tra i numerosissimi, la citazione che qui riportiamo, in cui il nostro autore fa un'esplicita dichiarazione sull'uso di droghe: « ... je suis un homme de caractère qui tient avant tout à ne pas perdre sa conscience dans les drogues dont je *bais* les états anormaux. Car le non-être est ce qui m'a toujours fait le plus horreur »³³.

È interessante notare la discordanza tra le letture che abbiamo prima esaminato e i testi di Artaud, perché conferma come queste letture attingano alla leggenda e al mito più che all'opera stessa. Nei testi del poeta, con un'operazione antica quanto la critica, si cercano i frammenti che confermano un'immagine costituitasi al di là dell'opera.

Senza dilungarci oltre in un'analisi che si farebbe rindondante e ripetitiva concludiamo qui la nostra indagine su quella che avevamo definito la prima direzione seguita dal discorso critico su Artaud³⁴, quella del prolungarsi negli anni del mito-Artaud e delle immagini leggendarie.

La pubblicazione dei due numeri speciali della « Tour de Feu », se, come abbiamo visto, giocarono un ruolo decisivo nel far sí che negli anni '60 risorgesse in tutta la sua forza la polemica intorno al mito-Artaud, inaugurarono, d'altra parte, una nuova stagione negli studi critici che potremmo definire « degli arricchimenti biografici ». Al di là dei toni polemici che informarono gli articoli della « Tour de Feu », è possibile rintracciare negli interventi dei vari testimoni un copioso apporto di preziose notizie riguardanti la vita di Artaud. Gli articoli di Ferdière, di Delanglade, di Latremolière, di Bouloc apportano una serie di notizie sugli anni di internamento del poeta nell'asilo psichiatrico di Rodez. L'intervista di Pierre Chaleix con M.^{me} Toulouse (moglie del dottore che ospitò Artaud al suo arrivo a Parigi nel 1920) e l'articolo di Fernand Tourret, parlano per la prima volta dell'Artaud della prima metà degli anni venti. Infine l'intervento di Breton introduce ad una comprensione di quelli che furono i difficili rapporti tra Artaud e il movimento surrealista³⁵.

³³ O. C., XI, p. 203; lettera a Paulhan del 11 marzo 1946.

³⁴ Cfr. *supra*, pp. 123-124.

³⁵ Tutti gli articoli sono contenuti nel già citato numero speciale della « TdF » n° 63-64, del 1959, solo l'articolo di Latremolière fa parte del numero speciale della « TdF » n° 69, dell'aprile 1961.

Causa il grande interesse che negli anni '60 circondò la figura e l'opera di Artaud, gli arricchimenti biografici, seppur ancora confinati ed imbrigliati nell'equivoca forma della testimonianza, furono numerosissimi e non limitabili a quelli contenuti, e già citati, nei numeri speciali della « Tour de Feu ». Fu un altro numero speciale di rivista a dare un grosso contributo in questo senso: il numero dei « Cahiers Renaud-Barrault », del maggio 1958³⁶. Questa pubblicazione, che aveva come fine specifico quella di indagare sul rapporto esistente tra l'opera di Artaud ed il teatro contemporaneo, conteneva altresì degli importanti interventi biografici. Il più significativo di questi è senza dubbio il brano dell'intervista di André Breton, tratto da un libro del 1952, che a suo tempo passò abbastanza inosservato, in cui si puntualizzano in maniera esaustiva i rapporti esistenti tra Artaud e i surrealisti nel periodo 1924-1927³⁷. Gli altri arricchimenti biografici contenuti nei « Cahiers Renaud-Barrault » sono contenuti nei due articoli di André Masson riguardanti il periodo immediatamente precedente l'adesione di Artaud al surrealismo³⁸, e la testimonianza di Jean-Louis Barrault riguardante il periodo della messinscena dei *Cenci*³⁹.

Questo risveglio dell'interesse biografico, che si accompagnò alla più generale riscoperta critica di Artaud, è indubbiamente un sintomo di come nel discorso critico, che ricomincia ad organizzarsi sul finire degli anni '50, pur in forme ancora equivoche, la coscienza emergente sia quella del non perdere più tempo in polemiche sterili per privilegiare la ricerca di dati oggettivi per lungo tempo occultati. In questa prospettiva il crescente interesse per l'uomo Artaud non sorprende.

Per molti anni ci si limitò a qualche immagine suggestiva: la crudeltà, i films, gli internamenti, le sue conferenze, e la serie impressionante di smacchi. Egli era visto come l'uomo escluso ed emarginato da tutto: dal surrealismo, dal teatro, dalla società. Circolavano inoltre delle notizie non controllate sulla sua malattia, sul suo uso di droghe, sul suo comportamento violento, sulle condizioni della sua liberazione, sulle circostanze della sua morte.

Nel 1948, Maurice Saillet fu il solo, tra decine di omaggi postumi,

³⁶ A. Artaud et le théâtre de notre temps, cit.

³⁷ A. Breton, *Entretien*, in « CRB », n° 22-23 (maggio 1958), pp. 6-8; tratto da A. Breton, *Entretien avec Parinaud* (Parigi, Gallimard, 1952).

³⁸ A. Masson, *Artaud, lui-même*, in « CRB », n° 22-23 (1959), pp. 9-10; Id., *Conversation*, in « CRB », n° 22-23 (1959), pp. 11-15.

³⁹ J.-L. Barrault, *L'homme théâtre*, in « CRB », n° 22-23 (1959), pp. 46-48.

a tentare una prima ricapitolazione biografica⁴⁰. Solo cinque anni piú tardi, due studi vennero a compensare alcune delle carenze di Saillet; quello di Marie-Ange Malausséna⁴¹, che era però inficiato dalla pietá familiare e da un risentimento personale; e quello di Paul Arnold⁴², orientato però esclusivamente verso la prospettiva teatrale. Bisognerà attendere fino al 1958 per aver una prima biografia completa e documentata, quella di Paul Thévenin intitolata, *1896-1948*⁴³. Certamente piú completa delle precedenti essa soffriva però di alcune imprecisioni e di mancanza di documentazione riguardo agli ultimi anni della vita di Artaud, soprattutto il periodo compreso tra il 1936 e il 1946. Le indicazioni supplementari saranno apportate dalla stessa autrice nel 1965⁴⁴.

Il reperimento di nuovi dati biografici fu facilitato dalla decisione presa da alcuni degli amici di Artaud di uscire dal silenzio in cui si erano rinchiusi per quasi 10 anni (1949-1958). Evidentemente essi presero coscienza che il loro mutismo incoraggiava le credenze piú assurde e favoriva una propagazione sfrenata della leggenda e del mito-Artaud. Dopo la Thévenin, prese cosí la parola anche Roger Blin che apportò una serie di notizie, seppure disordinate, sul rapporto di Artaud con i surrealisti, sul suo viaggio in Irlanda, sui « Cenci » e sul fascino che il teatro, balinese esercitava su Artaud⁴⁵. Nel 1962 apparve un'altra testimonianza di un suo amico, Jacques Prével, che restituisce un Artaud disancorato da ogni pregiudizio interpretativo: l'Artaud degli ultimi due anni, nei suoi comportamenti piú naturali ed istintivi⁴⁶. Un ultimo ed importante contributo al costituirsi di una biografia su Artaud è dato dall'articolo di Robert Aron, *Les francs-tireurs du surréalisme*, un illuminato racconto sul periodo del *Théâtre Alfred Jarry*⁴⁷. Infine,

⁴⁰ M. Saillet, *Antonin Artaud*, in « Mercure de France » (1 maggio 1948), pp. 103-113.

⁴¹ M.-A. Malausséna, *Antonin Artaud*, in « Revue Théâtrale », n° 23 (1952), pp. 39-57.

⁴² P. Arnold, « L'univers théâtral d'Antonin Artaud », prefazione alle *Lettres d'A. Artaud à J. L. Barrault* (Parigi, Bordas, 1952), pp. 15-47.

⁴³ P. Thévenin, *1896-1948*, in « CRB », n° 22-23 (maggio 1958), pp. 17-45.

⁴⁴ Id., *Artaud dans sa vie*, in « Tel Quel », n° 20 (1965), pp. 25-40.

⁴⁵ P. Faye, *Artaud vu par Blin*, in « Lettres françaises », n° 1064 (21 gennaio 1963); ripreso in *Le Récit unique* (Parigi, Seuil, 1967), pp. 305-319.

⁴⁶ J. Prével, *En compagnie d'Artaud*, in « NRF », n° 110 (febbraio 1962), pp. 378-388; e « NRF », n° 111 (marzo 1962), pp. 578-584. Ripubblicato nel 1975 presso Flammarion.

⁴⁷ R. Aron, loc. cit.

sempre sul finire degli anni '50, appaiono i primi due libri dedicati interamente ad Antonin Artaud. Il primo è scritto da Jean Hort, che lavorò con Artaud presso i Pitoëff all'inizio degli anni venti, e si presenta come un testo in cui si confondono ricordi vissuti e giudizi personali. Significativa è questa frase posta nelle prime pagine del libro: « D'autres mieux informés que nous diront un jour son enfance, ses lectures, ses influences, ses écrits, ses amitiés. Je l'ai connu de près ... »⁴⁸. Il libro di Hort non è frutto di un lavoro di ricerca o di interpretazione, ma è un'ulteriore testimonianza che viene ad aggiungersi ad una già lunga schiera. Non è estranea alla concezione del libro neppure l'intenzione di prendere posizione nella polemica che si era riaccesa proprio l'anno precedente la sua edizione: « Alors, pourquoi mon témoignage, pourquoi ce livre? Est-ce pour démontrer la valeur relative de l'expérience d'Artaud? Peut-être »⁴⁹. Il testo di Hort ha però suo malgrado il pregio, da una parte di restituirci, proprio nell'emergere dei pregiudizi morali dell'autore rispetto all'esperienza di Artaud, la concezione che buona parte dell'opinione pubblica a lui contemporanea aveva del nostro autore: « expérience ... sans conclusion édifiante »⁵⁰; dall'altra esso arricchisce il patrimonio biografico con l'apporto di numerosi aneddoti (che saranno poi molto citati negli studi posteriori) riguardanti il comportamento quotidiano di Artaud. Ne diamo qui un esempio che diverrà poi famosissimo: « Artaud ne donnait jamais l'impression *d'écrire* quand il écrivait, mais de griffonner nerveusement n'importe quoi. La vitesse de son graphisme était stupéfiante, mais de courte durée »⁵¹.

Il secondo libro interamente dedicato ad Artaud è di Georges Charbonnier che nella introduzione afferma: « ... il a paru préférable de sacrifier tout détail historique ou anecdote que à l'approche des textes »⁵². Il libro di Charbonnier è a nostro parere un pessimo testo, che ricorda ad undici anni di distanza i toni retorici e celebrativi degli articoli di omaggio ad Artaud apparsi nel 1948. Ecco un passaggio esemplificativo del tono del libro: « Nous n'avons que le droit de le martyriser. Que le droit, puisque nous sommes la société, de le suicider ». Nel libro di Charbonnier, Artaud è definito « saint Artaud » e la sua vita « Passion

⁴⁸ J. Hort, *A. Artaud le ...*, cit., p. 13.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵¹ *Ibid.*, p. 22.

⁵² G. Charbonnier, *Essai sur Antonin Artaud* (Paris, Seghers, 1959), p. 3.

d'Artaud ». Ma non vale qui la pena d'insistere in un'analisi che lo stesso libro non meriterebbe; riportiamo solamente due autorevoli giudizi che accolsero il libro alla sua pubblicazione. Il primo è di Roger Blin ed è contenuto in un articolo, significativamente intitolato *Artaud puni à nouveau*: « 10 % d'Artaud pour 90 % de Charbonnier, ça ne va pas »⁵³. Il secondo è di Maurice Nadeau: « une paraphrase d'Artaud, entrecoupée de citations »⁵⁴. Chiudendo, con questi due autorevoli giudizi sul libro di Charbonnier⁵⁵, la nostra analisi sui due primi libri interamente dedicati ad Artaud, vogliamo concludere questo paragrafo con un brano di Nadeau, in cui egli sintetizza, con parole insostituibili, la situazione degli studi artaudiani fino al 1960:

Cela fait maintenant onze ans qu'Antonin Artaud est mort. Pendant ces onze années il n'a paru sur lui aucune étude d'ensemble, aucun essai approfondi et, chose curieuse, on s'en félicite. Outre que devant la réduction critique ceux qui l'ont connu, aimé, admiré et dont il a bouleversé l'existence auraient du mal à le reconnaître, la moindre ligne qu'il a écrite nous en apprend plus sur lui-même et sur nous que la plus savante des thèses, la plus attentive des études qu'il pourrait inspirer. On n'imagine pas qu'il soit possible de s'exprimer actuellement à son propos autrement que par le témoignage et la confession. A moins qu'on se borne à un travail purement utilitaire: biographique, bibliographique, anthologique⁵⁶.

Anche quelli che abbiamo definito arricchimenti biografici non sono, infatti, frutto di un lavoro di ricerca, ma una sorta di assommarsi di notizie, ricavabili proprio dall'insieme delle varie e numerose testimonianze. Oltre alla giustissima osservazione sul fatto che fino al 1960 non s'intravidero altri modi di esprimersi su Artaud che non fossero la testimonianza o la confessione, nell'articolo di Nadeau è contenuta la speranza che, dopo undici anni di sterili polemiche, si cominci finalmente a leggere i testi di Artaud.

⁵³ R. Blin, *Artaud puni à nouveau*, in « Lettres Nouvelles », n° 10 (1959), p. 12.

⁵⁴ M. Nadeau, *De l'impossibilité de parler d'Artaud*, in « France-Observateur », n° 469 (30 aprile 1959), p. 17.

⁵⁵ Anche P. Berger nel suo articolo *Artaud notre étranger*, in « Carrefour », n° 773 (8 luglio 1959), concorda con i giudizi di Blin e Nadeau; infatti a pag. 21 afferma: « Mon propos était aujourd'hui de dire que l'essai de M. Charbonnier est un travail limité aux dimensions de l'acte de foi ».

⁵⁶ M. Nadeau, *De l'impossibilité ...*, cit.

V.2. - NASCITA DEL DISCORSO CRITICO SU ARTAUD: L'IMPORTANZA DI M. BLANCHOT.

Con l'edizione del 1956 del I volume delle *Oeuvres Complètes*, i critici della vecchia e nuova generazione poterono finalmente iniziare un lavoro esegetico ed interpretativo. L'oggetto del discorso critico non sono piú, quindi, le immagini mitiche e leggendarie, ma l'opera stessa di Artaud.

Il 1955 può infatti essere considerata la data che segna la nascita di un discorso critico che cessa progressivamente di essere determinato dal mito. Nel 1956, Artaud è un autore nuovo, ancora tutto da scoprire, da analizzare e da interpretare. Questo fatto ci è confermato dai numerosi commenti che accompagnarono la pubblicazione del I volume delle *Oeuvres Complètes*, in cui si manifestava il rimpianto che esso non fosse introdotto da un necessario apparato di note biografiche, bibliografiche e critiche:

Le long silence de la critique au sujet d'Artaud en fait presque un auteur neuf. [...] Dans quelle mesure en outre, cette poésie, cette véhémence sont-elles lisibles? Et comment va-t-on les prendre? [...] Jusqu'à ce jour la carrière posthume d'Artaud, c'est poursuivie à l'ombre de petites revues, dans des tirages confidentiels, ces textes circulaient entre peu de main. [...] Le premier volume des *Oeuvres Complètes* paraît, sans témoignage; cette abstraction est-elle juste? ⁵⁷.

Il giudizio espresso da Todrani trova conferma in quello di Picon: « Un seul regret. Pour la plupart des textes, aucune indication chronologique n'est donnée. Aussi réduit qu'il soit, un apparat critique est indispensable quand on rassemble pour la première fois une oeuvre de cette qualité » ⁵⁸; ed in quello di Rousseaux:

Voilà enfin que la publication de ses *Oeuvres Complètes* est commencé. [...] On pourrait donc dire qu'un des poètes importants du siècle [...] va enfin pouvoir être lu et étudié comme il le mérite, si la présentation de cette édition n'était pas très insuffisante. [...] Quelques lignes sur l'homme et l'oeuvre, en tête de volume, auraient rendu service à bien des lecteurs ⁵⁹.

⁵⁷ J. Todrani, *O. C. d'Antonin Artaud*, in « Cahiers du Sud », n° 337 (1936), p. 463.

⁵⁸ G. Picon, *Sur A. Artaud*, in « Mercure de France », n° 1124 (aprile 1957), p. 673; ripubblicato in *L'usage de la lecture*, vol. I, « Sur A. Artaud » (Parigi, Mercure de France, 1961), pp. 189-194.

⁵⁹ A. Rousseaux, *O. C. d'A. Artaud*, in « Figaro Littéraire » (6 novembre 1956).

Si può subito notare come in questi articoli siano assenti gli accenti lirici e retorici o i furori polemici; è presente, al contrario, il desiderio di una scoperta che nasca da un approccio critico paziente e serio. In tutti quegli autori che in questi anni tenteranno di operare una svolta decisiva verso lo svilupparsi di un vero e proprio discorso critico, emerge la coscienza della necessità e dell'urgenza di ritornare su Artaud, prescindendo dagli anni del mito e delle polemiche: « Dix ans après sa mort [...] la vraie figure de Antonin Artaud va-t-elle pouvoir enfin se dégager des fumées assez troubles qui l'avaient obscurcie? Voici sept ou huit ans d'aigres polémiques ... »⁶⁰.

Non fu certamente un compito facile quello di scoprire Artaud nella sua verità, ed occorsero molti anni prima che la critica letteraria giudicasse la scrittura del nostro autore degna di occupare un posto unico ed essenziale nel panorama della letteratura contemporanea. La gloria ed il successo dell'autore di *Ci-Gît* fu guardata per molti anni con sospetto, perché troppo doveva al giornalismo, alla moda e alla facile violenza delle polemiche. La lentezza, poi, con cui procedeva la edizione delle Opere Complete, impedendo una lettura unitaria e globale dell'opera di Artaud, consigliava una certa prudenza ai critici. Causa il lungo intervallo di tempo intercorrente tra la pubblicazione di ogni volume delle O. C. ed il successivo, è doveroso sottolineare il clima di incertezza in cui si svolgeva ogni tentativo di approccio ad Artaud, che è bene espresso nelle piccole polemiche che accompagnarono ogni pubblicazione dei volumi delle O. C. La nervosa impazienza di poter lavorare sull'intero « corpus » artaudiano si espresse nell'occasione della pubblicazione del II e III volume delle O. C., nel 1961, ben cinque anni dopo l'edizione del I volume. I volumi usciti nel 1961 non contenevano alcuna opera maggiore di Artaud, ma solamente i testi relativi al *Théâtre Alfred Jarry* e al cinema, che corrispondevano ancora agli inizi della vita pubblica del nostro autore. La delusione fu, evidentemente, grande: « C'est *Le Théâtre et son double* que tout le monde attendait. Le public qu'on tenait en haleine sera probablement déçu »⁶¹. Il tentativo di una lettura globale sarà a tal punto condizionato dalla politica editoriale di Gallimard,

⁶⁰ XXX, *Pour le 10^e anniversaire de la mort d'un poète*, in « Figaro Littéraire » (15 marzo 1958).

⁶¹ R. Lacote, in « Les Lettres françaises », n° 909 (11 gennaio 1962).

che essa sarà di volta in volta rimandata. Infatti nel 1964 Royer potrà ancora una volta affermare:

Qui connaissait l'auteur du *Voyage au Pays des Tarahumara* et des *Lettres de Rodez*, en France, à part un quarteron de « gendelettres »? [...] Aujourd'hui, on connaît mieux Artaud. On le connaît, surtout, dans un public plus large. [...] Aujourd'hui paraissent (tomes IV et V de l'O. C.) *Le Théâtre et son double*, *Le Théâtre de Séraphin*, l'adaptation des *Cenci*, ainsi qu'un ensemble d'articles, de lettres, d'intervisions et de projets de théâtre des années '30. Et c'est peut-être là que nous découvrons enfin Artaud dans sa vérité⁶².

Il desiderio che l'opera di Artaud sia finalmente letta, studiata, analizzata ed interpretata nella sua globalità e verità, nel 1964, rimane ancora una speranza. Ma nonostante il clima di incertezza e le difficoltà seminate sul cammino della critica, fu proprio a partire dal 1956 che si registrarono i primi tentativi di lettura dell'opera di Artaud. La *Correspondance avec Jacques Rivière*, contenuta nel I vol. delle O. C., fu il testo sul quale si operarono questi primi tentativi di approccio critico.

Il tema sul quale indagarono queste prime letture fu infatti quello della « manque à être » tema della lettera di Artaud a Rivière. Questo tema, che interagì con le notizie biografiche sugli smacchi concreti della vita di Artaud, fu dapprima equivocato e l'opera del nostro autore fu letta come una sorta di filosofia dell'impotenza e del fallimento. Parlando infatti di Artaud, Picon afferma: « Mais il s'agit moins d'une absence que d'une perte, moins d'un défaut d'être que d'une incapacité d'appréhension, de fixation, bref, d'un mal de la mémoire, du langage »⁶³; e così commenta il serrato scambio epistolare tra Artaud e Rivière:

L'impossibilité du lyrisme rend toute sa force au témoignage existentiel. Et Artaud qui a voulu faire de la littérature, qui a envoyé ses poèmes à Jacques Rivière avec des précautions et des souhaits d'homme de lettres, se retourne alors contre elle, et l'insulte. [...] Condamnation injuste, fierté vaine, car il n'est pas vrai que l'on ne puisse faire oeuvre de langage qu'on montant à sa propre vie. Au contraire, c'est dans l'exacte mesure où Artaud a manqué sa vie qu'il a aussi manqué son oeuvre. L'asphyxie intérieure est une vérité, mais la respiration, elle, est à la fois une vérité et une victoire⁶⁴.

⁶² J. M. Royer, *A. Artaud le suicidé du théâtre*, in « Nouvelle frontière » (giugno-luglio 1964).

⁶³ G. Picon, *Sur A. A.*, cit., p. 191.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 194.

Per Picon è proprio l'impossibilità per Artaud di una riuscita letteraria che dà forza alla sua testimonianza esistenziale. Artaud è quindi apprezzato per la sua verità, per la sua ostinata volontà di ricerca, per la violenza della sua testimonianza, ma, a distanza di trenta anni, gli viene ancora negata qualsiasi dignità artistica e letteraria. L'opera di Artaud è quindi apprezzata proprio nel suo non essere opera, nel suo essere testimonianza di un fallimento e di una non riuscita artistica letteraria. I suoi testi, nella lettura di Picon, sono relegati alla mera confessione di una impotenza e di una mancanza di energia vitale. Questo equivoco fondato su un'incomprensione del senso dell'opera di Artaud, influenzerà poi numerose letture. Nel 1973 Susan Sontag sosterrà ancora questa tesi: « Que ce soit dans sa vie ou dans son oeuvre, Artaud a échoué »⁶⁵. In effetti Artaud, soprattutto nei testi contenuti nel I volume delle O. C. (*Correspondance avec Jacques Rivière, Ombilic des Limbes, Le pèse-Nerfs, L'art et la Mort*), aveva più volte parlato della sua « effroyable maladie de l'esprit »⁶⁶, ma solo Blanchot darà una giusta lettura di questa sua impotenza, di questo sperdimento della sua anima.

In Blanchot, e sta qui la storica importanza del suo primo intervento, l'opera di Artaud non è più concepita solo come una testimonianza esistenziale, ma essa è letta come una riflessione essenziale ed unica sul rapporto tra vita e pensiero e tra pensiero e poesia. Per Blanchot l'opera di Artaud è una riflessione sulle radici della letteratura e dell'arte. « Nous sommes donc aux abords d'un phénomène auquel semblent liés la littérature et même l'art »⁶⁷. E la malattia dello spirito di cui parla Artaud è così interpretata:

Il a comme touché, malgré lui et par une erreur pathétique d'où viennent ses cris, le point où penser, c'est toujours déjà ne pas pouvoir penser encore: « impouvoir », selon son mot, qui est comme essentiel à la pensée, mais fait d'elle un manque d'extrême douleur. [...] Que la poésie soit liée à cette impossibilité de penser qu'est la pensée, voilà la vérité qui ne peut se découvrir. [...] De ce vie que son oeuvre, naturellement, ce n'est pas une oeuvre, va exalter et dénoncer, traverser et préserver, qu'elle va remplir et qui va la remplir, Artaud s'appro-

⁶⁵ S. Sontag, *À la rencontre d'Artaud* (Parigi, Bourgois, 1976), p. 15; edizione americana del 1973.

⁶⁶ O. C., I, p. 20; lettera a Rivière del 5 giugno 1923.

⁶⁷ M. Blanchot, *Antonin Artaud*, in « NRF », n° 46 (1956), p. 874.

chera par un mouvement dont l'autorité lui est propre. Ce qui est premier, ce n'est pas la plénitude de l'être, c'est la lézarde et la fissure, l'érosion et le déchiement, l'intermittence et la privation rongeuse: l'être ce n'est pas l'être, c'est ce manque de l'être⁶⁸.

Per Blanchot, Artaud nella sua opera tocca un punto di estrema e radicale verità: la poesia è originata dall'impossibilità di pensare, cioè di possedere e di definire, del pensiero. L'opera di Artaud ci dice che l'essere non è innanzitutto una evidenza, ma un grido, una domanda provocata da una dolorosa mancanza d'essere. Artaud quindi nella sua scrittura, con la radicalità che gli è propria, denuncia la menzogna e la mistificazione su cui si fondano tanta parte di letteratura e d'arte.

Con questa sua lettura, Blanchot coglie uno dei punti più originali ed essenziali del percorso artaudiano e, per la prima volta, assegna ad Artaud una posizione assolutamente unica nel panorama della poesia contemporanea. Secondo il critico, Artaud visse l'esperienza più diretta e più selvaggia, che sia mai stata fatta, dall'essenza del pensiero inteso come separazione; in Artaud è la privazione ad essere messa in primo piano e non più la « totalità immediata » di cui quella privazione sembrava dapprima come la semplice mancanza.

Con la lettura di Blanchot, la riscoperta critica di Artaud viene ad avere delle radici critiche razionali. La posizione di rilievo che il nostro autore occuperà intorno al 1965, nella riflessione filosofica e linguistica del gruppo di « Tel Quel », fu sicuramente frutto dell'approccio critico che Blanchot tentò nel 1956. Jean Digot nel 1959 dirà dell'articolo di Blanchot: « ces huit pages sont les plus lucides et les plus révélatrices écrites à ce jour (et sans doute pour longtemps) »⁶⁹. È l'intervento di Blanchot che inaugura la stagione della scoperta critica di Artaud, e che influenzerà ogni approccio successivo. Due anni più tardi lo stesso autore approfondirà i temi contenuti nell'articolo della « Nouvelle Revue Française », che abbiamo appena analizzato. Innanzitutto egli sgombera il campo dalle tentazioni interpretative provocate dalla fioritura di immagini legendarie: « il fut constamment en souci de la poésie et de la pensée, et non pas de sa personne à la manière romantique »⁷⁰.

⁶⁸ *Ibid.*, pp. 877-878-879.

⁶⁹ J. Digot, *Derniers écrits sur Artaud*, in « TdF », n° 63-64 (1959), p. 84.

⁷⁰ M. Blanchot, *La cruelle raison poétique*, in « CRB », n° 22-23 (1958), p. 66.

Piú avanti riprendendo i termini del suo precedente articolo li precisa ulteriormente:

L'expérience de la pensée poétique comme manque et comme douleur est bouleversante, sans mesure unique. Elle engage celui qui l'éprouve dans la violence d'un combat. De ce combat, Artaud a été mystérieusement le lieu. Combat entre la pensée comme manque et l'impossibilité de supporter ce manque, entre la pensée comme néant et la plénitude de jaillissement qui se dérobe en elle, entre pensée comme séparation et la vie inséparable de la pensée⁷¹.

La scrittura di Artaud e la sua stessa persona sono il luogo di un tremendo conflitto tra il pensiero come « manque à être » e l'impossibilità di sopportare questa mancanza; tra il pensiero come vuoto e nulla e la pienezza desiderata, intuita e presentita come possibile, che si deruba in esso. Proseguendo nella sua lettura, Blanchot riconosce come senso dell'avventura artaudiana quello di una ricerca instancabile e crudele di uno sbocco in cui questo conflitto possa finalmente placarsi nella certezza di una risposta:

Cette recherche est celle de l'« esprit sacré ». Le sacré; non pas le ciel séparé de la terre, mais la communication violente qui ne disjoint pas la force et le Dieu, qui ne « elue pas le ciel dans le ciel, et la terre sur la terre », qui garde contact avec le tout, avec « la multiplicité broyée » des choses, leur contradiction essentielle, leur « désordre aux aspects enflammés » et leur unité. [...] Beaucoup plus que par ses blasphèmes et par ses récusations, cette entente du sacré, identification orageuse avec le tout, marque dans quel désaccord irréductible il se trouve avec la religion et l'idéalisme chrétiens⁷².

La ricerca di Artaud è ricerca di un'unità, unità tra cultura e vita, tra pensiero ed esperienza, tra spirito e carne, tra cielo e terra. A questa sua nostalgia di un'unità, al suo desiderio di pienezza, a questo suo bisogno di salute e di salvezza, Artaud, nel corso della sua avventura umana, darà, come già sappiamo, delle risposte diverse e fra loro contrastanti: l'amore, il surreale, il teatro orientale, il teatro della crudeltà, i riti tarahumara, la materialità delle glossolalie degli ultimi anni; ciascuna di queste risposte, però, come Artaud dice, non sarà che un doppio, o peggio una caricatura di un qualcosa di inafferrabile, di continuamente disperso e derubato.

Il secondo intervento di Blanchot ci suggerisce, quindi, che il motore dell'esperienza artaudiana è essenzialmente una domanda religiosa,

⁷¹ *Ibid.*, p. 68.

⁷² *Ibid.*, p. 71.

portata fino alle sue ultime conseguenze, una domanda che non trovò mai la pacificazione in nessuna risposta. Se è Blanchot, con due interventi lucidi e fondamentali, gravidi di conseguenze, ad inaugurare la stagione della scoperta critica di Artaud, egli però non rimane solo; altri critici, sulla sua scia, seguono il suo esempio. Ammonirà, nel 1959, Maurice Nadeau: « La révolution opérée par Artaud et dont on voit qu'elle excède le langage, la poésie, le comportement poétique, se situe au niveau où l'être entier se trouve mis en question. Nul ne saurait l'exploiter ou en profiter qui ne se soit d'abord placé à ce niveau »⁷³.

Altri critici, a partire dal 1956, oltre a Blanchot, sapranno porsi al livello auspicato da Nadeau, e fra questi un posto di tutto rilievo spetta a Marthe Robert. Anche nella Robert è presente la volontà di liberare il campo dalle tensioni polemiche, dalle mode, dalle immagini mitiche per pervenire ad individuare la cifra unitaria dell'opera di Artaud. Cifra che sembra essere anche per la Robert una domanda religiosa, il bisogno di verità:

L'oeuvre d'Antonin Artaud n'est pas une oeuvre, mais la recherche désespérée d'une issue, elle tourne tout entière autour d'un cri de souffrance, elle est ce cri même, ni beau, ni harmonieux, ni pathétique, mais seulement vrai. « Poète enragé de la vérité », ce beau titre qu'il donne au *Comte impensable de Lautréamont*, sans doute est-ce le seul qu'il eût revendiqué pour lui même. [...] Longtemps, certes, il affirmera la supériorité de l'Orient sur l'Occident, de la « tradition » sur la pensée logique, de la connaissance totale sur la science analytique qui en est l'impuissante caricature. Il croira aussi aux mythes [...]. Mais tout cela est encore un ailleurs et un au-delà. [...] Or, Antonin Artaud, qui n'en peut plus d'attendre un au-delà et un ailleurs, a besoin pour vivre que le monde change⁷⁴.

Un ultimo intervento che ci sembra doveroso sottolineare è quello di Claude Mauriac, che introduce una particolare insistenza sul problema religioso in Artaud:

L'absolu ou rien. Telle est la grandeur de cet homme. [...] Artaud sait depuis toujours, il n'oubliera jamais que son mal est avant tout d'ordre métaphysique. Il n'a cessé d'évoquer Dieu: parfois pour l'adorer, plus souvent pour le blasphémer. Mais avec ou sans majuscule, Dieu est toujours là. [...] Ce qui compte, ce n'est pas Artaud chrétien, ni Artaud magicien, ni Artaud projetant d'aller « du

⁷³ M. Nadeau, *De l'impossibilité ...*, cit.

⁷⁴ M. Robert, *Je suis cet insurgé du corps*, in « CRB », n° 22-23 (1958), pp. 50, 55.

côté de l'Himalaya » pour s'initier à de nouveaux mystères. Non, ce qui importe, c'est Artaud en prise constante et directe avec le métaphysique⁷⁵.

Il problema religioso come cifra dell'avventura di Artaud è definito da Rousseaux come « l'obsession du Christ dans cette vie »⁷⁶, e lo stesso autore aggiunge « à mon avis, c'est une question secondaire que cette obsession d'Artaud soit tour à tour fervente ou impie. Le problème, qui rejoint celui de l'âme, est de savoir quel sens Artaud donnait au Christ »⁷⁷.

Il pregio fondamentale di questi primi approcci critici, oltre a quello, in precedenza sottolineato, di aver rifiutato le tentazioni del mito e della leggenda, è quello di aver tentato di individuare e di enucleare il punto sintetico e fondamentale dell'opera di Artaud. Essi fecero scoprire come nell'opera artaudiana fossero messi in questione i problemi dell'essere, del pensiero, del dolore, della poesia e della verità dell'esperienza umana. Il passaggio operato dagli articoli di Blanchot nel cammino della critica, fu quello di una riscoperta di Artaud non più fondata sul romanticismo delle immagini leggendarie, ma su un lavoro interpretativo dei testi che giunse ad assegnare al percorso artaudiano un ruolo particolare nel travaglio del pensiero e della poesia contemporanea. D'altra parte queste prime letture soffrono anche di un grosso limite, quello di fondarsi su un numero troppo ristretto di testi. Un limite di cui lo stesso Blanchot fu ben cosciente: « Nous ne sommes pas prêtes à placer dans leur vraie clarté les dix dernières années de la vie d'Artaud »⁷⁸. Infatti, se il problema religioso, se il problema della « manque à être », della separazione tra il pensiero e vita, se il problema metafisico rappresentano il centro fondamentale della riflessione del primo Artaud, esso non trova riscontro adeguato negli scritti dei suoi ultimi anni, perché sottoposto a profonde mutazioni o addirittura a capovolgimenti. Nell'ultimo Artaud si fa sempre più chiara la coscienza che la « manque à être », il leit-motiv degli scritti giovanili, non è colmabile con l'esperienza mistica. Non è l'Uno il nostro « proprio », non è l'assenza dell'Infinito a farci avvertire il Molteplice come prigioniero, il Manifestato come carenza. Non è percorrendo i sentieri dell'esotismo che si ritorna

⁷⁵ C. Mauriac, *A. Artaud*, cit., pp. 85-87.

⁷⁶ A. Rousseaux, *O. C. d'A. A.*, cit.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ M. Blanchot, *La cruelle ...*, cit. Solo nel 1974 saranno pubblicati i volumi contenenti gli scritti dell'ultimo Artaud.

alle scaturigini della Forza, risalendo dal mondo pietrificato delle forme alla sorgente di ogni vita. Al contrario è proprio l'Uno la controforza paralizzante, ed il nostro « proprio » è il corpo.

Se abbiamo accennato, troppo rapidamente, a questo capovolgimento di termini operato dall'evoluzione della riflessione artaudiana, non è per ridurre l'importanza dei primi approcci critici, ma è per indicare una serie di temi e di problemi che i vari Blanchot, Mauriac e Rousseaux non poterono aver presente.

V.3. - GLI ALBORI DELLA FORTUNA TEATRALE DI ARTAUD.

Abbiamo visto come Artaud, al suo ritorno a Parigi nel 1946, fosse generalmente considerato dalla critica e dal pubblico un uomo di teatro⁷⁹. A parte Prével e i suoi fedeli, legati ad Artaud da motivi affettivi ed affascinati dalla sua ricerca poetica e sul linguaggio, per l'opinione pubblica e per gli ambienti intellettuali ed artistici, Artaud era colui che dal 1927 al 1935 aveva tentato di dar vita ad un rinnovato universo teatrale, ma soprattutto era l'autore del *Théâtre et son double*. Costatazione questa, operata dagli stessi contemporanei di Artaud: « De l'oeuvre d'Antonin Artaud, éparse en de nombreuses directions, c'est *Le Théâtre et son double*, récemment réédité, que la curiosité commune retient de préférence »⁸⁰. Ricordiamo, infine, gli interventi di Vilar e di Jouvet all'Homage del 1946⁸¹ in cui si insisteva sull'importanza della riflessione teorica contenuta negli scritti teatrali di Artaud, e si indagava sulla sua influenza nell'evoluzione del teatro contemporaneo. Il discorso sull'Artaud uomo di teatro, che dominava negli anni 1946-1948, fu poi abbandonato negli anni successivi con l'insorgere del mito e della leggenda, e risorse solo nel 1958. L'occasione concreta che offrì lo spunto al rinascere degli approcci teatrali ad Artaud fu la pubblicazione di un numero speciale della rivista « Cahiers Renaud-Barrault », intitolato, appunto, *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps*. Con la pubblicazione, nel 1961, del II e III volume delle *Oeuvres Complètes*, contenenti gli scritti del periodo del *Théâtre Alfred Jarry*, e nel 1964 del IV volume, contenente il tanto atteso *Il teatro e*

⁷⁹ Cfr. *supra*, cap. III, pp. 94-105.

⁸⁰ H. Thomas, *Le théâtre mort et vivant*, in « L'Ere Nouvelle », n° 1 (1945).

⁸¹ Cfr. *supra*, pp. 100-105.

il suo doppio, le letture teatrali si moltiplicarono in una maniera tanto vertiginosa da monopolizzare, per un intero decennio, il discorso critico su Artaud⁸².

Ma le radici delle successive letture teatrali e del dibattito intorno alla teoria teatrale di Artaud e sulle sue influenze sul teatro contemporaneo sono riconducibili ai primi approcci operati in questo senso negli anni che vanno dal 1958 al 1964. Il dibattito inaugurato in questo periodo verte su due fondamentali problemi: innanzitutto bisognava stabilire se il teatro potesse essere considerato come l'interesse fondamentale ed il centro unitario dell'opera di Artaud; in secondo luogo occorre indagare sulla peculiarità dell'apporto artaudiano alla rivoluzione teatrale e scenica avvenuta nel teatro contemporaneo.

Fu sicuramente il primo, fra questi due problemi, a creare un dibattito piú vivace ed interessante. Abbiamo visto nel precedente paragrafo come per Blanchot, Robert, Mauriac, Nadeau, non fosse il problema teatrale a costituire il nodo fondamentale della riflessione artaudiana, ma il problema dell'essere, del pensiero, del linguaggio e della creazione in generale. Furono infatti questi stessi autori a lanciare degli avvertimenti contro una possibile riduzione critica che confinasse Artaud nel ruolo di un innovatore teatrale. Blanchot, proprio nel numero speciale, dedicato al rapporto fra Artaud e il teatro contemporaneo, della rivista « CRB », affermerà:

Artaud nous a laissée un document majeur, qui n'est rien d'autre qu'un Art poétique. Je reconnais qu'il y parle du théâtre; mais ce qui est en cause c'est l'exigence de la poésie telle qu'elle ne peut s'accomplir qu'en refusant les genres limités et en affirmant un langage plus original. [...] Les thèmes et les découvertes de sa réflexions valent, à mon sens, pour toute création⁸³.

Per Blanchot il teatro in Artaud è una tappa della ricerca verso un linguaggio piú originale, primordiale, liberato dalle menzogne e dai trucchi letterari; nei testi artaudiani non è in questione la forma teatrale, ma il problema dell'arte poetica e, piú in generale, dell'atto di creazione. Sulla scia di Blanchot, Henri Thomas esprime una posizione analoga:

Comment expliquer, comment faire admettre, séance tenante, qu'il n'y a pas de théâtre d'Artaud, ou des vestiges si tourmentés qu'il faudrait dire qu'Artaud est passé par le théâtre (et le cinéma) comme un acrobate sur la corde raide, sans s'arrêter, condamné à passer outre? [...] Ce n'est pas seulement le théâtre que

⁸² Cfr. *infra*, cap. VI.1.

⁸³ M. Blanchot, *La cruelle ...*, cit., p. 69.

Artaud met en question, mais, passant a l'absolu avec une témérité enivrée, c'est l'homme même⁸⁴.

Una posizione simile è espressa da Nadeau che, pur sottolineando come le concezioni teatrali di Artaud abbiano ispirato numerosi uomini di teatro, ritiene essere il problema del linguaggio il nodo fondamentale dell'opera artaudiana:

Génie incompris, Artaud n'est pas un génie méconnu. Ses conceptions théâtrales, dans leur application technique [...] sont devenus monnaie courante à travers les expériences d'un Jean-Louis Barrault ou d'un Jean Vilar, même si l'esprit s'en est parfois perdu. Artaud est révééré en tant que novateur du théâtre ou cinéma, revêt la forme du spectacle. Sa vraie voie était le chemin ardu du langage, le long et déchirant tête-à-tête avec les mots⁸⁵.

È doveroso sottolineare, seppure per inciso, la felicità della formula con la quale Nadeau fotografa la situazione della critica ad Artaud fino al 1962: il nostro autore è un genio ancora incompreso anche se non sconosciuto.

In questo dibattito, posizioni diverse sono assunte da Barrault e da Adamov che concepiscono come centro dell'opera di Artaud la sua riflessione teatrale. Afferma Barrault, confermando le sue dichiarazioni espresse sin dal 1946: « *Le Théâtre et son double* est incontestablement ce qui a été écrit de plus important sur le théâtre au XX.ème siècle »⁸⁶. E nello stesso articolo afferma essere il teatro non solo il centro fondamentale dell'opera di Artaud, ma addirittura la cifra di tutta la sua esperienza umana: « Artaud, insatisfait sans doute des joies artificielles que procure le théâtre, transporta ses propres possibilités théâtrales dans la vie; il vécut authentiquement son personnage et se consuma avec lui. Il devint théâtre »⁸⁷. È importante sottolineare come questo giudizio coincida con quello espresso a suo tempo da critica e pubblico contemporanei ad Artaud, i quali osservavano, con non poca preoccupazione, come l'attore continuasse a recitare i suoi ruoli anche nella vita quotidiana⁸⁸. L'importanza fondamentale del teatro nella vita e nell'opera di Artaud è ribadita dallo stesso Adamov:

⁸⁴ H. Thomas, *A. Artaud par-delà le théâtre*, in « Bulletin de la NRF », n° 188 (marzo 1964), p. 1.

⁸⁵ M. Nadeau, *Antonin Artaud*, in « L'Express » (4 gennaio 1962).

⁸⁶ J.-L. Barrault, *L'Homme Théâtre*, cit., p. 47.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ Cfr. *supra*, cap. II.1.

Le théâtre était avant tout aux jeux d'Artaud le lieu « idéal » où l'acteur (l'homme) peut et doit lutter contre les lois naturelles (respiration ordinaire, vie, mort) pour atteindre à une sorte d'ascèse (souffle réinventé, corps neuf) permettant d'affronter et même de vaincre la morte ...⁸⁹.

Il dibattito, impostato nei termini che abbiamo qui enucleato negli anni 1958-1964, si svilupperà poi negli anni seguenti. Vorremmo aggiungere a quanto abbiamo finora detto solo una breve osservazione. È facile intuire come le posizioni sostenute da Blanchot e da Nadeau non tendessero a misconoscere il ruolo fondamentale giocato dal teatro nella vita di Artaud, quanto ad avvertire del pericolo di una riduzione critica, del resto puntualmente verificatasi, qualora si fosse affrontata l'opera di Artaud con un approccio specificatamente teatrale. In questa prospettiva è interessante la posizione assunta nel dibattito da René Bertelé, il quale afferma riferendosi alla recente pubblicazione del IV volume delle *Opere Complete*:

Il est permis de constater que, plus que d'écrire des oeuvres de théâtre, le souci profond d'Artaud c'est le problème du théâtre, sinon d'autres problèmes plus profonds, dont le théâtre, tel qu'il conçoit, lui apparaîtrait comme la solution. [...] Cette quête de l'expression du moi profond dans sa réalité vivante, le concret de ses affects aussi bien que l'abstrait de ses pensées, son élan et son dynamisme, ses virtualités multiples, à partir de ses sources ténébreuses, mais bouillonnantes qu'on appelle le subconscient, et le besoin impérieux de donner à ces forces une efficacité, de les incarner par autre chose que les mots, chaque phrase du *Théâtre et son double* en témoigne et les crie⁹⁰.

Per Bertelé, che sembra accogliere gli avvertimenti di Blanchot e di Nadeau, Artaud non scrive delle opere di teatro anche se nei suoi testi è innegabilmente presente il « problema teatro » che funge da punto catalizzatore per tutti gli altri problemi più intimi e più profondi. Il teatro, in Artaud, è il luogo in cui egli intravede la possibilità per l'« io profondo », di esprimersi nella realtà vivente, nell'attualità, il luogo in cui l'io può ricongiungersi con la vita. Il teatro interessa ad Artaud, non tanto nella sua accezione tradizionale, ma in quanto linguaggio in cui il corpo, invece di essere dimenticato e negato, diviene il luogo in cui lo Spirito, perduto nella quotidianità, si incarna e diviene presenza reale ed attuale. Bertelé, spostando i termini del dibattito, si chiede non più

⁸⁹ A. Adamov, *Parce-que je l'ai beaucoup aimé*, in « CRB », n° 22-23 (1958), p. 128.

⁹⁰ R. Bertelé, *Le Théâtre et son double ou le chant d'un hérétique*, in « Mercure de France », n° 1213 (novembre 1964), pp. 510-511.

se il teatro sia il centro fondamentale dell'opera di Artaud, ma quanto la nozione tradizionale di teatro sia messa in crisi e ridiscussa dal suo modo, esistenziale, di intendere l'universo teatrale.

Sempre del periodo compreso tra il 1958 ed il 1964 sono i primi interventi in cui si indaga sull'influenza delle teorie teatrali di Artaud nel teatro contemporaneo. Forse in contrapposizione ad una concreta e fattiva influenza, anche se piú volte tacita, di Artaud sull'evoluzione del teatro contemporaneo francese, molti dei critici, in questi anni, tentano di ridurre e minimizzare l'importanza degli scritti di Artaud sul teatro. Il primo intervento in questo senso è di un drammaturgo famosissimo: Eugène Ionesco. Vale qui la pena di riportare lunghi stralci del suo articolo, perché alcune sue affermazioni saranno largamente riprese negli anni successivi:

Il faut cependant admettre que si la première partie du *Théâtre et son double* fait vibrer en nous des cordes profondes [...]. Son défaut c'est de ne pas avoir été non seulement ni poète ni dramaturge mais ni un dieu ni un démon: simple acteur et metteur en scène, or plutôt régisseur. Son théâtre magique et alchimique se réduit à la régie, à quelques jeux de lumière, à quelques accessoires. Il a fait de la régie sans théâtre, de la mise en scène sans texte [...] c'est aussi parce que Artaud n'a pas été un grand poète de théâtre. Il y avait, par contre, en lui une ambition messianique démesurée (on ne peut que pressentir des voies, non pas donner des solutions), incompatible avec sa puissance intellectuelle⁹².

Questa superficiale riduzione operata nei confronti di Artaud e della sua opera, che non ha riscontri né nei testi né nella biografia, è ancora fondata su degli elementi irrazionali conseguenza del campo di tensioni creato dalle polemiche. Ionesco, e come vedremo altri commentatori, penalizzano Artaud e la sua opera come per far giustizia degli eccessi commessi in suo nome da una certa idolatria in voga negli anni precedenti. È lo stesso Ionesco a confermarcelo: « Longtemps, je n'ai pas aimé Artaud, car je ne l'avais connu qu'à travers ses singes, sans doute, à travers ceux qui, en l'imitant, l'ont caricaturé, avant de le renier »⁹³. Ma il fondamentale rimprovero rivolto da Ionesco ad Artaud è quello secondo il quale la confusione ed il disordine delle proposte teatrali artaudiane sono spiegate da una sua mancanza di un bagaglio culturale.

Pour dépasser la culture, il faut, d'abord, avoir assimilé la culture. Hélas! ses

⁹¹ E. Ionesco, *Ni un dieu, ni un démon*, in « CRB », n° 22-23 (1958), p. 133.

⁹² *Ibid.*, p. 133.

⁹³ *Ibid.*, p. 132.

théories de la cruauté, sa connaissance du théâtre rituel d'Extrême Orient, son savoir des métaphysiques tibétaines ou hindoues dans lesquelles il croyait trouver le Salut pour l'Occident semblent bien avoir été amassés au hasard⁹⁴.

Anche questa osservazione di Ionesco piú che un giudizio è una impressione, infatti essa non ha alcun fondamento biografico; al contrario, oggi sappiamo come i libri dei pensatori e mistici orientali furono fra le letture preferite del giovane Artaud degli anni provinciali, e come egli ben conoscesse il teatro orientale, dapprima avendolo appreso nel lavoro con Dullin, in seguito approfondendo personalmente la sua conoscenza (ricordiamo le sue attente visite alle Esposizioni Coloniali di Marsiglia nel 1922⁹⁵ e di Parigi del 1931⁹⁶).

L'articolo di Jean Polieri, contenuto anch'esso nel numero speciale dei « CRB » del 1958, ricalca quello di Ionesco.

Son esthétique révèle alors plus souvent du symbole que de la précision. [...] Sa vision d'une totalité de l'oeuvre théâtrale l'amène par ailleurs à reconsidérer la structure de la salle de spectacle. [...] Kiesler, Gropius et quelques autres avaient déjà dix ans plus tôt jété les bases, autrement précises, d'une scénographie moderne. [...] Je ne pense pas, en effet, qu'Artaud ait connu les ouvrages des autres chercheurs de son temps⁹⁷.

Qui la critica rivolta ad Artaud, oltre a quella solita del disordine e della confusione, è di una mancanza di originalità storica. In sostanza, ad Artaud viene rimproverato di non aver inventato nulla che altri non avessero già fatto con maggior precisione e capacità propositiva. La causa di questa confusione e mancanza di originalità, anche per Polieri, è individuabile nell'ignoranza di Artaud. Quest'impressione di Polieri è anch'essa facilmente contestabile: infatti non solo Artaud fu perfettamente cosciente, come dimostrano numerosi suoi scritti, di quello che stava avvenendo nel mondo teatrale francese, ma egli fu sicuramente a conoscenza anche delle rivoluzioni teatrali in corso negli anni venti in

⁹⁴ *Ibid.*, p. 133.

⁹⁵ In questa occasione Artaud poté conoscere la danza cambogiana; infatti, in una ricostruzione del tempio di Angkor si poteva assistere alle evoluzioni delle danzatrici cambogiane. A questo proposito lo stesso Artaud scrisse a Génica: « J'en ai une impression de désolation, et aussi de calme et de fraîcheur » (*L. G. A.*, p. 25; lettera del 20 luglio 1922).

⁹⁶ All'Esposizione Coloniale del 1931 ci fu lo storico incontro di Artaud con il teatro balinese.

⁹⁷ J. Polieri, *Un spectacle magique*, in « CRB », n° 22-23 (1958), p. 162.

Europa e specificatamente in Germania e in Russia⁹⁸. Grazie ai suoi viaggi a Berlino, avvenuti tra il 1929 e il 1931, egli respirò il clima dell'espressionismo tedesco dell'inizio del '900, ebbe occasione di conoscere il lavoro di Piscator, inoltre egli seguì con interesse quanto avveniva nel mondo teatrale russo, conosceva le teorie di Meyerhold, di Appia e di Craig ed ebbe probabilmente modo di vedere direttamente le messe in scena di Stanislavsky⁹⁹. Polieri e Ionesco concordano anche nella risposta alla domanda: cosa salvare di Artaud? Ionesco afferma: « Il reste tout de même chez lui quelque chose de profondément valeureux: sa flamme dévorante, tellement authentique qu'elle l'a dévoré, en effet »¹⁰⁰. Per Polieri rimane « le cri du poète »¹⁰¹. Salvare, in Artaud, la sua fiamma interiore e la verità della sua esperienza, sarà una giustificazione ricorrente in quelle letture che tenderanno a negare qualsiasi importanza ed originalità letteraria o teatrale alla sua opera.

Le posizioni espresse da Ionesco e da Polieri sono largamente riprese, seppur con delle logiche varianti, negli anni seguenti. Claude Damiens, nel 1962, insiste nel sottolineare la mancanza di originalità storica delle teorie di Artaud.

Mais l'oeuvre théâtrale d'Artaud, si glorifiée aujourd'hui, me semble plus décevante: dans le secteur du texte, il a lutté simplement pour Strindberg, Claudel, Roger Vitrac; dans le domaine du jeu de l'acteur, il a appliqué quelques formules stanislavskiennes pour l'introduction de la vie dans l'interprétation, et quelques notions expressionnistes; dans le décor, il a à peine copié quelques vocables connus et contradictoires à la fois sur la scène dépouillée et la scène baroque; dans la technique de la mise en scène, ses expériences et ses théories n'ont jamais atteint l'ampleur de celles de Craig, Appia, Meyerhold, Wahtangoff, ni même de celles de Copeau, Baty ou Dullin¹⁰².

⁹⁸ Citiamo come esempio ciò che egli disse nel 1931 in una lettera a Dumas: « un effort a été fait dès avant la guerre dans certains pays d'Europe et notamment en Allemagne, et depuis la guerre, en Russie, pour restituer à l'art de la mise en scène et au spectacle le lustre qu'ils avaient perdu. Les Ballets Russes redonnent à la scène le sens de la couleur. Et désormais il faudra compter dans l'établissement d'un spectacle avec les nécessités dynamiques et plastiques du mouvement, comme après Meyerhold et Appia il faudra compter avec une conception architecturale du décor utilisé, non seulement en profondeur, mais en hauteur, et jouer dans la perspective par masses et volumes et non plus par surfaces plates et en trompe-l'oeil » (O. C., III, p. 215).

⁹⁹ Stanislavsky, con il Teatro Artistico di Mosca, fu a Parigi dal 5 al 12 dicembre 1922 e dal 15 al 28 ottobre 1923.

¹⁰⁰ E. Ionesco, *Ni un dieu, ni un démon*, cit., p. 133.

¹⁰¹ J. Polieri, *Un spectacle ...*, cit., p. 164.

¹⁰² C. Damiens, *Le vrai A. Artaud*, in « Paris-Théâtre », n° 184 (1962), p. 15.

Crediamo non sia necessario soffermarci ancora per dimostrare l'infondatezza delle affermazioni di Damiens, interventi di questo tipo sono più preoccupati di operare un'affrettata comparazione tra l'opera di Artaud e quella degli altri innovatori teatrali contemporanei, che di intraprendere un accurato e paziente lavoro di comprensione degli scritti dell'autore del *Théâtre et son double*.

Sicuramente nella formulazione delle obiezioni che abbiamo analizzato, quella di una mancanza d'originalità e quella di un disordine e di una confusione propositiva, ebbero una notevole influenza le notizie sulla serie di smacchi (ché smacchi erano poi solo in apparenza) in cui sfociarono le realizzazioni teatrali di Artaud. In un articolo di Bernard Dort scritto in occasione dell'apparizione del IV volume delle *Oeuvres Complètes*, l'autore avanza una nuova obiezione alle teorie teatrali di Artaud: quella di astrattezza.

Le grand défaut du *Théâtre et son double* est d'ailleurs là: rêver d'un théâtre sans penser à un public; prôner un grand théâtre de participation sans s'interroger sur la nature et le rôle de cette participation; affirmer la nécessité d'un théâtre de l'élémentaire quand tout dans la structure de l'entreprise théâtrale comme dans le comportement acquis des spectateurs refuse aujourd'hui cet appel à l'élémentaire ¹⁰³.

Nel medesimo articolo, Dort se la prende con quegli uomini di teatro che, non tenendo presente l'idealismo insito nell'opera di Artaud, si rifanno, nelle loro realizzazioni, alle sue teorie.

Et le plus grave ce n'est pas tant un tel refus déclaré qu'un acquiescement à Artaud qui n'est en fait qu'une tentative de récupération: alors le gestuaire de l'« athlète affectif », cette mimique profonde, totale, se réduit au mime; du *Théâtre et la peste* sorte l'*Etat de siège* d'Albert Camus, et de ce spectacle intégral qu'annonçait Artaud, *Les Suites d'une course* de Barrault-Superville qui n'en sont plus que la dérision mondaine ¹⁰⁴.

Una posizione simile è sostenuta da Romain Weingarten che, dopo aver riconosciuto la fattiva e concreta influenza delle idee teatrali di Artaud in tutti i tentativi teatrali contemporanei, si chiede, formulando una domanda a noi già nota, quale sia la sua effettiva influenza:

Le théâtre d'Artaud, qu'il portait, seul, parmi les autres hommes, est-il mort avec lui? [...] Je pense qu'à lire ou à relire le *Théâtre et son double*, nul ne pourra

¹⁰³ B. Dort, *Le Théâtre public* (Parigi, Seuil, 1967), p. 245.

¹⁰⁴ *Ibid.*

me contredire si j'affirme que ce livre capital, ne fût-ce que pour sa seule importance littéraire, est-il resté lettre-morte. Pour ma part, les suggestions des mises en scène qu'Artaud propose, avec son tempérament personnel, me paraissent en être la partie la moins importante¹⁰⁵.

Dagli articoli di Dort e di Weingarten sorge un'affermazione anch'essa largamente ripresa dalla critica negli anni successivi: Artaud è concepito né come teorico teatrale né come uomo di teatro e regista, egli è un visionario che sogna e che propone un teatro irrealizzabile ed impossibile. L'unica voce a levarsi in difesa, negli anni che qui prendiamo in considerazione, dell'originalità e della importanza delle idee teatrali di Artaud è quella di Dhomme, che infatti dedica al nostro autore un intero capitolo del suo libro, *La mise en scène d'Antoine à Brecht*. Per Sylvain Dhomme le concezioni teatrali di Artaud occupano un posto originale e particolare nell'evoluzione dell'arte drammatica del '900 francese:

Sa presence insolite au milieu du théâtre français. Quelles que soient les raisons personnelles de sa conception du théâtre, ce théâtre s'inscrit dans le coeur de l'art dramatique et se justifie¹⁰⁶.

Poche righe più avanti l'autore individua l'originalità di Artaud nella:

Recherche d'une nouvelle fonction du langage [...] là ou les autres voulaient transporter le réel pour en imposer le sens, au-delà des provocations expressionnistes, au-delà de l'abstraction mécanique de Meyerhold, Artaud veut pousser l'expérience de la révélation théâtrale à son extrême limite en y engageant l'existence de l'homme pour la recherche d'une autre civilisation. Il ne peut se limiter à la transformation des apparences. Il veut désintégrer la réalité pour opérer des mutations nouvelles¹⁰⁷.

Analizzando le prime letture teatrali di Artaud abbiamo potuto osservare come nacquero i termini di un dibattito protrattosi a lungo negli anni, ed abbiamo visto intorno a quali problemi si sviluppò il discorso critico sulla teoria teatrale artaudiana. Le obiezioni riguardanti la mancanza di originalità, di disordine e confusione propositiva e di astrattezza, mosse agli scritti teatrali di Artaud sono spiegate, oltre che da una certa frettosità e superficialità nell'operare comparazioni, anche

¹⁰⁵ R. Weingarten, *Relire Artaud*, in « Théâtre populaire », n° 18 (1 maggio 1956), p. 9.

¹⁰⁶ S. Dhomme, *La mise en scène d'Antoine à Brecht* (Parigi, Nathan, 1959), p. 267.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 272.

da un'ulteriore ragione. Se l'opera di Artaud viene avvicinata e letta come un manuale di estetica teatrale in cui cercare una riflessione logica, puntuale e ordinata sui problemi dell'arte drammatica e sulle possibilità di un suo rinnovamento, cioè quando l'opera di Artaud viene considerata ciò che non è e non può essere, non si può che rimanere delusi. Sarà questo uno dei più frequenti errori in cui la critica del decennio '60-'70 incorrerà tentando delle letture teatrali degli scritti artaudiani.

Non possiamo chiudere questo capitolo senza segnalare che all'inizio degli anni sessanta l'opera di Artaud fu fatta oggetto di un'altra riduzione critica; sono di questo periodo, infatti, le prime letture mediche. La vita e l'opera del nostro autore sono interpretate da un punto di vista psichiatrico; Artaud è letto come un caso esemplare di schizofrenia. Se si eccettuano i libri di Georges Charbonnier (1959) e di Jean Hort (1960) i primi libri dedicati interamente ad Artaud furono quelli scritti dagli psichiatri; in due anni furono pubblicati due volumi: quelli dei dottori Bonneton e Armand-Laroche. Inoltre, sempre in questi anni, Artaud fu uno dei soggetti più contesi dai giovani laureandi in psichiatria per le loro tesi¹⁰⁸.

Nelle letture mediche e psichiatriche, più che tendere ad una comprensione della malattia di Artaud e ad una indagine sul suo rapporto con l'opera, ci si preoccupa, innanzitutto, di dimostrare come Artaud fosse soprattutto un malato. Proprio per questa ragione esse non rivestono un grande interesse, ed occupano un posto particolare e isolato nell'evoluzione della critica artaudiana. Diamo qui solo qualche esempio del metodo usato da questi autori. Sovente i giudizi sono tanto perentori quanto affrettati, e frequentemente le cause della malattia d'Artaud sono individuate nelle ragioni più ambigue. Il dottor Bonneton, ad esempio, afferma che la doppia origine orientale e francese di Artaud fu una delle cause del suo squilibrio psichico: « Artaud d'âme exaltée, est hyperémotiv et toxicomane [...] un gros facteur de déséquilibre psychique est encore chez Nalpas, sa double origine orientale et française »¹⁰⁹. In quasi tutti questi studi un capitolo a parte è dedicato al rapporto tra arte e follia. Su questo argomento si intrattiene lungamente il dottor Ar-

¹⁰⁸ Le tesi più famose sono: A. Collomp, *A. Artaud: de la maladie à l'oeuvre* (Parigi, Faculté de Médecine, 1963); Froge, *A. Artaud et le délire paranoïde* (Tours, Faculté de Médecine, 1969).

¹⁰⁹ A. Bonneton, *Le naufrage prophétique d'A. Artaud* (Parigi, Henri Lefebvre, 1961), p. 49.

Armand-Laroche, che rifacendosi ad un saggio d'Henri Ey del 1948, afferma:

Pour Ey la maladie mentale représente une atteinte à la liberté de la vie psychique et constitue ce qu'il appelle une régression forcée vers le monde de la pensée automatique [...] il a pu en définitive conclure que, compte tenu du fait que si le schizophrène, en matière d'expression artistique, transpose le vécu de son destin, et que l'artiste s'écarte volontairement de la réalité, certaines expressions esthétiques les réunissent ¹¹⁰.

L'attitudine artistica di Artaud è quindi letta come un'ulteriore espressione della sua malattia. Un'altra affermazione unanime contenuta in questi scritti è quella che considera gli scritti di Artaud degli ultimi due anni come il sintomo di un periodo di netta regressione psichica. Secondo Armand-Laroche gli ultimi scritti dell'autore di *Ci-Git* portano: « les signes avant-coureurs de l'incohérence idéoverbale totale où il n'aurait pu manquer de sombrer complètement s'il n'avait été emporté plus tôt par une maladie organique » ¹¹¹.

Non riteniamo utile soffermarci ulteriormente nell'analisi di questi saggi ¹¹² poiché è abbastanza evidente il loro carattere specialistico e riduttivo. Negli anni successivi, con l'evoluzione ed i progressi dello stesso discorso psichiatrico e grazie agli interventi di Derrida, Foucault e Deleuze, la malattia di Artaud sarà letta in maniera più globale e libera da pregiudizi e schematismi scientifici. I suoi ultimi anni non saranno più letti come una « regressione », ma, al contrario, come un « compimento », la sua malattia non sarà più concepita come una tara vergognosa, ma come un'altra maniera d'essere che mette in discussione proprio la « normalità » a partire dalla quale Bonneton, Armand-Laroche, ecc., avevano preteso giudicare la sua diversità. Un esempio di questa apertura del discorso critico sulla follia, ci è dato da un intervento di Foucault del 1962:

Le vieux problème: où finit l'oeuvre, où commence la folie? [...] au lieu de voir

¹¹⁰ J. L. Armand-Laroche, *A. Artaud et son double* (Périgneux, Pierre Faulac, 1964), pp. 115-116.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 99.

¹¹² Ricordiamo anche il libro di P. Bugard, *Le comédien et son double* (Parigi, Stock, 1970), che pur non differenziandosi molto dai libri precedentemente citati contiene una ricca documentazione riguardante le consultazioni mediche fatte da Artaud tra il 1922 e il 1925, e le cartelle cliniche di due ricoveri per disintossicazione avvenuti nel 1932 e nel 1935.

dans l'événement pathologique le crépuscule où l'oeuvre se effondre en accomplissant sa vérité secrète, il faut suivre ce mouvement par lequel l'oeuvre s'ouvre sur un espace où l'être schizophrénique prend son volume, révélant ainsi, à l'extrême limite, ce qu'aucun langage, hors de gouffre où il s'abîme, n'aurait pu dire; ce qu'aucune chute n'aurait pu montrer si elle n'avait été en même temps accès au sommet ¹¹³.

¹¹³ M. Foucault, *Le "Nom du Père"*, in « Critique », n° 178 (marzo 1962), p. 197.

CAPITOLO SESTO

1965-1980:

LA CRITICA TRA ESEGESI E STRUMENTALIZZAZIONE

Negli anni compresi tra il 1965 e il 1980 molteplici e numerosissime sono le letture critiche operate su Artaud e la sua opera.

Svelata da Blanchot, alla fine degli anni cinquanta, la possibilità di fondare il discorso critico, non piú sulla leggenda o sul mito, bensí sull'analisi interpretativa dei testi; è in questi anni che la critica, seguendo le piú diverse direzioni, tenterà la via di un approccio piú globale e definitivo all'opera di Artaud. La ricerca di questa via, che possa finalmente permettere di scoprire il senso, la peculiarità e l'importanza dell'avventura e dell'opera artaudiana, si caratterizzerà per lo sperimentalismo, per la confusione ed il disordine del suo svilupparsi. In questi anni non assistiamo allo svilupparsi organico ed ordinato del discorso critico, al contrario esso è costituito dall'assommarsi di letture diversissime tra loro, non riconducibili ad un comune metodo né ad una comune preoccupazione. Artaud è letto a partire da un punto di vista filosofico, psicanalitico, linguistico, religioso, teatrale. Numerose e diverse sono le strade tentate dalla critica in questi anni: in questo senso non ci sembra improprio parlare di sperimentalismo critico.

Malgrado la molteplicità degli approcci è possibile, però, individuare nello svilupparsi del discorso critico una netta scansione tra le letture e quelle che potremmo definire le non-letture, cioè, tra quegli interventi che privilegiano una preoccupazione di ordine esegetico e che mirano ad una comprensione del testo di Artaud, e quelli che si accontentano di una pratica referenziale ed allusiva alla sua opera.

Caratteristica delle non-letture è l'utilizzazione e la strumentalizzazione del testo di Artaud, dal quale si isola qualche frase e frammento che possa confermare una posizione estetica o ideologica costituitasi a

priori. Mentre nelle letture il testo è pazientemente avvicinato, decifrato, compreso ed interpretato, nelle non-letture esso è ridotto a pre-testo per un discorso che si costituisce o si sviluppa in un momento anteriore all'incontro col testo. Numerosissime sono in questi anni quelle che abbiamo definito le non-letture e le strumentalizzazioni operate sui testi di Artaud, sia nel campo degli innumerevoli approcci teatrali, sia in quei tentativi che riducono Artaud a profeta o antesignano di particolari correnti filosofiche, politiche o estetiche.

Il campo delle letture critiche, cioè di quegli approcci che privilegiano la preoccupazione esegetica ed interpretativa, è invece dominato dai due interventi di Jacques Derrida. Nel 1971, Alfred Simon in « Le Monde », affermerà: « En France, l'exégèse d'Artaud est dominée par deux textes de Jacques Derrida »¹.

VI.1. - IL REGNO DI ARTAUD SUL TEATRO CONTEMPORANEO: LA PRATICA DELLA CITAZIONE E DEL RIFERIMENTO.

Il dato che caratterizza l'evoluzione del discorso critico artaudiano in questi dieci anni è senza dubbio il proliferare indiscriminato degli approcci teatrali all'opera di Artaud. Nel giro di qualche anno, in tutto il mondo, il nome di Artaud acquista la dignità di un punto di riferimento obbligato in ogni discorso sulla drammaturgia. All'autore del *Théâtre et son double* vengono dedicate numerose pagine negli studi consacrati al teatro contemporaneo²; il richiamo al suo nome e all'influenza da lui innegabilmente esercitata è inevitabile anche quando si parla degli aspetti tecnici e più specialistici della storia del teatro. Dal 1965, Artaud è considerato uno tra i grandi uomini di teatro del suo secolo:

Mais, qu'il s'agisse du *happening* ou de psychodrame, des expériences de Grotowski ou de « Living Theatre », de l'accent porté sur la formation de la mise en scène, du divorce affirmé entre le théâtre et la littérature ou de la revalorisation d'un certain lyrisme de la violence, Artaud est là³.

¹ A. Simon, *Artaud: une métaphysique de la chair*, in « Le Monde » (14 gennaio 1971).

² Segnaliamo: G. Versini, *Le Théâtre français depuis 1900* (Parigi, PUF, coll. « Que sais-je », 1970); S. Bounerot, *Visages du Théâtre contemporain* (Parigi, Masson, 1971); J. L. Dejan, *Théâtre français d'aujourd'hui* (Parigi, Nathan, 1971); G. Pillement, *Théâtre d'aujourd'hui* (Parigi, Le Bélier, 1972).

³ R. Abirached, *Sous le signe d'Artaud*, in « NRF », n° 169 (1 gennaio 1967), p. 108.

Se da una parte osserviamo come il teatro sia il tema privilegiato dal discorso critico artaudiano, dall'altra dobbiamo constatare come la piú generale riflessione sul destino del teatro, avvenuta in questo decennio, si svolga sotto il segno di Artaud: « Pour le jeune théâtre qui se cherche, Antonin Artaud est en train de prendre la place de maître à penser qu'occupait Bertolt Brecht depuis quinze ans. Au moins six spectacles de la saison se réfèrent nettement à lui. [...] La leçon d'Artaud ne fait que commencer »⁴. La sovrabbondanza delle letture teatrali operate in questi anni sull'opera di Artaud è sicuramente frutto di una certa superficialità, di una facilità di citazione e di riferimento, della deformazione della parola dell'autore del *Théâtre et son double*, tuttavia essa rappresenta un dato oggettivo da cui la nostra indagine non può prescindere. Addirittura Susan Sontag afferma: « ses idées avaient une telle force qu'il est possible de distinguer deux périodes dans l'histoire du théâtre contemporain, en Europe et aux Etats Unis, Avant et Après Artaud »⁵.

Attribuire la nascita del regno di Artaud sul teatro contemporaneo ad un capriccio della moda, al prolungarsi del mito o alla superficialità dei commentatori non spiegherebbe ancora un fenomeno che, come abbiamo visto nel precedente capitolo, ha le sue radici già nelle letture teatrali operate sui testi di Artaud sul finire degli anni cinquanta. È ancora la Sontag che ci introduce alla comprensione di questo fenomeno:

La lecture d'Artaud est une épreuve et comment s'étonner que ses lecteurs, afin de se protéger, se contentent souvent de fragments ou de rechercher quelque passage qu'ils puissent utiliser? [...] Interdit d'approuver, interdit d'imiter, interdit de s'identifier, interdit de s'approprier; au lecteur il ne reste plus que l'inspiration; « Certainement l'inspiration existe » affirme Artaud en lettre majuscules dans le *Pèse-Nerfs*. Il est possible de s'y brûler ou de changer à son contact, mais il est vain de vouloir appliquer ses idées⁶.

Sicuramente nessuna delle esperienze e dei discorsi che si attribuirono ad Artaud in questi anni, possono considerarsi una coerente applicazione e traduzione delle sue idee; questo non impedí ai teorici e ai protagonisti di un teatro alla ricerca di un suo destino e di una sua nuova funzione sociale di riferirsi ad Artaud e alla sua opera come ad

⁴ B. Poirot-Delpech, *La leçon d'A. Artaud*, in « Le Monde » (29 dicembre 1967).

⁵ S. Sontag, *À la rencontre d'Artaud* (Parigi, Bourgois, 1976), p. 123.

⁶ *Ibid.*, pp. 116 e 119.

una delle fonti privilegiate della loro ispirazione. Certo è, che l'ispirazione non contempla nessuna preoccupazione esegetica ed interpretativa nei confronti dell'opera e del testo che la originano, bastano una parola (ad esempio, crudeltà) o un frammento d'opera particolarmente suggestivi perché essa origini un autentico atto creativo. L'ispirazione, dal punto di vista critico, è una pratica vaga perché non necessita né della lettura né dell'interpretazione; nel suo farsi atto creativo la parola che l'aveva originata viene stravolta e cambia di significato, ed il testo che l'aveva fatta sorgere diviene pre-testo e presto viene dimenticato. Il riferimento allusivo e vago all'opera di Artaud, fa in modo che gran parte degli articoli scritti in questi anni non rivestano una particolare importanza e significato ai fini di uno studio sulla storia della critica artaudiana. Facendo parte, infatti, di quel campo che abbiamo definito delle non-letture, essi non mutano né arricchiscono l'evolversi del discorso critico su Artaud. Il regno di Artaud sul teatro contemporaneo, la fortuna del *Théâtre et son double*, che in pochi anni diventò un vero e proprio best-seller, è un fenomeno che non è originato dalla critica; infatti, dopo gli avvertimenti lanciati alla fine degli anni cinquanta da Blanchot e da Nadeau⁷, i critici e i commentatori più attenti ribadirono che l'opera di Artaud non poteva essere ridotta a un manuale di estetica drammaturgica. Nel 1970, Marthe Robert, di fronte al dilagare degli approcci teatrali, ribadisce con decisione questa posizione:

Est-il besoin [...] de préciser [...] que les idées contenues dans *Le Théâtre et son double* ne constituent pas à proprement parler une théorie [...] L'accent mis sur la cruauté et les nécessités physiques de la scène, le refus de la psychologie qui coule sentiments et passions dans un langage trop clair pour être vrai, le déplacement des divers éléments du spectacle, la substitutions de l'incantation aux vaines « analyses de la parole », tout cela ne répond pas à la nécessité d'un système esthétique, mais au besoin pressant d'un esprit qui revendique ses droits contre tout ce qui le limite, et d'abord contre le langage, qui la plupart du temps élucide et juge, au lieu de faire éclater les mots dans la rage de la vérité⁸.

La fortuna di Artaud nel mondo del teatro non fu quindi generata dalla riflessione critica, che tendeva ad un approccio più globale e meno riduttivo della sua opera, essa fu un fenomeno che si originò al di fuori del suo campo. L'influenza di Artaud sull'evoluzione del teatro contem-

⁷ Cfr. *supra*, p. 172.

⁸ M. Robert, *Une révolte*, in « Cahiers Littéraires de l'ORTF », n° 12 (1970), p. 39.

poraneo fu un fenomeno che si originò e produsse innanzitutto in ambito creativo, nei laboratori di ricerca teatrale, presso i giovani registi e attori; l'intervento dei critici avvenne a posteriori, essi furono costretti a constatare un fenomeno, che solo più tardi contribuirono ad amplificare. Nel 1965 un articolo di Michaël Kustow, intitolato *Sur les traces d'Artaud*, che destò una forte sorpresa ed una viva impressione nel mondo della critica, informò sulla fortuna delle idee teatrali di Artaud all'estero e sottolineò il fatto che numerosi gruppi e compagnie teatrali si erano ispirate alle sue concezioni drammaturgiche per la realizzazione di spettacoli giudicati rivoluzionari⁹. Nello stesso anno Claude Roy segnalò la presenza di un « Théâtre de la Cruauté en Europe »¹⁰, e due anni dopo, nel 1967, affermerà: « les grands hommes de théâtre ont presque tous fait de l'Artaud sans le savoir »¹¹. Sempre nel 1967, cioè due anni dopo quella sorta di rivelazione costituita dall'articolo di Kustow, Robert Abirached scrive: « Je ne connais pas d'écrivain qui soit aussi présent aujourd'hui dans les laboratoires de l'art dramatique ou dont l'influence se révèle à ce point confondante »¹². I critici, come emerge da queste citazioni, si limitano a constatare un fenomeno che si produsse al di là del loro intervento e della loro riflessione. La fortuna teatrale di Artaud si manifestò esteriormente nel moltiplicarsi degli Ateliers Antonin Artaud, dei clubs Antonin Artaud, dei premi A. Artaud, dei teatri A. Artaud. Nel 1962 sorse a Bruxelles un « Club Antonin Artaud », centro per il reinserimento dei malati mentali attraverso attività para-teatrali¹³. Dal 1970 il Piccolo Teatro di Lugano prese il nome di Teatro Antonin Artaud, nel 1971 non lontano da Parigi si fondò un « Atelier Antonin Artaud ». A partire dal 1960 gli vengono dedicati numerosi programmi radio-televisivi; *Pour en finir avec le jugement de dieu*, fu diffusa per la prima volta il 5 marzo 1973 alle ore 22 sul canale di France-Culture e replicata il 1 giugno 1975 alle ore 20.40 sullo stesso canale.

Un altro segno dell'incontrastato dominio di Artaud nel mondo teatrale e nelle giovani generazioni di attori e di registi è il multipli-

⁹ M. Kustow, *Sur les traces d'Artaud*, in « Esprit » (maggio 1965).

¹⁰ C. Roy, *Théâtre de la Cruauté en Europe*, in « NRF » (1 maggio 1965).

¹¹ Id., *L'idiot sacré de notre village*, in « Nouvel Observateur » (5 luglio 1967), p. 32.

¹² R. Abirached, *Sous le signe ...*, cit.

¹³ Cfr. « Le Soir » (4 febbraio 1968).

carsi di spettacoli direttamente tratti dalla sua opera. Nel 1962, Jean-Marie Patte mise in scena *Le Jet de Sang*, tratto da *L'Ombilic des Limbes*, che ricevette il premio dell'Université du Théâtre des Nations. Il *Théâtre-Atelier* d'Ambly diede nel 1975 a Parigi uno spettacolo intitolato *Van Gogh* e tratto dall'omonimo libro di Artaud, che incontrò « un enthousiasme égal aussi bien de la part des critiques que de public »¹⁴. Arsène Richeux, che nel 1974 presentò al Festival d'Avignone la *Clair Abélard*¹⁵ d'Artaud, nel 1975, sempre nell'ambito del festival, creò *L'Anarchiste couronné* di Artaud che venne presentato il 21 luglio¹⁶. L'elenco degli spettacoli tratti dalle opere di Artaud, la lista dei laboratori e degli Ateliers che si richiamano direttamente all'autore del *Théâtre et son double* potrebbe continuare a lungo; foltissima è, infatti, in questi anni la schiera degli ammiratori e discepoli del nostro autore, sia nel mondo teatrale che, piú generalmente, in quello artistico. Egli è sovente citato in esergo di programmi, manifesti, interventi e discorsi che si vogliono rivoluzionari e sovversivi. Eccone qualche esempio: « Ces propos du poète Antonin Artaud, Guillaume Kergoulay les a placés en exergue à *Tard dans la nuit*, pièce radiodiffusée »¹⁷; « En ces mots d'Antonin Artaud est contenue toute la démarche théâtrale de la Mama de Paris, groupe François Villon »¹⁸; « Ces quelques lignes du Théâtre de la Cruauté résumant tout le programme réformateur d'Antonin Artaud; elles collent bien au spectacle que nous présente le Théâtre de l'Esprit Frappeur »¹⁹. Persino *L'Hypothèse d'Eros* di Emmanuelle Arsan (meglio conosciuta come l'autrice di *Emmanuelle*) si apre con una citazione di Artaud²⁰. Brevi citazioni e frammenti dell'opera di Artaud servono come giustificazione artistico-culturale a discorsi e tentativi discutibili e sospetti. Fu questo l'aspetto piú negativo e deteriore di quel fenomeno sorto dal libero ispirarsi di attori, registi, artisti, poeti, ecc. all'opera di Artaud.

La critica, che si limitò dapprima a constatare un fenomeno che era sorto negli ambienti teatrali e creativi, contribuì ad aumentarne la

¹⁴ Cfr. « ATAC Informations » (maggio 1975).

¹⁵ Cfr. O.C., I, p. 137.

¹⁶ Cfr. G. Dupuy, in « Libération » (21 luglio 1975).

¹⁷ « Le Parisien libéré » (18 gennaio 1974).

¹⁸ « Le Dauphiné libéré » (15 luglio 1973).

¹⁹ « Pourquoi-pas » (Bruxelles, 10 giugno 1975).

²⁰ E. Arsan, *Hypothèse d'Eros* (Parigi, Filipacchi, 1974).

portata, dando vita ad una lunga « querelle » sull'eredità di Artaud. Espressioni come « figli naturali di Artaud » o « eredi di Artaud » divennero sempre più frequenti negli articoli di critici e commentatori. L'eredità di Artaud fu attribuita dalla critica alle più diverse e contrastanti imprese teatrali. Per riferirci alla divisione che abbiamo enucleato all'inizio di questo capitolo tra letture e non-letture, possiamo con tranquillità affermare che gli interventi nelle « querelle » sull'eredità di Artaud, che pur vide i critici impegnati in prima persona, rientra nel vastissimo campo delle non-letture. In questi interventi, infatti, il parallelo o il riferimento ad Artaud rimane superficiale e mai verificato in una lettura approfondita dei testi.

Già nel periodo immediatamente posteriore la morte di Artaud e fino alla fine degli anni cinquanta, gli spettacoli di Barrault, Blin, Rouleau, Bertheau (tutti amici o compagni di lavoro del regista dei *Cenci*) e Vilar furono letti come un'applicazione delle idee espresse da Artaud; tuttavia la questione della sua eredità fu posta per la prima volta rispetto alla nuova generazione di uomini di teatro, quella dei vari Grotowski, Brook, Living Theatre e dei primi animatori degli « happenings ». Come quello di Claude Roy, l'articolo di Kustow *Sur les traces d'Artaud*²¹ parlava, infatti, principalmente degli spettacoli realizzati in Inghilterra da Peter Brook e del lavoro di ricerca di una compagnia di attori « dans une toute petite ville de Pologne ». È però Raymonde Temkine a copiare l'espressione « Fils naturels d'Artaud »²², titolo di un articolo del 1966 in cui l'autrice indaga sulle affinità e sulle differenze tra Artaud e Grotowski. Prendendo spunto dagli articoli di Claude Roy e di Michaël Kustow, ella afferma:

Qu'il y ait parenté entre les recherches théâtrales les plus récentes de l'Anglais Peter Brook et du Polonais Jerzy Grotowski, que tous deux se révèlent comme les héritiers authentiques d'Antonin Artaud qui passait pour mort sans postérité, deux articles parus dernièrement le mettent en évidence²³.

Piú avanti introduce la nuova espressione: « Fils d'Artaud, avons-nous dit, et non point héritier, ce mot prêtant à équivoque »²⁴. Perché la Temkine insiste sulla differenza tra « figli » ed « eredi »? L'espressione di

²¹ M. Kustow, *Sur les traces ...*, cit.

²² R. Temkine, *Fils naturel d'Artaud*, in « Lettres Nouvelles » (maggio-giugno 1966).

²³ *Ibid.*, p. 127.

²⁴ *Ibid.*, p. 134.

« figli naturali » sta ad indicare che il riferimento ad Artaud non fu innanzitutto rivendicato da questi due grandi registi, ma fu istituito dalla critica²⁵. Infatti l'autrice afferma: « Après avoir vu Akropolis²⁶, je comprends que les intuitions d'Artaud ne sont pas pures spéculations »²⁷. L'affermazione della Temkine illustra bene come il parallelo istituito dai critici tra Artaud e i protagonisti del nuovo teatro fu suscitato, soprattutto, dall'impressione provocata dai loro spettacoli, che sembravano essere l'applicazione o la traduzione concreta delle profetiche affermazioni fatte da Artaud intorno agli anni trenta. Il riferimento ad Artaud, frequentemente assunto da questi stessi personaggi (mentre Grotowski rifiutò sempre il parallelo con Artaud²⁸, Peter Brook e il Living Theatre assunsero le tesi di Artaud fino a farle diventare contenuto specifico di qualche loro spettacolo. Si veda il *Marat-Sade* (1964) di Peter Weiss, messo in scena da Brook ispirandosi al Teatro della Crudeltà, e *Mysteries and smaller pieces* (1964), tratto dagli stessi testi di Artaud, messo in scena dal Living Theatre), verrà istituito in maniera sempre più sommaria e superficiale:

Malgré tout ce qui les sépare, on peut affirmer que grâce à Grotowski, qui n'avait pas lu l'oeuvre d'Artaud, le théâtre de la Cruauté a commencé de prendre corps sous notre regard²⁹.

Le rôle déterminant que joua le Living dans la vie théâtrale des années '60, en ressuscitant le rituel et le sacré chers à Antonin Artaud³⁰.

Come possiamo osservare da questi perentori giudizi, il parallelo è fondato su un'immagine stereotipata, e per la verità un po' misteriosa, perché sempre implicita e data per scontata, della concezione che Artaud

²⁵ Infatti Peter Brook affermerà: « Grotowski m'a raconté — témoigne Peter Brook — que, pendant qu'il travaillait sur des choses qui l'intéressaient, quelqu'un lui à dit: "Mais, tiens, tout ce que vous faites est fondé sur Artaud". Et à l'époque il ne savait absolument pas qui était Artaud. Moi non plus d'ailleurs »: in D. Bablet, *Rencontre avec P. Brook*, in « Travail Théâtrale », n° 10 (1973), p. 11. Anche i fondatori del Living Theatre, che nacque nel 1946, scoprirono Artaud solo nel 1958. Cfr. A. Simon, in « Le Monde » (13 ottobre 1972) e « Le Nouvel Observateur » (20 settembre 1967).

²⁶ « Akropolis », regia di Grotowski, 1962, presentato a Parigi nel 1968, testo di Wyspianski.

²⁷ R. Temkine, *Fils ...*, cit., p. 135.

²⁸ Cfr. J. Grotowski, *Per un teatro povero* (« Non era completamente se stesso »), pp. 133-144 (Roma, Bulzoni, 1970).

²⁹ A. Simon, *L'aventure des héritiers*, in « Le Monde » (13 ottobre 1972).

³⁰ C. Alexandre, *La chasse au Living*, in « L'Express » (6 settembre 1971).

aveva del teatro. Oltre che con Grotowski, Brook e il Living Theatre, il parallelo fu istituito con gli animatori degli « happenings »: « Né à la foi des Dada et d'Antonin Artaud, le happening est sans doute le phénomène le plus nouveau des dix dernières années »³¹.

In questi articoli non solo è dato per scontato che il senso e l'opera di Artaud sia la sua riflessione teatrale, ma l'uso di espressioni come « il teatro di Artaud », « il teatro della crudeltà », nasconde una superficiale conoscenza e una mancanza di comprensione della sua opera; esse indicano, infatti, delle uguaglianze estremamente sommarie come: Artaud = primato della messa in scena sul testo, importanza dell'attore e dell'espressione corporale; Teatro della Crudeltà = furore espressivo, valorizzazione incondizionata dei contenuti e di forme espressive violente e sconvolgenti; ecc. Questi riferimenti approssimativi e riduttivi, se sono tollerabili nella libera ispirazione di attori e registi all'opera di Artaud, non hanno nessuna giustificazione quando divengono contenuto principale del discorso critico. Per dieci anni tutte le tendenze innovatrici del teatro contemporaneo, tutte le esperienze più nuove e rivoluzionarie trovarono la loro giustificazione teorica nei Manifesti del *Théâtre Alfred Jarry*, o in uno dei passi del *Teatro e il suo doppio*; ad Artaud fu assegnato il ruolo di denominatore comune di tutto quello che avveniva di nuovo o importante nel panorama del teatro contemporaneo:

Le Théâtre-Laboratoire de Wroclaw (Grotowski), l'Odin Teatret (Eugenio Barba, disciple du précédent), le Living Theatre, tous ont mis en évidence, se référant pour la plupart à Artaud, la primauté de la mise en scène sur le texte et ont élaboré, à partir d'un texte ou d'un canevas, des spectacles dont les éléments composants essentiels sont l'expression corporelle ou l'émission vocale³².

Se la questione dell'eredità d'Artaud si pose specificatamente riguardo al lavoro ed alle ricerche di Grotowski, Brook e il Living Theatre, numerose altre esperienze furono lette dai critici partendo dall'autore del *Théâtre et son double*. Si citò Artaud a proposito di due protagonisti del nuovo teatro latino-americano: Jorge Lavelli, Victor García, e a proposito di Jérôme Savary. A proposito della messa in scena di *Les Bonnes* di Genet fatta da Victor García³³, un critico affermò: « La mise en scène de Victor García atteint les paroxysmes dont Antonin

³¹ P. Faveton, in « Connaissance des Arts » (marzo 1971).

³² S. Benmussa, in « CRB », n° 74 (1971), p. 60.

³³ Rappresentato a Parigi nel 1971.

Artaud avait rêvé »³⁴. Intorno alla *Médée*, tratta da Seneca da Jean Vauthier, messa in scena da George Lavelli, si dirà: « C'était le retour au théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud »³⁵. Il riferimento ad Artaud divenne una sorta di pratica automatica, allorché si recensiva qualsiasi spettacolo teatrale:

Que doivent à Artaud la furie baroque d'*Orlando furioso* (Ronconi), le ludisme révolutionnaire de 1789 (Ariane Mnouchkine), l'onirisme nocturne du *Regard du sourd* (Robert Wilson), spectacles de référence de la jeunesse actuelle?³⁶.

Anche quando il riferimento si mostra inadeguato, viene percorso ed affermato.

La pratica del riferimento ad Artaud si propagò per irradiazione; essa fu istituita non solo riguardo ai registi del nuovo teatro, ma anche agli autori che lo precedettero, che gli furono contemporanei e che lo seguirono. « Vitrac, Beckett, Ionesco, Arrabal, tous fils d'Artaud »³⁷, afferma Raymond Abellio, raggruppando in un unico paragone ben tre generazioni di autori. Simone Benmussa e Susan Sontag notarono delle convergenze tra Artaud e Ionesco³⁸, Georges Charbonnier con Beckett³⁹, Sartre istituì un paragone con Genet, poi ripreso da Bernard Dort⁴⁰. Si citò Artaud a proposito dello scrittore e drammaturgo polacco Stanislaw-Ignacy Witkiewicz (1885-1939)⁴¹, ed, infine, a proposito di Arrabal, l'inventore del « Théâtre Panique »⁴².

In rapporto ad Artaud si rilessero anche gli autori del passato; si riscoprirono alla luce del suo apporto autori dimenticati: Sade, Jarry, Strindberg, Büchner, e persino Seneca, autori a cui Artaud si era già richiamato. Ma la cosa più sorprendente fu il fatto che il parallelo fu spinto

³⁴ G. Dumur, in « Gazette de Lausanne » (20 marzo 1971).

³⁵ M. Tremois, in « Télérama » (2 aprile 1975).

³⁶ A. Simon, *L'aventure ...*, cit.

³⁷ R. Abellio, *Dans une âme et un corps* (Parigi, Gallimard, 1973), p. 127.

³⁸ S. Benmussa, *Les ensevelis dans le théâtre d'Eugène Ionesco*, in « CRB », n° 22-23 (1958), pp. 199-200.

³⁹ G. Charbonnier, *Essai sur A. Artaud*, cit., p. 188.

⁴⁰ J. P. Sartre, *Un théâtre de situations* (Parigi, Gallimard, 1973), pp. 166-194; B. Dort, *Genet ou le combat avec le théâtre*, in « Les Temps Modernes » (dicembre 1966).

⁴¹ R. Temkine, *Grotoyski* (Losanna, La cité « l'âge d'homme », 1968), p. 223.

⁴² « Libre Belgique » (24 novembre 1971); « CFJ-Information » (19 ottobre 1972).

fino ad autori come Molière o Musset⁴³, che il nostro autore aveva sempre detestato.

La sovranità di Artaud non si esercitò solo nel campo del teatro, ma si estese anche nei settori della musica, della danza, della pittura e della cinematografia⁴⁴. Il musicista Pierre Boulez, già nel 1958, affermava:

Je puis retrouver dans les écrits d'Artaud les préoccupations fondamentales de la musique actuelle. L'avoir vu et entendu lire ses propres textes, les accompagnant de cris de bruits, de rythmes, nous a indiqué comment opérer une fusion du son et du mot, comment organiser le délire⁴⁵.

È impossibile continuare in questa lunghissima carrellata su tutte quelle esperienze artistiche, spettacolari, che furono riferite ad Artaud; basterà, del resto, leggere le recensioni teatrali o musicali del decennio 1965-1975, per verificare come questo riferimento ritorni frequentemente come un automatismo ormai collaudato.

Questo tipo di pratica usato dalla critica trova la sua espressione più completa ed organizzata in un libro di Franco Tonelli⁴⁶. Il suo testo, significativamente intitolato *L'esthétique de la cruauté*, compie innanzitutto una riduzione dell'opera di Artaud, presentandola come un'estetica ed una teoria dell'arte drammaturgica; in virtù di questa operazione, Tonelli può istituire dei rapporti tra Artaud ed altri autori: Sade, Vitrac, Ghelderode, Beckett, Arrabal. Nel libro di Tonelli è reso esplicito il fondamento dell'ormai abituale pratica del riferimento ad Artaud: « Dans le cadre limité de cette étude, j'ai choisi un certain nombre de dramaturges dont l'oeuvre paraît répondre avec le plus d'à-propos aux théories d'Artaud »⁴⁷.

Il dominio di Artaud in ogni discorso sul teatro non si affermò senza resistenze; significativo, a questo proposito, è un articolo di Nicola Chiaromonte, secondo cui non esiste una teoria teatrale nell'autore del *Théâtre et son double*:

⁴³ Cfr. « Tribune de Lausanne » (3 luglio 1973); « Nouvelle République » (24 gennaio 1976).

⁴⁴ Cfr. B. Amengual, *A. Artaud, un disciple inattendu d'Eisenstein*, in « Ecran », n° 18 (1973), pp. 45-49.

⁴⁵ P. Boulez, *Son et verbe*, in « CRB », n° 22-23 (1958), p. 125.

⁴⁶ F. Tonelli, *L'Esthétique de la Cruauté* (Parigi, Nizet, 1972).

⁴⁷ *Ibid.*, p. 11.

C'est également l'équivoque où sont tombés et continueront de tomber ses admirateurs et ses disciples plus ou moins légitimes, y compris ceux qui aujourd'hui croient découvrir dans ses écrits sur le théâtre les voies de l'avenir. [...] Les propos d'Artaud sur le théâtre sont non seulement ambigus mais dédoublés jusqu'à la limite de la schizophrénie. En même temps qu'ils tendent vers la pureté de la poésie et l'efficacité intérieure, ils restent frénétiquement accrochés à la matérialité, à l'évidence physique, à l'effet extérieur et brutal. [...] Quant à Artaud lui-même, ce n'est pas seulement à un théâtre qui n'a jamais existé qu'il aspirait, mais à un théâtre impossible⁴⁸.

Se la sovranità di Artaud sul teatro contemporaneo non contribuì allo svilupparsi e all'approfondirsi del discorso critico sulla sua opera, ebbe però una conseguenza importante: essa risuscitò il bisogno di riscoprire la parola di Artaud e fece risorgere la necessità di un approfondimento esegetico ed interpretativo (un segno di questo è individuabile nella riedizione, nel 1966, del *Théâtre et son double* nei libri « de poche »).

VI.2. - UN TENTATIVO DI ANNESSIONE IDEOLOGICA: LE LETTURE DEL GRUPPO DI « TEL QUEL ».

Uno degli episodi caratterizzanti l'evoluzione del discorso critico su Artaud negli anni 1965-1975 è il tentativo di lettura collettiva compiuto dagli autori della rivista « Tel Quel ». Questo lavoro interpretativo, culminato nel Colloquio di Cerisy nel 1972⁴⁹, fu iniziato da Sollers e dai suoi compagni molto tempo prima; è lo stesso Sollers che data l'inizio di questo « tentative de déseufouissement d'Artaud, Bataille, Ponge »⁵⁰, intorno al 1963. A partire da questa data, nella rivista furono pubblicati regolarmente dei testi inediti di Artaud, scritti negli ultimi due anni della sua vita, non ancora raccolti nelle *Oeuvres Complètes*.

Fondando la loro lettura sugli ultimi testi di Artaud, gli autori di « Tel Quel » proporranno un tipo di interpretazione radicalmente nuova: una lettura decisamente contrapposta a quelle tradizionali, che molto

⁴⁸ N. Chiaromonte, *A. Artaud et sa double idée du théâtre*, in « Preuves », n° 205 (marzo 1968), pp. 9-17.

⁴⁹ AA. VV., *Artaud*, atti del colloquio « Tel Quel » di Cerisy (1972) (coll. 10/18, 1973).

⁵⁰ *Entretien Sollers - J. J. Brouchier*, in « Magazine Littéraire » (giugno 1972), p. 13.

avevano insistito sullo spiritualismo e sul misticismo dell'autore di *Héliogabale*. « Artaud se situe délibérément du côté des religieux et des mystiques et aux antipodes du rationalisme », affermerà Danièle André-Carraz, uno dei principali sostenitori dell'immagine mistica e religiosa di Artaud⁵¹. L'obiettivo di « Tel Quel » sarà invece quello di tentare un recupero materialista dell'opera di Artaud, che contraddicesse le interpretazioni spiritualistiche allora dominanti. Gli autori che piú si distinguono in questo tentativo di recupero materialista e marxista sono, oltre a Philippe Sollers, Julia Kristeva, Marcelin Pleynet, Georges Kutukdjian, Jacques Henric e Guy Scarpetta.

Il fine ed il metodo del tentativo collettivo di « Tel Quel » è chiaramente esplicitato da Guy Scarpetta:

Notre travail est plutôt de savoir lire le texte d'Artaud en matérialistes, de savoir arracher ce discours à l'idéalisme dont il reste empreint; geste qui serait en définitive impossible si ce discours n'avait déjà commencé à se retourner lui-même [...]. Or ce qu'il nous faut voir, c'est que les thèmes idéalistes ou les propos « réactionnaires » que nous pouvons lire dans le discours d'Artaud, ne sont qu'un moment de ce discours, que celui-ci ne va pas tarder à se rompre, et nous pouvons voir s'inscrire, essentiellement dans les derniers textes, dont la plupart sont encore inédits, un matérialisme de plus en plus net. [...] C'est donc bien devant un discours ambigu, contradictoire, que nous nous trouvons, et tout notre travail consistera à faire basculer ce discours sur son versant matérialiste: opération « stratégique » donc, destinée à ruiner les récupérations mystiques du texte d'Artaud⁵².

Medesimo fu il proposito del Colloquio di Cerisy, il quale si proponeva: « de s'opposer à un retour en force de l'idéalisme qui, sous couvert d'une référence à l'Orient (...), réintroduit une conception mystagogique, kabbalistique de l'écriture; c'est-à-dire de réaffirmer l'importance fondamentale des derniers textes d'Artaud »⁵³.

Come emerge chiaramente dai propositi e dagli obiettivi esplicitati da Scarpetta e da Henric, nella lettura operata dal gruppo di « Tel Quel » è dominante la preoccupazione ideologica: Artaud diventa un mezzo piú che un fine, e la sua opera è sovente manipolata. Ci troviamo di fronte non ad un tentativo mirante ad un'esegesi e ad un'interpre-

⁵¹ D. André-Carraz, *L'expérience intérieure d'A. Artaud* (Parigi, Librairie St.-Germain, 1971), p. 23.

⁵² G. Scarpetta, *Brecht et Artaud*, in « Nouvelle Critique », n° 25 (giugno 1969), pp. 65-66.

⁵³ J. Henric, *Artaud travaillé par la Chine*, in *Artaud*, cit., p. 219.

tazione dei testi, ma ad una operazione strategica volta all'annessione ideologica del percorso e dell'opera artaudiana:

Près de nous, Artaud, que l'idéologie littéraire par un contresens opérant s'acharne à présenter comme l'écrivain individualiste par excellence, inscrit dans son texte, l'un des plus violents de notre modernité, le renversement capital de l'histoire de la pensée: la venue irréversible du matérialisme sur les scènes de l'écriture, de la pensée et de l'histoire, la fin de l'idéalisme⁵⁴.

Il tentativo di « Tel Quel », seppur non riconducibile alla superficiale ed automatica pratica del riferimento e della citazione che abbiamo registrato a proposito della fortuna teatrale di Artaud, ci conferma nell'osservazione che negli scritti di Artaud è possibile ritrovare delle frasi che confortino qualsiasi tesi ed ideologia estetica e politica.

I limiti e le contraddizioni del tentativo di « Tel Quel » sono messi in luce da Durozoi, il quale afferma che ridurre Artaud a una sorta di pre-marxista significa:

Passer un peut vite sur les conférences de México où le marxisme était présenté comme dépassé et insuffisant à cause de son matérialisme étroit. Scarpetta, en effet, s'en débarrasse en affirmant qu'il n'y eut là qu'un *moment* du discours d'Artaud, et que dans les derniers textes on voit se formuler un matérialisme de plus en plus net. On veut bien l'admettre à la rigueur, tout on se demandant si l'ordre biographique justifie le privilège ainsi reconnu aux derniers textes et l'abandon des textes antérieurs (et d'un bon nombre!): *Correspondance avec Jacques Rivière*, textes surréalistes, *Héliogabale*, textes mexicains... ne resterait que le *Théâtre et son double*, et encore faudrait-il sans doute le corriger dans l'optique des derniers poèmes); il n'en reste pas moins que cette lecture marxiste se fait avec l'intention déclarée de fonder un « théâtre matérialiste », c'est-à-dire de continuer l'histoire du théâtre, dont Artaud précisément voulait se débarrasser de façon définitive. Il semble bien qu'apparaisse ainsi, sous couvert de science et de « pratique théorique » un nouveau (ou une nouvelle) mode de récupération⁵⁵.

Gérard Durozoi contesta al gruppo di « Tel Quel » di aver dato un privilegio biografico all'ultimo Artaud e si interroga sulla validità di una interpretazione e di una lettura che dimentica e censura con leggerezza i problemi posti dalla restante produzione artaudiana. Quella di Durozoi è certamente un'obiezione pertinente; infatti non è legittimo bollare, come fa Scarpetta, di « reazionario » ed « idealistico », tutto ciò che non conferma il critico nella sua opzione ideologica.

⁵⁴ Id., *Une profondeur matérielle*, in « Critique », n° 278 (luglio 1970), p. 625.

⁵⁵ G. Durozoi, *Artaud, l'aliénation et la folie* (Parigi, Larousse, 1972), p. 202.

I tentativi di un recupero marxista dell'opera di Artaud, non solo operano una censura orizzontale (cronologica) nel percorso dell'autore, ma anche verticale; infatti, anche nei testi degli ultimi due anni, troppe sono le affermazioni che contraddicono una lettura materialista. Significativa è questa frase a proposito di *Pour en finir avec le jugement de dieu*: « cette émission était la recherche d'un langage que n'importe quel cantonnier ou bournat eût compris, lequel apportait par la voie de l'émission corporelle les vérités métaphysique les plus élevées »⁵⁶. Ciò che sfugge (o ciò che è censurato) agli autori di « Tel Quel » è che l'affermazione del corpo sofferente, del corpo come unica realtà gloriosa, negli ultimi testi di Artaud, è la risposta ad un problema umano ed esistenziale che rappresenta la cifra unitaria di tutto il percorso artaudiano. Molto pertinente è quest'altra affermazione di Durozoi:

Il se trouve que, par rapport au discours d'Artaud, nos concepts d'idéalisme et de matérialisme, fondés sur une opposition dualiste qui dessine l'horizon de la métaphysique classique, semblent perdre toute pertinence. [...] Lorsqu'Artaud parle de « métaphysique », c'est pour faire signe vers un être mixte inséparable d'esprit et de corps, dont il cherche l'expérience et les modèles dans des cultures non occidentales, c'est-à-dire dénuées de philosophie au sens strict, et donc de métaphysique à proprement parler. Ce qu'Artaud nomme métaphysique, c'est justement ce jusqu'où notre métaphysique occidentale n'a jamais pu penser: la non-opposition du matérialisme et de l'idéalisme. Il devient dès lors impossible de le tirer tout entier du côté du seul matérialisme, même dialectique, sans aussitôt le falsifier⁵⁷.

Certamente l'avventura di Artaud fu sempre tesa al superamento di ogni dualismo: carne-spirito, pensiero-parola, idea-materia, metafisica-materialismo, ed alla ricerca ostinata di un'unità. L'esaltazione del corpo, negli ultimi scritti di Artaud, ebbe delle interpretazioni diverse e contrapposte a quelle di « Tel Quel »; ricordiamo come esempio la lettura della Sontag:

Pour Artaud, le corps représente en même temps l'obstacle à la liberté et le lieu où elle peut s'accomplir. Ses réactions à son égard recouvrent la gamme des thèmes gnostiques habituelles: l'affirmation du corps, la révulsion qu'il suscite, le désir de le transcender, la quête de sa rédemption [...]. La tâche gnostique qu'Artaud propose au théâtre est de conduire à la rédemption du corps⁵⁸.

⁵⁶ O. C., XIII, p. 137; lettera a Guilly (7 febbraio 1948).

⁵⁷ G. Durozoi, *Artaud, l'aliénation et la folie*, cit., pp. 203-204.

⁵⁸ S. Sontag, *A la rencontre ...*, cit., pp. 94 e 97.

È importante sottolineare che il tentativo di « Tel Quel » non è però totalmente riconducibile al recupero materialista dell'opera di Artaud; esso, oltre ad avere per la prima volta messo in luce gli ultimi suoi testi, fino ad allora considerati come espressione della malattia, è costituito da letture, seppur parziali, intelligenti e fondamentali. Per Sollers, la Kristeva, Jacques Henric, Pleynet, l'opera di Artaud costituisce uno dei momenti fondamentali di rottura del logocentrismo occidentale. Artaud con Mallarmé, Joyce, Kafka, Bataille è uno degli autori fondamentali per questi filosofi e linguisti. Sollers giudicò anacronistico l'intervento di un linguista che continuava a parlare della lingua come se non si fossero ancora prodotti i tentativi di Artaud e Joyce. Pleynet imputò ad Artaud e a Bataille: « la percée propre à l'efficacité du texte de Lautréamont, et non au surréalisme qui a tout de suite *limité* ce texte à des considérations poétiques »⁵⁹. E Julia Kristeva affermerà: « Avec Lautréamont, Mallarmé, Joyce, Artaud, *lire* signifie abandonner l'opération lexicale-syntaxique du déchiffrement et refaire le trajet de leur production. Combien en sont capables? »⁶⁰. Ancora la stessa autrice ribadirà: « Joyce, Kafka, Artaud: un discours, une socialité, une politique qui durent depuis deux mille ans sont en train de se rompre »⁶¹. Un testo che ci mostra come alcune letture operate dagli autori di « Tel Quel » costituiscano un effettivo contributo allo sviluppo del discorso critico su Artaud, è *La pensée émet des signes* di Sollers, un articolo in cui il progetto ideologico non è dominante:

Puisque nous ne somme pas, comme aurait dit Artaud, *sortis* en nous? Puisque ce dont il s'agit, c'est d'abord, encore et toujours, de notre différence, de notre appartenance à nous-mêmes, autrement dit aussi bien de notre aliénation sociale que de notre liaison sans cesse méconnue à l'inconscient? [...] La pensée, le corps, l'inconscient: telles sont les trois figures ordonnatrices du langage brisé d'Artaud, lesquelles se réunissent en une seule, et pouvons en effet la nommer sans avoir l'impression de faire usage d'un terme approximatif, la vie⁶².

Seppur anch'esso all'interno di una strategia volta al recupero materia-

⁵⁹ M. Pleynet, *Lautréamont politique*, in « Tel Quel », n° 41 (primavera 1971).

⁶⁰ J. Kristeva, *Révolution du langage poétique* (Parigi, Seuil, 1974), p. 98.

⁶¹ Id., *Sujet dans le langage et pratique politique*, in « Tel Quel », n° 58 (1974), p. 27.

⁶² P. Sollers, *La pensée émet des signes*, in « Tel Quel », n° 20 (1965), pp. 12-13.

lista di Artaud, l'articolo di Sollers offre uno spunto interpretativo interessante ed utile all'approfondirsi del discorso critico.

Il lavoro di « Tel Quel », durato quasi dieci anni, contribuì, inoltre, mettendo in primo piano gli ultimi testi del poeta, ad attirare l'attenzione sulla lingua di Artaud. Già la Kristeva sottolineò la messa in crisi della funzione simbolica del linguaggio prodotta dalla scrittura artaudiana.

Furono proprio gli studi di Sollers e della Kristeva a sottolineare la rivoluzione operata da Artaud nel campo del linguaggio e della scrittura: le glossolalie, le parole-grido, le parole-soffio, le onomatopee lette dagli psichiatri come « un des éléments typiques de son dérèglement mental »⁶³, vennero per la prima volta affrontate da un punto di vista linguistico. Già Artaud, del resto, definì la sua lingua « une langue pure avec un sens hors-grammatical »⁶⁴. Il primo a tentare un approccio linguistico, sollecitato dal lavoro di « Tel Quel », fu Gilles Deleuze per il quale Artaud: « est le seul à avoir été profondeur absolue dans la littérature et découvert un corps vital et le langage prodigieux de ce corps, à force de souffrance, comme il dit »⁶⁵. Lo studio di Deleuze verte sul testo di Artaud *L'Arve et l'Aume, tentative anti-grammaticale contre Lewis Carroll*⁶⁶ e sull'uso che il nostro autore ha di ciò che gli psichiatri chiamano le « parole-valigia », cioè « un mot à soufflets, établi comme une valise à sacs doubles, ce qu'on appelle en anglais portemanteau, parce qu'il y a deux sens très visibles empaquetés dans un seul mot »⁶⁷. Per Deleuze, in Artaud « non seulement il n'y a plus de sens, mais il n'y a plus de grammaire ou de syntaxe, et à la limite même plus d'éléments syllabiques, littéraires ou phonétiques articulés »⁶⁸, e concludendo la sua indagine afferma che se Lewis Carroll è « l'arpenteur des surfaces », Artaud appare come l'esploratore dell'« infra-sens ».

Il tentativo di Deleuze, che nella sua analisi impiega una terminologia psichiatrica, è corretto e sviluppato da Paule Thévenin che legge

⁶³ Cfr. G. Ferdière, *J'ai soigné ...*, cit., p. 27.

⁶⁴ O. C., IX, p. 185.

⁶⁵ G. Deleuze, *Le schizophrène et le mot*, in « Critique », n° 255-256 (1968), p. 746.

⁶⁶ O. C., IX, p. 156.

⁶⁷ O. C., IX, p. 166.

⁶⁸ G. Deleuze, loc. cit., p. 744.

il testo di *Ci-gît* e analizza il titolo *Le Retour d'Artaud le Mômo* da un punto di vista strettamente linguistico-strutturale. Afferma infatti la Thévenin:

Il me faut y insister: en aucune cas il ne saurait être question d'une quelconque « explication de texte » qui ne pourrait être que ridicule et outrecuidante. Ce que j'ai essayé de faire est une lecture qui suit le texte au plus près, une lecture qui questionne les mots dont il est faite, presque mot par mot, une lecture qui cherche à apprendre le texte et se présente telle qu'elle s'est faite, c'est-à-dire balbutiante. Une lecture qui soit un travail sur le texte, qui travaille le texte, ce tissu que l'écriture a déjà travaillé⁶⁹.

I risultati a cui perviene nel suo lavoro la Thévenin sono ancora oggi insuperati, la sua lettura rappresenta una via necessaria per la comprensione e penetrazione degli ultimi testi di Artaud.

Per concludere questo paragrafo sul lavoro critico compiuto dal gruppo di « Tel Quel », è importante sottolineare il fatto che il lungo studio della Thévenin fu pubblicato proprio da questa rivista che, malgrado il tentativo di annessione ideologica operato sui testi di Artaud, ebbe però il merito di rivalutare gli ultimi scritti del nostro autore e di aprire nuove vie d'approccio al discorso critico.

VI.3. - IL RITORNO DI ARTAUD NELLE LETTURE DI JACQUES DERRIDA.

Abbiamo piú volte accennato, in questo capitolo, all'importanza degli studi di Derrida su Antonin Artaud (il primo del 1965, il secondo del 1966). Nei suoi saggi, questo autore tenta un approccio globale dell'opera artaudiana, libero da ogni preoccupazione ideologica e strumentale.

Il discorso critico su Artaud, con i due interventi di Derrida, subisce una svolta fondamentale e definitiva, anche se fino ad oggi non ancora assimilata, approfondita e sviluppata. Sono numerosissimi gli articoli che, in occasione della pubblicazione dei volumi delle *Oeuvres Complètes*, riprendono e parafrasano l'interpretazione di Derrida⁷⁰. Con i suoi due saggi egli ci restituisce il senso globale del percorso di Artaud, in essi l'esegesi testuale acquista la dignità dell'interpretazione

⁶⁹ P. Thévenin, *Entendre/Voir/Lire*, in « Tel Quel », n° 39-40 (1969-1970), p. 36.

⁷⁰ Si veda come esempio di parafrasi di Derrida: Ronse, *Moi, A. Artaud*, in « Quinzaine Littéraire », n° 32 (15 luglio 1967).

approfondita e complessiva. Per questi motivi dedicheremo un intero paragrafo all'analisi e allo studio dei suoi due interventi, riconosciuti da tutta la critica come fondamentali e definitivi.

Due sono, secondo Derrida, i discorsi praticati su Artaud e sulla sua opera: il discorso critico ed il discorso clinico e psichiatrico. Questi due tipi di approcci si sono sviluppati secondo delle traiettorie diverse e apparentemente contrastanti. Il primo intervento di Derrida prende le mosse proprio da un'analisi di questi due discorsi su Artaud nelle loro espressioni piú alte e piú complete: egli infatti analizza gli interventi di M. Blanchot che rappresentano il momento piú alto del discorso critico, e gli articoli di Foucault, massimo rappresentante del discorso clinico e psichiatrico. Sia Blanchot che Foucault giudicarono impossibile e inattuabile un'unità tra questi due discorsi, essendo incompatibili nella loro forma e nella loro essenza. Affermò Foucault:

Ces deux discours, malgré l'identité d'un contenu toujours réversible de l'un à l'autre et pour chacun démonstratif sont sans doute d'une profonde incompatibilité. Le déchiffrement conjoint des structures psychologiques n'en réduira jamais la distance. [...] C'est que la continuité du sens entre l'oeuvre et la folie n'est possible qu'à partir de l'énigme du même qui laisse apparaître l'absolu de la rupture ⁷¹.

Anche per Blanchot esiste una netta separazione tra il discorso critico e quello medico, infatti nel 1958 affermò: « Ce qui n'appartient plus à Artaud, dès lors que nous pouvons le lire à travers lui, le dire, le répéter et le prendre en charge, ce dont Artaud n'est que le témoin, c'est une essence universelle de la pensée » ⁷². Ciò che piú appartiene ad Artaud, cioè la sua esperienza, il critico la potrà lasciare al discorso psicologico e psichiatrico; ciò che sarà, al contrario, da ritenere sarà qualcosa di cui Artaud è solo il testimone: l'essenza universale e trascendentale del pensiero. L'avventura totale di Artaud non sarà che l'indice di una struttura trascendentale. Ma è proprio la riduzione dell'opera di Artaud ad « esempio » e « testimonianza » di strutture di significato trascendenti che accomunerà, secondo Jacques Derrida, il discorso critico a quello medico:

L'équivocité qui se loge dans la notion d'exemple est bien connu: elle est la ressource de complicité entre le discours clinique et le discours critique, entre celui

⁷¹ M. Foucault, *Le "Nom du Père"*, in « Critique » (marzo 1962), pp. 207-8.

⁷² M. Blanchot, *A. Artaud*, cit., p. 880.

qui réduit le sens ou la valeur et celui qui voudrait les restaurer. Tel est le cas: qu'on a pu faire de Hölderlin et d'Artaud⁷³.

Il discorso critico ed il discorso clinico che apparentemente seguono due traiettorie diverse e contrastanti sono, per Derrida, riconducibili alla stessa logica; essi infatti riducono il testo e l'opera ad un'esemplificazione di strutture di significato preesistenti, in rapporto alle quali, come se fossero una sorta di volta celeste, tutto viene misurato e giudicato. Ebbene, per Derrida, il senso e la proprietà del percorso artaudiano è il suo prodursi come protesta radicale contro questa legge che governa il sistema metafisico occidentale.

Si Artaud résiste absolument [...] aux exégèses cliniques ou critiques, c'est par ce qui dans son aventure (et par ce mot nous désignons une totalité antérieure à la séparation de la vie et l'oeuvre) est la protestation elle-même contre l'exemplification elle-même. Le critique et le médecin seraient ici sans ressource devant une existence refusant de signifier, devant un langage qui s'est voulu sans trace. C'est-à-dire sans différence. Artaud a voulu détruire une histoire, celle de la métaphysique dualiste qui inspirait plus ou moins souterrainement les essais évoqués plus haut: dualité de l'âme et du corps soutenant en secret, bien sûr, celle de la parole et de l'existence, du texte et du corps⁷⁴.

Nel primo intervento di Derrida è quindi messa a tema la possibilità di un approccio critico, e clinico, all'opera di Artaud. Egli si pone la domanda che già molti commentatori prima di lui si erano posta⁷⁵: è possibile affrontare l'opera di Artaud e capire il senso della sua avventura umana usando le categorie tradizionali della critica? Derrida risponde che è impossibile, e a suffragare la sua tesi sta tutta la storia della critica ad Artaud. Ma Derrida va oltre la constatazione dell'« impasse » a cui è costretto il discorso critico, egli indica una via in cui questo « impasse » e questa impossibilità sono totalmente assunti come angolo interpretativo. Egli propone alla critica di rinunciare ad un approccio che cerchi il senso ed il significato dell'opera di Artaud per comprendere, invece, come il suo senso sia nel prodursi in modo tale da rifiutarsi a qualsiasi forma di commento o di discorso:

Pour me garder, pour garder mon corps et ma parole, il me faut retenir l'oeuvre en moi, me confondre avec elle pour qu'entre elle et moi le Voleur n'ait aucune

⁷³ J. Derrida, *La parole soufflée*, in « Tel Quel », n° 20 (1965); e *L'écriture et la différence* (Parigi, Seuil, 1967), p. 259.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 261.

⁷⁵ Questa domanda fu sollevata per la prima volta da Adamov nel 1948.

chance, l'empêcher de déchoir loin de moi comme écriture. [...] L'oeuvre, comme excrément, n'est que matière: sans vie, sans force ni forme. Elle tombe et s'effondre aussitôt hors moi. C'est pourquoi l'oeuvre poétique ou autre, ne me mettra jamais debout. Ce n'est jamais en elle que je m'érigerai. Le salut, le statut, l'être-debout, ne seront donc possibles que dans un art sans oeuvre. L'oeuvre étant toujours oeuvre de mort, l'art sans oeuvre, la danse ou le théâtre de la cruauté, sera l'art de la vie elle-même. [...] Le mal, la souillure, c'est le critique ou le clinique: devenir dans sa parole et dans son corps une oeuvre, objet livré, parce que couché, à l'empressement furtif du commentaire. Car la seule chose qui par définition ne se laisse jamais commenter, c'est la vie du corps, la chair vive que le théâtre maintient dans son intégrité contre le mal et la mort⁷⁶.

In Derrida la negazione del discorso critico è la via ed il presupposto all'affermazione dell'opera di Artaud. Solo una lettura che accetti ed assuma lo smacco dell'approccio critico può comprendere l'opera ed il percorso artaudiani. L'opera di Artaud sarà originata da questa estrema ribellione al Padre, da questo rifiuto di ogni inizio e di ogni fine che siano situati al di fuori del proprio corpo e della propria anima; la sua scrittura sarà il luogo e lo spazio in cui il soggetto si cerca e si produce, non più come metafora, ma come corpo. La ricerca di un'identità, in Artaud, non sarà la ricerca di un senso e di un significato, che sono rubati e sottratti al soggetto nella quotidianità, ma la costruzione di un corpo integro, puro e glorioso che renda impossibile ogni discorso.

È in questa prospettiva che Derrida legge l'Artaud uomo di teatro: « Le théâtre ne pouvait donc être un genre parmi d'autres pour Artaud, homme du théâtre avant d'être écrivain, poète ou même homme du théâtre: acteur au moins autant qu'auteur [...] parce que la théâtralité requiert la totalité de l'existence et ne toléra plus l'instance interprétative ni la distinction entre l'auteur et l'acteur »⁷⁷. Se la teatralità è un nodo fondamentale dell'opera e del percorso artaudiano, perché sulla scena la parola deve farsi suono, intonazione, intensità e divenire così onomatopoea, ed il senso deve farsi corpo carne e divenire così gesto, è altrettanto evidente che:

Artaud n'entreprend ni un renouvellement, ni une critique, ni une remise en question du théâtre classique: il entend détruire effectivement, activement et non théoriquement, la civilisation occidentale, ses religions, le tout de la philosophie qui fournit ses assises et son décor au théâtre traditionnel sous ses formes en apparence le plus novatrices⁷⁸.

⁷⁶ J. Derrida, *La parole ...*, cit., pp. 272-273.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 281.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 283.

Sulla scena Artaud non vuole fondare un nuovo teatro ma distruggere attivamente il sistema metafisico occidentale che ha separato lo spirito dal corpo, la forza dalla forma.

Ma il tema del teatro sarà l'oggetto del secondo studio di Derrida dedicato ad Artaud. Lo spunto e l'occasione contingente per questo secondo intervento gli fu offerto dalla proliferazione degli approcci teatrali che ebbe inizio proprio nel 1965. Se il dibattito intorno all'importanza del teatro nell'opera di Artaud è databile intorno al 1958⁷⁹, la moda-Artaud nel mondo teatrale si sviluppa a partire dal 1965⁸⁰. È proprio a questo fenomeno, o al regno di Artaud sul teatro contemporaneo, come lo abbiamo chiamato nel primo paragrafo di questo capitolo, che Derrida fa riferimento all'inizio del suo articolo:

Si aujourd'hui, dans le monde entier — et tant de manifestations en témoignent de manière éclatante — toute l'audace théâtrale déclare, à tort ou à raison mais avec une insistance toujours plus grande, sa fidélité à Artaud, la question du théâtre de la cruauté, de son inexistence présente et de son inéluctable nécessité, a valeur de question *historique*. Historique en un sens absolu et radical. Elle annonce la limite de la représentation. Le théâtre de la cruauté n'est pas une *représentation*. C'est la vie elle-même en ce qu'elle a d'irreprésentable⁸¹.

Nonostante il proliferare di articoli ed interventi miranti a situare Artaud all'interno della storia del teatro, Derrida afferma che il Théâtre de la Cruauté ha un'importanza storica, non perché annuncia la nascita di una nuova forma o tecnica teatrale, ma perché esso annuncia il limite della rappresentazione. Nel teatro della crudeltà non è messa in questione l'arte teatrale, ma la rappresentazione come fondamento di tutte le arti e di tutta la cultura. La questione posta dal *Théâtre et son double* e dal Teatro della Crudeltà non è riconducibile ad un problema di tecnica e teoria specificatamente teatrali:

Telle est l'affirmation la plus obstinée d'Artaud: la réflexion technique ou théâtre-

⁷⁹ Cfr. *supra*, p. 171.

⁸⁰ Cfr. *supra*, p. 184.

⁸¹ J. DERRIDA, *Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in « Critique », n° 230 (luglio 1966), p. 597. Comunicazione introduttiva di Derrida al « Colloquio A. Artaud » tenuto a Parma dal 7 marzo al 30 marzo 1966, nell'ambito del Festival del teatro universitario. Parteciparono: A. Calzolari, J. Duvignaud, E. Filippini, L. Gozzi, A. Jouffroy, C. Marowitz, P. Pansa, C. Rugafori, C. Sughì, C. Zincone. Cfr. AA. VV., *Artaud*, in « Teatro Festival », n° 2-3 (1967).

logique ne doit pas être traitée à part. La déchéance du théâtre commence sans doute avec la possibilité d'une telle dissociation ⁸².

Ma se l'opera di Artaud non è una nuova teoria teatrale né un manuale di tecnica scenica, a quali condizioni ci si può oggi, legittimamente, dichiarare eredi di Artaud?

Rompere cette appartenance, qu'est-ce que cela veut dire? Et est-ce possible? A quelles conditions un théâtre d'aujourd'hui peut-il légitimement se réclamer d'Artaud? Que tant de metteurs en scène aujourd'hui veuillent se faire reconnaître comme les héritiers, voire les « fils naturel » d'Artaud, ce n'est là qu'un fait. Il faut aussi poser la question des titres et du droit. A quels critères reconnaître-t-on qu'une telle prétention est abusive? ⁸³.

Dopo aver illustrato le caratteristiche del Teatro della Crudeltà, Derrida si domanda non a quali condizioni un teatro, oggi, possa essere fedele ad Artaud, ma in quali casi esso è sicuramente infedele. Quindi elenca i temi per cui un teatro sarà estraneo al teatro della crudeltà:

1. Tout théâtre non sacré.
2. Tout théâtre *abstrait* excluant quelque chose de la totalité de l'art, donc de la vie et de ses ressources de signification. [...]
3. Tout théâtre privilégiant la parole ou plutôt le verbe. [...]
4. Tout théâtre de la distanciation. Celui-ci ne fait que consacrer avec insistance didactique et lourdeur systématique la non-participation des spectateurs. [...] Au regard de la fête ainsi appelée par Artaud et de cette menace du « sans fond », le « happening » fait sourire: il est à l'expérience de la cruauté ce que le carnaval de Nice peut être aux mystères d'Eleusis. [...]
5. Tout théâtre non-politique. [...]
6. Tout théâtre idéologique, tout théâtre de culture, tout théâtre de communication, d'*interprétation* [...] cherchant à transmettre un contenu, à délivrer un message. [...] ⁸⁴.

Ma se questi sono i temi dell'infedeltà, è allora possibile essere fedeli e richiamarsi ad Artaud, oggi? Derrida risponde a questa domanda, affermando:

A énoncer ainsi les thèmes de l'infidélité on comprend très vite que la fidélité est impossible. Il n'est pas aujourd'hui dans le monde de théâtre qui réponde au désir d'Artaud. Et il n'y aurait pas d'exception à faire, de ce point de vue, pour les

⁸² *Ibid.*, p. 598.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, pp. 610-611-612.

tentatives d'Artaud lui-même. Artaud savait mieux qu'un autre que la « grammaire » du théâtre de la cruauté, dont il disait quelle était « à trouver », resterait toujours l'inaccessible limite d'une représentation qui ne soit pas répétition, d'une *re*-présentation qui soit présence pleine, qui ne porte pas en soi son double comme sa mort, d'un présent qui ne répète pas, c'est-à-dire d'un présent hors du temps, du non-présent⁸⁵.

Se la fedeltà è impossibile, se il teatro della crudeltà deve ancora trovare la sua grammatica ed il suo linguaggio, se questo teatro al di là della rappresentazione non è realizzabile, come può interrogare, cosa può chiedere oggi al nostro teatro e alla nostra cultura l'opera d'Artaud?

Mais l'idée d'un théâtre sans représentation, l'idée de l'impossible, si elle ne nous aide pas à régler la pratique théâtrale, nous permet peut-être d'en penser l'origine, la veille et la limite, de penser le théâtre d'aujourd'hui à partir de l'ouverture de son histoire et dans l'horizon de sa mort⁸⁶.

Il teatro della crudeltà ci permette di pensare all'origine, al limite e alla chiusura del teatro, dell'arte e della cultura come pratica della rappresentazione.

Le letture di Derrida chiudono una stagione della storia della critica artaudiana e ne inaugurano una nuova che, purtroppo, dopo più di dieci anni, non ha ancora cominciato ad esistere. Se abbiamo insistito così a lungo su queste letture è perché in esse, dopo gli anni del mito e della leggenda, dopo le polemiche, le letture riduttive e le strumentalizzazioni, dopo le discussioni sulla eredità di Artaud e la pratica delle citazioni, il senso dell'opera e del percorso artaudiano ci sono finalmente restituite come domanda alla nostra civiltà.

Nelle letture di Derrida, Artaud cessa di essere usato e ritorna ad interrogare la nostra cultura, in esse Artaud ritorna in vita, ritorna a parlarci e a provocarci come presenza « altra », « diversa » e sconvolgente.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 615.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 616.

CONCLUSIONI

Superato il mito Artaud e le immagini leggendarie, spentesi le polemiche¹, dopo trent'anni di letture quali certezze emergono dal cammino della critica?

Occorre innanzitutto sottolineare che l'edizione delle opere di Artaud è ben lungi dall'essere terminata; Paule Thévenin, curatrice dell'edizione delle *Oeuvres Complètes*, ci ha confermato l'esistenza di moltissimo materiale ancora inedito; ai 16 volumi già pubblicati verranno quindi ad aggiungersene altri, sono inoltre previste delle riedizioni aggiornate dei tomi già pubblicati.

Dal punto di vista biografico sono ancora molte le ricerche e gli studi da compiere. Il recente libro di Thomas Maeder², che raccoglie e sintetizza il lavoro biografico fino ad oggi compiuto, è ancora pieno d'inesattezze soprattutto riguardo agli anni provinciali di Artaud e al periodo dei due viaggi, in Irlanda e nel Messico. Malgrado l'incertezza e l'instabilità di una situazione bibliografica e biografica ancora in piena evoluzione possiamo affermare che sta per chiudersi una stagione della critica artaudiana. Ha affermato Pierre Boujut nel 1977:

Je pense que tout a été dit sur Artaud. La somme de méditations métaphysiques, poétiques, linguistiques, théâtrales, etc. qui ont été publiés à ce jour me semble avoir atteinte la saturation³.

¹ Polemiche che hanno ancora un'eco nel 1975. Cfr. P. Chaleix, *Petite mise au point pour l'éditeur des Oeuvres Complètes d'Artaud*, in « TdF », n° 125 (marzo 1975), p. 17.

² T. Maeder, *Antonin Artaud*, cit.

³ P. Boujut, *Artaud sans fin*, in « TdF », n° 136 (dicembre 1977), p. 4.

La stagione critica che proprio in questi anni sta per chiudersi potremmo definirla dello sperimentalismo interpretativo. Nel corso di trent'anni che abbiamo esaminato nel nostro lavoro, Artaud è stato il pretesto per le più diverse meditazioni estetiche, filosofiche, teatrali, linguistiche, la sua opera è stata usata, strumentalizzata, spesso citata e solo a volte letta od interpretata. I critici hanno tentato le più svariate vie d'approccio ai suoi testi, ma quasi sempre i loro tentativi si sono risolti in clamorosi smacchi. Occorre però osservare che, oggi, dopo trent'anni di lavoro critico molti problemi bibliografici e biografici sono risolti e l'opera e l'avventura di Artaud possono essere avvicinate e lette prescindendo dallo « schermo del mito » che per molti anni costituì l'orizzonte interpretativo entro il quale si originò la gran parte degli approcci critici.

Se molti passi sono stati fatti e numerosi problemi sono stati risolti, la più grande certezza che emerge dal cammino compiuto dalla critica è che:

Son oeuvre à lui résiste à ces sortes de radiographies, elle se moque des analyses et des thèses, elle *échappe*, dit Adamov, *a tout essai habituel de critique*. [...] Ce qu'Artaud interdit aux autres: l'examen de son cas, il s'en saisit. Il est son *seul* critique et nous coupe une nouvelle fois l'herbe sous le pied⁴.

La certezza cioè, che l'opera di Artaud, malgrado la sua frammentarietà e la sua apparente contraddittorietà, deve essere assunta, letta, e innanzitutto compresa, nella sua globalità e peculiarità; essa non può essere ricondotta e ridotta a delle categorie e sistemi estetici, filosofici e politici che gli preesistono.

In questa prospettiva gli articoli di Derrida rappresentano la possibilità dell'aprirsi di una nuova stagione critica. « L'opera di Artaud sfugge a tutte le categorie abituali della critica », questa affermazione solo in Derrida è assunta fino a diventare nuovo criterio interpretativo.

Il relativo silenzio critico di questi ultimi anni prelude probabilmente alla nascita di una nuova stagione critica. Come si confidò, qualche mese fa Paule Thévenin: « Dopo tanti anni esiste finalmente la possibilità che Artaud venga letto, riletto, studiato. Troppe cose sono state dette su Artaud, occorre ora che i suoi testi vengano conosciuti, decifrati e capiti ».

⁴ C. Giudicelli, *Le bain d'Artaud*, in « NRF », n° 270 (giugno 1975), pp. 77 e 79.

La speranza della Thévenin è per noi un augurio ed un impegno nel proseguire un lavoro che abbiamo qui appena iniziato. Ci auguriamo altresì che la nostra fatica, oltre a contribuire alla costituzione di una bibliografia critica su Artaud sempre più esaustiva, abbia sottolineato in maniera sufficientemente chiara quali siano stati i passi, le conquiste e gli errori compiuti dalla critica in questo suo cammino trentennale. Infine speriamo che il nostro studio e la nostra indagine storica sull'evolversi del discorso critico su Artaud possa costituire una utile indicazione per le future letture.

BIBLIOGRAFIA

PREMESSA

Le bibliografie consacrate ad Antonin Artaud sono poco numerose, gli studi e le ricerche in questo campo sono ancora in piena evoluzione. Quelle fino ad oggi piú complete ed aggiornate sono contenute in:

- D. Joski, *Artaud* (Parigi, ed. Universitaires, 1970);
- A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre* (Parigi, Seghers, 1970);
- G. Durozoi, *Artaud, l'aliénation et la folie* (Parigi, Larousse, 1972);
- C. J. Rameil, *Bibliographie*, in « Oblique », n° 10-11 (1976), p. 257.

Una bibliografia critica su Antonin Artaud, pur tendendo ad essere esaustiva, non può, oggi, che considerarsi provvisoria.

Se è relativamente facile la completezza d'informazione riguardo ai libri e ai numeri speciali di rivista interamente dedicati ad Artaud, difficilissima è la catalogazione di tutti quei libri ed articoli che fanno riferimento parziale al nostro autore. Abbiamo visto nel corso del nostro lavoro come numerosi libri dedicati alla psichiatria, alla droga, all'esoterismo, al surrealismo, al cinema, e soprattutto al teatro, consacrino pagine, o interi capitoli, ad Artaud. Le difficoltà aumentano ancora quando si tenta di operare una scelta nell'accumulazione innumerevole di riferimenti ad Artaud contenuti nella stampa periodica.

Saremo quindi anche noi costretti a dichiarare l'incompletezza della nostra bibliografia critica, che oltre a non essere, ovviamente, esaustiva, è anche, per le ragioni sopra indicate, necessariamente selettiva.

La nostra bibliografia è stata compilata seguendo il piano qui indicato:

- A) *Opere di Artaud.*
- B) *Bibliografia critica.*
 1. Opere interamente consacrate ad Artaud;
 2. Numeri speciali di rivista consacrati ad Artaud;
 3. Scelta di opere contenenti pagine o capitoli dedicati ad Artaud;
 4. Articoli consacrati ad Artaud e apparsi in pubblicazioni periodiche; essi sono classificati secondo un ordine cronologico.

A) OPERE DI ARTAUD

- Oeuvres complètes d'Antonin Artaud* (Parigi, Gallimard, Collection blanche), 16 tomi pubblicati. La riedizione dell'insieme è cominciata nel 1976.
- Tomo I (vol. I) : Préambule, Adresse au pape. Adresse au Dalai-Lama.
Nuova ed. 1976 Correspondance avec J. Rivière. L'Ombilic des limbes. Le Pèse-Nerfs. Fragments d'un journal d'enfer. L'Art et la Mort. Premiers poèmes (1913-1923). Premières proses. Tric trac du ciel. Bilboquet. Poèmes (1924-1935).
- » I (vol. II) : Textes surréalistes. Lettres.
Nuova ed. 1976
- » II, 1961 : L'évolution du décor. Théâtre Alfred Jarry. Trois Oeuvres pour la scène. Deux projets de mise en scène. Notes sur « Les Tricheurs » de Stève Passeur. Comptes rendus. À propos d'une pièce perdue. À propos de la littérature et des arts plastiques.
- » III, 1961 : Scenari. A propos du cinéma. Lettres. Interviews.
- » IV, 1964 : Le Théâtre et son double. Le Théâtre de Séraphin. Les Cenci. Appendice: Dossier du Théâtre et son double. Dossier des Cenci.
- » V, 1964 : Autour du Théâtre et son double. Articles à propos du Théâtre de la N.R.F. et des Cenci. Lettres. Appendice: Interviews; Documents.
- » V (vol. II) : Autour du Théâtre et son double et des Cenci.
Nuova ed. 1979
- » VI, 1966 : « Le Moine » de Lewis raconté par Artaud.
- » VII, 1967 : Héliogabale ou l'anarchiste couronné. Les nouvelles révélations de l'Être.
- » VIII, 1971 : Sur quelques problèmes d'actualité. Deux textes écrits pour « Voilà ». Pages de carnets. Notes intimes. Satan. Notes sur les cultures orientales, grecques, indiennes, suivies de Le Mexique et la civilisation. Messages Révolutionnaires. Lettres.
- » IX, 1971 : Les Tarahumaras. Lettres relatives aux Tarahumaras. Deux textes écrits en 1944 à Rodez. Quatre adaptations de textes anglais. Lettres de Rodez suivies de l'Evêque de Rodez. Lettres complémentaires à Henri Parisot.
- » IX (vol. II) : Les Tarahumaras.
Nuova ed. 1979
- » X, 1974 : Lettres écrites de Rodez (1943-1944).
- » XI, 1974 : Lettres écrites de Rodez (1945-1946).
- » XII, 1974 : Artaud le Mómo. Ci-git, précédé de la Culture Indienne.

- Tomo XIII, 1974 : Van Gogh le suicidé de la société. Pour en finir avec le jugement de dieu. Le Théâtre de la cruauté. Lettres à propos de « Pour en finir avec le jugement de dieu ».
- » XIV, 1978 : Suppôts et Suppliciations.
(2 vol.)
- » XV, 1981 : L'Arve (quaderni del febbraio-marzo-aprile 1945).
- » XVI, 1981 : L'Aume (quaderni del maggio-giugno 1945).
- Lettres à Genica Athanasiou* (Parigi, Gallimard, 1969).
- Nouveaux écrits de Rodez* (Parigi, Gallimard, 1977).

(Oltre alle *Oeuvres Complètes*, abbiamo qui citato solo i libri che contengono scritti di Artaud non ancora raccolti nell'edizione dell'opera completa).

AVVERTENZA: Nel corso del nostro lavoro abbiamo indicato con O. C. seguito da un numero romano i tomi delle *Oeuvres Complètes* (con O. C., I**, la nuova edizione aggiornata del primo tomo). Le *Lettres à Génica Athanasiou*, con L. G. A.

B) BIBLIOGRAFIA CRITICA

1. Opere interamente consacrate ad Artaud.

- D. André-Carraz, *L'expérience intérieure d'Antonin Artaud* (Parigi, Librairie St.-Germain des Prés, 1973), pp. 202.
- Armand-Laroche, *Antonin Artaud et son double* (Périgueux, Pierre Fanlac, 1964).
- A. Bonneton, *Le naufrage prophétique d'Antonin Artaud* (Parigi, Lefebvre, 1961), pp. 96.
- Artioli - Bartoli, *Teatro e corpo glorioso* (Milano, Feltrinelli, 1978), pp. 312.
- J. L. Brau, *Antonin Artaud* (Parigi, La Table ronde, coll. « Les Vies perpendiculaires », 1971), pp. 270.
- P. Brunel, *Théâtre et cruauté* (Paris, Libr. des Méridiens, 1982), pp. 210.
- G. Charbonnier, *Essai sur Antonin Artaud* (Parigi, Seghers, coll. « Poètes d'aujourd'hui », n° 66, 1959), pp. 224.
- Colloque Artaud - Bataille, Cerisy-la-Salle, 29 giugno - 9 luglio 1972. Tomo I, *Artaud* (Parigi, U.G.E., n° 804 di 10/18, 1973), pp. 306. - Direzione: P. Sollers. Comunicazioni di: X. Gauthier, P. Guyotat, J. Henric, J. Kristeva, G. Kutukdjian, M. Pleynet, G. Scarpetta, P. Sollers.
- G. Durozoi, *Artaud, l'aliénation et la folie* (Parigi, Larousse, coll. « Thèmes et textes », 1972), pp. 232.
- J. Garelli, *Artaud et la question du lieu* (Parigi, Ed. Corti, 1982), pp. 147.
- H. Gouhier, *Antonin Artaud et l'essence du théâtre* (Parigi, Vrin, 1975), pp. 252.
- O. Hann, *Portrait d'Antonin Artaud* (Parigi, Le soleil noir, 1968), pp. 167.
- J. Hort, *Antonin Artaud, le suicidé de la société* (Ginevra, Connaissance, 1960).
- I. Isou, *Antonin Artaud torturé par les psychiatres* (Parigi, Lettrisme, Centre de créativité, 1970), pp. 148.

- D. Joski, *Artaud* (Parigi, Ed. Universitaires, coll. « Classiques du XX^e siècle », n° 109, 1970), pp. 128.
- T. Maeder, *Antonin Artaud* (Parigi, Plon, 1978), pp. 314.
- J. Prevel, *En compagnie d'Antonin Artaud* (Parigi, Flammarion, coll. « Textes », 1974), pp. 247.
- S. Sontag, *À la reconcontre d'Artaud* (Parigi, Bourgois, 1976), pp. 123.
- F. Tonelli, *L'esthétique de la cruauté* (Parigi, A. G. Nizet, 1972), pp. 160.
- A. Virmaux, *Antonin Artaud et le théâtre* (Parigi, Seghers, 1970), pp. 352.
- O. Virmaux, *Le Théâtre et son double* (Parigi, Hatier, coll. « Profil d'une oeuvre », n° 51, 1975), pp. 80.
- A. e O. Virmaux, *Artaud* (Parigi, Belfond, 1979), pp. 400.
- A. e O. Virmaux, *Artaud vivant* (Parigi, Oswald, 1980), pp. 347.

2. Numeri speciali di rivista consacrati ad Artaud.

- « K », n° 1-2 (giugno 1948). *Antonin Artaud*. Testi, documenti, testimonianze di: Adamov, Blin, Cuny, Dullin, Pichette, Audiberti, Nadeau, Char, Gheerbrant, Loeb, Parisot, Mandiargues, Bryen, Saillet.
- « 84 », n° 5-6 (1948). *Témoignages des amis d'Antonin Artaud*. Testimonianze di: Adamov, Thomas, Bisiaux, Kern, Thevenin, Blin, Cuny, Robert, Brenner, Minet, Prevel, Loeb, Paulhan, Gide, l'Alchimiste.
- « France - Asie », n° 30 (settembre 1948). Testi di: Bosschere, Patri, Bryen, Rousset, M. Bataille.
- « Cahiers de la Pleiade », n° 7 (primavera 1949). Testi di Artaud, articoli di Brenner e Nerguy.
- « Cahiers Renaud - Barrault », n° 22-23 (maggio 1958). *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps*. Articoli di: Adamov, Barrault, Blanchot, Boulez, Capin, Cathelin, Daumal, Frank, Ionesco, M. Lebesque, P. Loeb, A. Masson, Nadeau, Pichette, Polieri, M. Robert, J.-M. Royer, Sonrel, Thevenin, Wahl, Weingarten, Gide. Riedizione parziale con qualche aggiunta nel 1969, n° 69. — N.B.: Essendo questa rivista frequentemente citata nel corso della nostra tesi, nelle note abbiamo usato la sigla « CRB ».
- « La tour de feu », n° 63-64 (dicembre 1959). *Antonin Artaud ou la santé des poètes*. Testi di: Breton, Dequeker, Marissel, Ferdière, M.-A. Malaussena, A. Masson, Chaleix, Daumal, Turret, Boulloc, Delanglade, Digot, Rousselot, Chabert, Bealu, Chambelland, Todrani, Miatlev, Deltail, Crastre. — La pubblicazione di questo numero speciale della « Tour de feu » suscitò una vasta eco. Dopo poco più di un anno in risposta alle reazioni della stampa la rivista pubblicò un altro numero speciale: *De la contradiction au sommet ou Pour en finir avec Artaud*, n° 69 (aprile 1961). — Dieci anni più tardi la rivista ripubblicherà l'essenziale dei due numeri: *Antonin Artaud. La santé des poètes*, n° 112 (dicembre 1971). — N.B.: Nelle nostre note per indicare questa rivista abbiamo usato la sigla « TdF ».
- « Tel Quel », n° 20 (inverno 1965). Studi di: Thevenin, Sollers, Derrida. Vedere

anche il n° 52 (inverno 1972). Testi di: Sollers, Kristeva, Pleyne (comunicazioni al colloquio di Cerisy).

- « Planete Plus », n° 7 (ebbraio 1971). *Antonin Artaud, l'homme et son message*. Testi di: M. de Smedt, Odier, Gilloux, P. Hahn, Audouin, Reumaux, Volkman. Interviste con: H. Thomas, Barrault, Robert, Aron.
- « Magazine Littéraire », n° 61 (febbraio 1972). *Artaud sans légende*. Articoli di: Brau, A. Virmaux, L. Veza, Cl. Pelieu, O. Virmaux.
- « Les Cahiers du Chemin », n° 19 (ottobre 1973). *Lecture/étude sur Artaud*. Testi di: R. Laporte, J.-M. G. Le Clezio.
- « Obliques », n° 10-11 (1976). *Artaud*. Testi di: Adamov, Sicard, M. Camus, J. Peignot, Rosolato, Domeneghini, J. Prieur, F. Buisson, Fumaroli, Thibaudeau, Jouffroy, A. e O. Virmaux, J.-M. Heimonet, J. Sojcher, G.-A. Goldschmidt, Bachat, R. Hayman, Chabert, Reichler, D. Giraud, Cl.- Rameil.
- « Obsidiane », n° 5 (marzo 1979). *Artaud*. Testi di: F. Boddaert, J. Follain, F. Laloux.

3. Opere contenenti capitoli o pagine su Artaud.

3.1. Surrealismo.

- M. Alexandre, *Mémoires d'un surréaliste* (Parigi, La Jeune Parque, 1968).
- S. Alexandrian, *Le surréalisme et le rêve* (Parigi, Gallimard, 1974), cap. « Les excursions psychiques d'Antonin Artaud », pp. 323-345.
- J. Baron, *L'an I du surréalisme* (Parigi, Denoël, 1969).
- H. Behar, *Roger Vitrac* (Parigi, Nizet, 1966); *Etude sur le théâtre Dada et surréaliste* (Parigi, Gallimard, 1967), cap.: « Le Théâtre Alfred Jarry: Antonin Artaud », pp. 227-245.
- A. Breton, *Entretiens* (Parigi, Gallimard, 1952). *Entretiens* (Parigi, Gallimard, nuova edizione 1969), pp. 107-110; *La Clé des champs* (Parigi, J. J. Pauvert, 1967), cap. « Hommage à Antonin Artaud », pp. 99-103; *Perspective cavalière* (Parigi, Gallimard, 1970), cap. « Sur Antonin Artaud », pp. 171-173.
- Collectif, *Entretiens sur le surréalisme* (Parigi-La Haye, Mouton, 1968).
- Y. Desmos, *Les confidences de Youki* (Parigi, Fayard, 1957).
- X. Gauthier, *Surréalisme et Sexualité* (Parigi, Gallimard, 1971).
- M. Nadeau, *Histoire du surréalisme* (Parigi, Seuil, 1945, riedizione 1970).
- P. Naville, *Le temps du surréel* (Parigi, Galilée, 1977), pp. 305-319.
- A. e O. Virmaux, *Les Surréalistes et le Cinéma* (Parigi, Seghers, 1976), cap. « Rendre justice à Artaud », pp. 42-49.
- A. Kyron, *Le surréalisme au cinéma* (Parigi, Le Terrain vague, 1963).

3.2. Teatro.

- A. Abellio, *Dans une âme et un corps* (Parigi, Gallimard, 1973).
- O. Aslan, *L'art du théâtre* (Parigi, Seghers, 1963), pp. 581-589.

- J.-L. Barrault, *Souvenirs pour demain* (Parigi, Seuil, 1972), pp. 102-106.
- P. Biner, *Le Living Theatre* (Losanna, L'âge d'homme, 1968).
- Collectif, *L'onirisme et l'insolite dans le théâtre français contemporain*, Atti del Colloquio di Strasburgo, 1972 (Klicksiek, 1974), pp. 253-272.
- S. Dhomme, *La mise en scène d'Antoine à Brecht* (Parigi, Nathan, 1959), pp. 267-275.
- XXX, *Dictionnaire du Théâtre français contemporain* (Parigi, Larousse, 1970), la voce: « Artaud », pp. 75-76.
- B. Dort, *Théâtre public* (Parigi, Seuil, 1967), p. 245.
- J. Duvingnaud, *Sociologie du théâtre* (Parigi, P.U.F., 1965); *Le théâtre et après* (Parigi, Casterman-Poche, 1971).
- J. Fanchette, *Psychodrame et théâtre moderne* (Parigi, Buchet-Chastel, 1971).
- J. Galard, *Mort des Beaux-Arts* (Parigi, Seuil, 1971), pp. 45-46.
- R. Laporte, *Quinze variations sur une thème biographique* (Parigi, Flammarion, 1975), pp. 253-272.
- R. Maguire, *Le "hors-théâtre". Essai sur la signification du théâtre de notre temps*, Tesi per il dottorato d'Università (Parigi, Dattiloscritto Biblioteca della Sorbona, 1960).
- H. Marcuse, *Contre-Révolution et Révolte* (Parigi, Seuil, 1973), pp. 141-144.
- P.-L. Mignon, *Le Théâtre contemporain* (Parigi, Hachette, 1969), cap. « Le Théâtre de la Cruauté d'Antonin Artaud », pp. 41-43.
- L. Pronko, *Le Théâtre d'avant-garde* (Parigi, Denoël, 1963).
- M. Regnaut, *Sur* (« Adamov, Artaud, Brecht, Genet, ... ») (Parigi, P. J. Oswald, 1975), pp. 63-78.
- J.-P. Sartre, *Un Théâtre de situations* (Parigi, Gallimard, coll. « Idées », n° 295, 1973), cap. « Mythe et réalité du théâtre », pp. 169-194, e in particolare, pp. 173-175 e 178.
- A. Simon, *Les signes et les songes. Essai sur le théâtre et la fête* (Parigi, Seuil, 1976), cap. « Artaud assiste à Antonin Artaud », pp. 103-115.
- R. Temkine, *Grotowski* (Losanna, L'âge d'homme, 1968).
- J. Vilar, *De la tradition théâtrale* (Parigi, Gallimard, 1955), cap. « L'oeuvre dramatique. Artaud », pp. 89-92.

3.3. Linguaggio, poesia, follia.

- M. Blanchot, *Le livre à venir* (Parigi, Gallimard, 1971), cap. « Artaud », pp. 53-62; *L'Entretien infini* (Parigi, Gallimard, 1969), cap. « La cruelle raison poétique », pp. 432-438.
- G. Deleuze, *Différence et Répétition* (Parigi, P.U.F., 1968), pp. 150 e 191; *Logique du sens* (Parigi, Minuit, 1969), cap. « Du schizophrène et de la petite fille », pp. 101-114.
- J. Derrida, *L'écriture et la différence* (Parigi, Seuil, 1967), cap. « La parole soufflée », pp. 253-293; e cap. « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », pp. 341-368.

- J.-P. Faye, *Le Récit unique* (Parigi, Seuil, 1967), cap. « Artaud vu par Blin », pp. 305-319.
- M. Foucault, *Histoire de la folie* (Parigi, Plon, 1961), pp. 301-304.
- A. Jouffroy, *La fin des alternances* (Parigi, Gallimard, 1970), cap. « La porte ouverte par Artaud » (è la prefazione all'*Ombilic des Limbes*), pp. 184-193.
- A. Leonard, *La crise du concept de littérature en France au XX^e siècle* (Parigi, Corti, 1974), cap. « Antonin Artaud et l'impossibilité de la littérature », pp. 50-56.
- J.-F. Lyotard, *Des dispositifs pulsionnels* (Parigi, ed. 10/18, 1973), pp. 99-100.
- P. Loeb, *Regards sur la peinture* (Parigi, Librairie La Hune, 1950), pp. 36-39.
- C. Mauriac, *L'Allittérature contemporain* (Parigi, Albin Michel, 1958), cap. « Antonin Artaud », pp. 33-48.
- C. Pasi, *Sade-Artaud* (Roma, Bulzoni, 1979).
- G. Picon, *Panorama de la nouvelle littérature française* (nuova edizione, Parigi, Gallimard, 1960), cap. « Antonin Artaud », pp. 198-201; *L'usage de la lecture*, Tomo II (Parigi, Mercure de France, 1961), cap. « Sur A. A. », pp. 189-194.
- D. Roche, *Louve basse* (Parigi, Seuil, 1976), cap. « Artaud refait, tous refaits », pp. 33-60.
- A. Rousseau, *Littérature du XX^e siècle*, tomo 6 (Parigi, Albin Michel, 1958), cap. « Nuit et lumière d'Antonin Artaud », pp. 113-131.
- J. Rousselot, *Présence contemporaines. Rencontre sur le chemin de la poésie* (Parigi, N.D.E., Debresse, 1958), cap. A. Artaud ou le suicide de la conscience », pp. 263-274.
- P. Sollers, *L'écriture et l'expérience des limites* (Parigi, Seuil, coll. « Points », 1971), cap. « La pensée émet des signes », pp. 88-104.
- T. Todorov, *Poétique de la prose* (Parigi, Seuil, coll. « Poétique », 1971), cap. L'Art selon Artaud », pp. 212-224.

3.4. Vari (testimonianze, ricordi, riflessioni, ...).

- A. Adamov, *L'homme et l'enfant* (Parigi, Gallimard, 1968), pp. 33-35 e 79 e seg.
- J.-P. Aron, *Qu'est-ce que la culture française* (Parigi, Denoël-Gonthier, 1975), cap. « Sur la parole d'Artaud », pp. 189-197.
- Etiemble, *Le péché vraiment capital* (Parigi, Gallimard, coll. « Les Essais », 1957), cap. « Des Tarahumaras aux Nambikwaras ou du peyolt à la tendresse humaine », pp. 123-165.
- A. Gide, *Feuillets d'automne* (Parigi, Mercure de France, 1949), pp. 132-134.
- C. Goll, *La Poursuite du vent* (Parigi, Olivier Orban, 1976), pp. 142-143 e 265.
- A. Jouffroy, *Le Roman vecu* (Parigi, Laffont, 1978), pp. 156 e 167.
- P. Minet, *La Défaite* (Bruxelles, Jacques Antoine, 1973), l'ultima pagina rievoca l'Artaud del 1946.
- A. Nin, *Journal 1931-1934* (Parigi, Stock, 1969).

- R. Poulet, *La lanterne magique* (Parigi, Debresse, 1956), p. 256; *Aveaux spontanés* (Parigi, Plon, 1963), p. 177.
- M. SAILLET, *Billets doux de Justin Saget* (Parigi, Mercure de France, 1952), cap. « Tête à tête avec A. A. », pp. 9-15; *Sur la route de Narcisse* (Parigi, Mercure de France », 1958), cap. « In mémoriam A. A. », pp. 35-51.
- H. THOMAS, *La Chasse aux trésors* (Parigi, Gallimard, 1961), cap. « Que la peste l'emporte ».

4. Articoli consacrati ad Artaud.

1923

- F. de MIOMANDRE, *Antonin Artaud. Tric trac du ciel*, in « La Vie » (15 novembre).

1925

- P. FIERENS, *L'Ombilic des Limbes, par A. A.*, in « Les Nouvelles Littéraires » (12 dicembre 1925).
- R. VITRAC, *L'Ombilic des Limbes*, in « NRF », n° 147 (dicembre), pp. 755-757.

1927

- M. ARLAND, *Correspondance avec J. Rivière par A. Artaud*, in « NRF », n° 270, p. 681.
- J. MONCLA, *La Coquille et le clergyman*, in « La volonté » (19 novembre).
- L. WAHL, *La Coquille et le clergyman*, in « L'oeuvre » (11 novembre).
- XXX, *Le cinéma et l'abstraction*, in « Le monde illustré », n° 3645 (ottobre).

Gli articoli che seguono sono dedicati alle attività e agli spettacoli del Théâtre Alfred Jarry:

- B. CREMIEUX, in « La Gazette du Franc » (4 giugno).
- J. GUERIN, in « NRF », n° 168 (settembre).
- M. SAUVAGE, in « Comoedia » (3 giugno).
- F. STROWSKI, in « Paris-Midi » (8 giugno).

1928

- P. ACHARD, in « Paris-Midi » (5 giugno).
- C. BERTON, in « Les Nouvelles Littéraires » (23 giugno).
- P. LAZAREFF, in « Paris-Midi » (8 dicembre).
- J. PREVOST, in « NRF », n° 173 (1 febbraio).

1929

- Boisyvon, *Le cinéma parlant est-il un monstre?*, in « L'Intransigeant » (30 giugno).
- G. F., *Antonin Artaud*, intervista, in « Cinémonde », n° 41 (1 agosto).

1930

J. Vidal, *Antonin Artaud*, in « Pour Vous », n° 75 (24 aprile).

1931

J. Cocteau, *Le Moine de Lewis raconté par A. A.*, in « NRF », n° 212 (maggio).

G. Pillement, *Le Moine de Lewis raconté par A. A.*, in « Cahiers du Sud » (agosto-settembre), pp. 469-470.

R. Soupault, *Gran débat sur le destin du théâtre*, in « Comoedia » (12 dicembre).

1932

H. Philippon, *Le Théâtre de la N. R. F.*, intervista, in « L'Intransigeant » (26 giugno).

A. Villeneuve, *Le Théâtre de la Cruauté*, in « L'Action Française » (14 ottobre).

1934

C.-A. Cingria, *Héliogabale par A. A.*, in « NRF », n° 250 (luglio), pp. 118-121.

1935

P. Audiat, *Les Cenci*, in « Paris-Soir » (5 maggio).

P. Barlatier, *À propos des Cenci A. A. nous dit ...*, intervista, in « Comoedia » (6 maggio).

Colette, *Le théâtre. Les Cenci*, in « Le Journal » (12 maggio).

L. Dubech, *Les Cenci*, in « Candide » (23 maggio).

P.-J. Jouve, *Les Cenci d'A. A.*, in « NRF », n° 261 (giugno), pp. 910-915.

F. Porche, *Le théâtre. Les Cenci d'A. A.*, in « La Revue de Paris », n° 10 (15 maggio).

1938

Y. Deletang-Tardif, *Le Théâtre et son double*, in « Le Jour - L'Echo de Paris » (27 aprile).

1945

H. Thomas, *Le Théâtre et son double d'A. A.*, in « Action », n° 26 (2 marzo); *Le théâtre mort et vivant*, in « L'Eure Nouvelle », n° 1, pp. 45-50.

1946

A. Adamov, *L'hommage à A. A. au Théâtre Sarah Bernhardt*, in « Juin » (18 giugno).

C. Estienne, *Hommage à A. A. au Théâtre Sarah Bernhardt*, in « Combat » (8 giugno).

M. Nadeau, *Au pays de Tarabumaras*, in « Combat » (1 marzo); *Lettres de Rodez*, in « Combat » (6 settembre).

1947

- A. Adamov, *Introduction à A. A.*, in « Paru », n° 29 (aprile), pp. 7-12.
 C. Estienne, *A. A. poète et portraitiste*, in « Combat » (6-7 luglio); *Van Gogh vu par A. A.*, in « Combat » (19 dicembre).
 J. Saget, *Billets doux*, in « Combat » (24 gennaio); *Quand on peut peu...*, in « Combat » (7 febbraio).

1948

- XXX, *Van Gogh le suicidé de la société d'A. A.*, in « Le Figaro Littéraires », n° 89 (3 gennaio).
 A. Adamov, *Le Retour d'Artaud le Môme*, in « Combat » (23 gennaio).
 G. Bataille, *Une lettre d'A. A. Introduction à la lecture de son oeuvre*, in « Critique », n° 29 (ottobre), p. 867.
 L. Decaunes, *A propos d'un nouveau messie*, in « Cahiers du Sud », n° 291, pp. 365-369.
 R. Guilly, *A. A. sera-t-il l'auteur radiophonique maudit?*, in « Combat » (7 febbraio).
 P. Jouffroy, *Une émission qui fait bruit*, in « Le Parisien Libéré » (6 febbraio).
 P. Massot, *Mort d'un poète*, in « Nouvelles Littéraires », n° 1071 (11 marzo).
 J. Maury, *Le prix Sainte-Beuve*, in « Combat » (17 gennaio).
 M. Nadeau, *Le goût du jour*, in « Combat » (8-9 febbraio).
 A. Patri, *Sur le prix Sainte-Beuve au Van Gogh et l'émission R. T. F.*, in « Paru », n° 40 (marzo), pp. 113-115; *Le débat de l'art et de la folie*, in « Paru », n° 41 (aprile), pp. 92-95.
 M. SAILLET, *Antonin Artaud*, in « Mercure de France », n° 1017 (maggio), pp. 101-113.
 H. Thomas, *Le point mort*, in « Cahiers de la Pléiade », n° 4, pp. 15-17.
 T. Tzara, *A. A. et le désespoir de la connaissance*, in « Les Lettres Françaises », n° 201 (25 marzo).

1949

- A. Adamov, *Antonin Artaud*, in « Combat » (10 marzo).
 P. Arnold, *Son univers théâtrale*, in « Combat » (3 marzo).
 C. Bourdet, *Le Dr. Ferdière est-il coupable?*, in « Combat » (10 marzo).
 J. Brenner, *Visite à A. A.*, in « Cahiers de la Pléiade », n° 7, pp. 109-110.
 C. Nerguy, *A. A. quelques jours avant sa mort*, in « Cahiers de la Pléiade », n° 7 (primavera).
 M. Robert, *Antonin Artaud*, in « Combat » (10 marzo).

1950

- J. Carat, *L'Affaire Antonin Artaud*, in « Paru », n° 59 (aprile), pp. 130-131.

P. Guth, *L'Affaire A. A.: le poète est mort et l'on se bat autour de ses papiers*, in « Le Figaro Littéraire », n° 204 (18 marzo).

M. Nadeau, *La famille d'A. Artaud s'oppose à la publication des oeuvres complètes du poète*, in « Combat » (16 marzo); *L'affaire Artaud*, in « Combat » (23 e 30 marzo).

1952

J. Bosschere, *Une âme trop vaste. À propos d'A. A.*, in « Cahiers du Sud », n° 316, pp. 420-425.

M.-A. Malaussena, *Antonin Artaud*, in « La Revue Théâtrale », n° 23, pp. 39-57.

1954

M. Lecomte, *A. Artaud et l'homme magique*, in « Journal des poètes », n° 3.

1955

C. Mauriac, *Artaud et son double*, in « Le Figaro » (21 dicembre).

M. Nadeau, *Dénouement provisoire (L'affaire A.)*, in « France Observateur », n° 253 (17 marzo).

1956

P. Berger, *A. Artaud ou la tragédie surréaliste*, in « Carrefour », n° 621 (8 agosto).

M. Blanchot, *Artaud*, in « NRF », n° 47 (novembre), pp. 873-881.

C. Burucoa, *Les Oeuvres Complètes d'A. A.*, in « Rouergue Republicain » (8 novembre).

R. Kemp, *Deux angoissés: Oeuvres Complètes d'A. Artaud*, in « Les Nouvelles Littéraires », n° 1523 (novembre).

C. Mauriac, *Antonin Artaud*, in « Preuves », n° 63 (maggio), pp. 83-88.

A. Rousseaux, *Oeuvres Complètes d'A. A.*, in « Le Figaro Littéraire » (6 ottobre).

J. Todrani, *Oeuvres Complètes d'A. A.*, in « Cahiers du Sud », n° 337, pp. 462-464.

R. Weingarten, *Relire Artaud*, in « Théâtre Populaire », n° 18 (1 maggio), pp. 9-20.

1957

C. Burucoa, *A. Artaud ou la difficulté d'être*, in « Entretiens sur les lettres et sur les arts », n° 9, pp. 19-25.

R. Menard, *A. Artaud et la condition poétique*, in « Critique », n° 119 (aprile), pp. 299-310.

1958

J.-L. Barrault, *Un personnage de feu*, in « Arts » (26 febbraio).

A. Frank, *Artaud: il a voulu réinstaller la magie sur la scène*, in « Arts » (26 febbraio).

C. Rivière, *Il y a dix ans mourait Artaud*, in « Reforme » (29 marzo).

1959

- Association des amis de l'oeuvre d'Artaud, *Lettre à propos d'un numéro spécial sur l'A. A.*, in « Lettres Nouvelles », n° 35 (23 dicembre).
- P. Berger, *Artaud, notre étranger*, in « Carrefour », n° 773, (8 luglio).
- A. Bousquet, *A. Artaud ou la vocation du délire*, in « Revue de Paris », n° 3 (marzo), pp. 96-104.
- F. Mauriac, *Sur A. Artaud*, in « L'Express » (3 dicembre).
- M. Nadeau, *De l'impossibilité de parler d'A.*, in « France-Observateur », n° 469, (30 aprile).

1960

- XXX, *A. A. ou la santé des poètes*, in « NRF », n° 85 (gennaio), pp. 153-155.
- Les amis d'Artaud, *À propos d'A. A.*, in « L'Express » (24 gennaio).
- Boujut, *Réponse à Mauriac*, in « L'Express » (18 febbraio).
- G. Legrand, *Défence d'interdire*, in « Bief », n° 12 (aprile).

1961

- A. Frank, *Du livre des Morts au St-Patrick*, in « CRB », n° 37.

1962

- C. Audejean, *Poésie et théâtre*, in « Esprit » (aprile), pp. 673-674.
- C. Damiens, *Le vrai A. Artaud*, in « Paris-Théâtre », n° 184, pp. 14-15.

1963

- R. Aron, *Les francs tireurs du surréalisme*, in « Les Nouvelles Littéraires » (28 febbraio).

1964

- R. Bertele, *Le Théâtre et son double ou le chant d'un hérétique*, in « Mercure de France », n° 1213 (novembre), pp. 508-514.
- A. Jouffroy, *Pour un théâtre de la cruauté*, in « L'Express », n° 685 (30 luglio).
- J.-M. Royer, *A. Artaud, le suicide du théâtre*, in « Nouvelle Frontière », n° 159-160 (giugno-luglio), pp. 59-61.
- H. Thomas, *A. Artaud par delà le théâtre*, in « Bulletin N.R.F. », n° 188 (marzo), p. 1.

1965

- XXX, *Artaud naturalisé Beatnik*, in « Le Figaro Littéraire » (9 dicembre).
- J. Duvignaud, *Antigone et les blousons noirs*, in « NRF », n° 146 (febbraio), pp. 311-318.
- M. Kustow, *Sur les traces d'Artaud*, in « Esprit », n° 388 (maggio), pp. 958-963.
- C. Roy, *Le théâtre de la cruauté en Europe*, in « NRF », n° 149 (maggio).

1966

- J. Derrida, *Le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation*, in « Critique », n° 230 (luglio), pp. 595-618.
- J. Duvignaud, *Artaud à Parme*, in « NRF », n° 162 (giugno), pp. 1110-1111.
- J. Henric, *Artaud le suicidé de la société*, in « France Nouvelle », n° 1088 (24 agosto).
- A. Nin, *Je suis le plus malade des surréalistes*, in « NRF », n° 162 (giugno), pp. 1127-1132.
- R. Temkine, *Fils naturel d'Artaud*, in « Lettres Nouvelles » (maggio-giugno).
- P. Thevenin, *L'imbécillisation par le beat generation*, in « Tel Quel », n° 24 (inverno), pp. 93-94.

1967

- R. Abirached, *Sous le signe d'Artaud*, in « NRF », n° 169 (1 gennaio 1967), p. 108.
- J. Grotowski, *Il n'était pas entièrement lui-même*, in « Les Temps Modernes », n° 251 (aprile), pp. 1885-1893.
- J. Henric, *A. Artaud: écriture, pensée et matérialisme*, in « Lettres Françaises », n° 1189 (28 giugno).
- Poirot-Delpehc, *La leçon d'A. A.*, in « Le Monde » (29 dicembre).
- H. Ronse, *Moi, A. A.*, in « Quinzaine Littéraire », n° 32 (15 luglio).
- C. Roy, *L'idiot sacré de notre village*, in « Le Nouvel Observateur », n° 138 (5 luglio).
- J. Tournay, *A. Artaud, l'exigence de la déraison*, in « Synthèses », n° 254-255 (agosto-settembre), pp. 66-70.

1968

- N. Chiaromonte, *A. Artaud et sa double idée du théâtre*, in « Preuves », n° 205 (marzo), pp. 8-17.
- G. Deleuze, *Le schizophrène et le mot*, in « Critique », n° 255-256 (agosto-settembre), pp. 731-746.
- P. Minet, *Absence d'A. A.*, in « Magazine Littéraire », n° 17 (aprile).
- J.-G. Nordmann, *A. Artaud et le surréalisme*, in « Europe », n° 475-476, pp. 153-161.

1969

- « Les Cahiers littéraires de l'O.R.T.F. », n° 14 (27 aprile), Testi di: A. Almuro, *Artaud et la mise en scène d'aujourd'hui*, p. 40; J.-L. Barrault, *A. Artaud, aujourd'hui: le métaphysicien du théâtre*, p. 36; J. Capin, *De Nietzsche à Artaud*, pp. 37-38; M. Robert, *Une révolte*, p. 35.
- G. Scarpetta, *Brecht et Artaud*, in « La Nouvelle Critique » (giugno), pp. 60-68.
- P. Thévenin, *Entendre / Voir / Lire*, in « Tel Quel », n° 39, pp. 31-63; e « Tel Quel », n° 40, pp. 67-99.

- H. Thomas, *De Mallarmé et d'Artaud plus proche qu'il ne semble*, in « Le Monde » (22 novembre).

1970

- J. Hector, *A. Artaud ou l'écriture faite chair*, in « Synthèses », n° 292-293, pp. 138-140.
 J. Henric, *Une profondeur matérielle*, in « Critique », n° 278 (luglio), pp. 616-625.
 L. Janvier, *Artaud. Lettres à G. Athanasiou*, in « Cahiers du Chemin », n° 10 (ottobre), pp. 107-112.
 J.-C. Montel, *Pouvoir imposteur*, in « Change », n° 7, pp. 179-184.

1971

- A. Giraud, *Les "révolutionnaires" ont "récupéré" Artaud*, in « Périmètre », n° 3-4.
 A. Miguel, *A. Artaud prophète d'une nouvelle culture*, in « Clés pour le spectacle », n° 111-112, p. 26.
 P. Thévenin, *Artaud sans légende*, in « Nouvel Observateur », n° 336 (19 aprile).

1972

- X. Gauthier, *Liberté noire*, in « Le Monde » (13 ottobre).
 R. Gentis, *Le discours de la folie*, in « Le Monde » (13 ottobre).
 J. Kristeva, *Le sujet en procès*, in « Tel Quel », n° 52 (inverno), pp. 12-30.
 M.-A. Malaussena, *Sur Artaud*, in « Magazine Littéraire », n° 63 (aprile).
 A. Simon, *Le théâtre de la cruauté et l'aventure des héritiers*, in « Le Monde » (13 ottobre).

1973

- B. Amengual, *Un disciple inattendu d'Eisenstein: A. Artaud*, in « Ecran », n° 18 (settembre-ottobre), pp. 45-53.
 G. Durozoi, *Le langage d'Artaud*, in « Vie et langage », n° 252 (marzo), pp. 144-150.
 R. Laporte, *Lecture / Etude sur Artaud. Transmuter la vie*, in « Les Cahiers du Chemin », n° 19, pp. 68-87.
 J. M. G. Le Clezio, *L'envoûté*, in « Les Cahiers du Chemin », n° 19, pp. 51-67.

1974

- M. Giroud, *Le retour d'Artaud le Mómo*, in « L'Art vivant » (dicembre).
 J. Kristeva, *Sujet dans le langage et pratique politique*, in « Tel Quel », n° 58.
 C. MAURIAC, *Artaud et Prével tels qu'ils furent*, in « Le Figaro Littéraire » (7 dicembre).
 A. Rinaldi, *La légende noire d'Artaud*, in « L'Express », n° 1220 (12 dicembre).

- C. Roy, A. A. *Un certain état de fureur*, in « Nouvel Observateur », n° 527 (16 dicembre).

1975

- XXX, *Voir ... entendre. Radio: Artaud ressuscité*, in « Le Figaro » (10-11 maggio).
 P. Chaleix, *Petite mise au point pour l'éditeur des oeuvres complètes d'A.*, in « TdF », n° 125 (marzo), pp. 17-18.
 P.-J. Founau, *Littérature. A. Artaud. Correspondance et récupération de soi*, in « NRF », n° 276 (dicembre), pp. 78-84.
 C. Giudicelli, *Le bain d'Artaud*, in « NRF », n° 270 (giugno), pp. 77-81.

1976

- Y. Benot, *Entendre le cri d'Artaud*, in « La Pensée » (luglio-agosto), pp. 110-116.
 A. Brincourt, *La revanche d'Antonin Artaud*, in « Le Figaro Littéraire » (6 marzo), p. 15.
 J. F. Chevrier, *Artaud et la peinture*, in « Cahiers critiques de la littérature », n° 1 (settembre), pp. 24-50.

1977

- A. Virmaux, *Artaud: en finir ou pas?*, in « La Tour de Feu », n° 133 (marzo), pp. 47-48.

1978

- R. Poulet, *Trois portraits d'écrivains*, in « Ecrits de Paris » (ottobre), pp. 88-94.
 P. Brunel, *Strindberg et Artaud*, in « Revue d'histoire du théâtre » (luglio-settembre), pp. 346-358.
 V. Forrester, *Suppôts et supplications*, in « Le Monde des livres » (11 agosto), pp. 9-10.

1979

- P. Thévenin, *Lettres à Janine (1926-1927)*, in « NRF » (maggio), pp. 177-191; (giugno), pp. 167-179.
 L. Jenny, *Le souffe et le soleil*, in « Littérature », n° 35 (ottobre), pp. 89-124.

1980

- K. A. Blüher, *La théorie de la "Catharsis" dans le théâtre d'Artaud*, in « Cahiers d'histoire des littératures romanes », n° IV, pp. 275-283.
 L. C. Maître, *Artaud et Prevel, voyageurs de l'absolu*, in « Europe », n° 618 (ottobre), pp. 183-184.
 P. Thévenin, *Le Ventre double ou Petit esquisse généalogique d'Artaud*, in « Les Cahiers Obliques », n° 2, pp. 19-24.

1981

- A. Clavel, *Artaud, l'écriture sauvage*, in « Les Nouvelles Littéraires » (28 agosto), p. 28.

1982

- P. Thévenin, *La Force du Mexique (inedit)*, in « NRF » (luglio-agosto), pp. 1-7.
L. C. Maître, *Van Gogh vu par Artaud*, in « Europe », n° 625 (marzo), pp. 212-215.

Stampato presso la Tipografia
Edit. Gualandi S.n.c. di Vicenza