

Samantha Marenzi

ARTAUD 2018. DATE, LIBRI E MESSAGGERI

Nel 1938 usciva a Parigi, per le edizioni Gallimard, *Le Théâtre et son Double* di Antonin Artaud. Dieci anni dopo, il 4 marzo 1948, l'autore moriva a Ivry-sur-Seine, nella clinica dove era stato trasferito due anni prima e dove godeva di un regime di semi-libertà dopo circa dieci anni di internamento in diversi manicomi. Sono passati quindi 80 anni dalla prima pubblicazione del suo titolo più celebre, e 70 dalla sua scomparsa. Numeri interessanti per le scadenze dei diritti, che promettono qualche novità editoriale. C'è poi una ricorrenza tutta italiana in questo 2018 in cui cadono anche i 50 anni dalla prima traduzione integrale di quel libro sul teatro che già dopo l'edizione americana iniziava a esercitare la sua influenza sulla scena della seconda metà del secolo praticamente in tutto il mondo. Nel 1968, dopo la pubblicazione in rivista di alcuni frammenti, appariva infatti per Einaudi *Il Teatro e il suo Doppio*, con una introduzione di Jacques Derrida e su un mercato di lettori che probabilmente conoscevano il testo in lingua originale. Questo spiegherebbe in parte il ritardo di una traduzione che arriva non solo dopo quella americana del 1958 (e questa data completa un andamento per decenni che avrebbe divertito o preoccupato l'Artaud esoterico e cabalistico), ma anche dopo quella argentina del 1964, e quella giapponese del 1965. La prima versione tedesca sarà invece pubblicata nel 1969.

Se negli anni Sessanta la parola teatrale di Artaud si lascia interpretare dalle altre lingue, penetrando nelle culture, nelle scritture, nelle visioni, nelle immagini delle neo-avanguardie artistiche e nelle scene teatrali di mezzo mondo, già a metà degli anni Quaranta quel libro aveva mostrato la sua capacità di agire sulla realtà, non solo teatrale. Aveva mostrato la sua fibra che resiste al tempo e addirittura si potenzia, come un incantesimo dalla efficacia ritardata. Vale la pena allora, in occasione degli anniversari, risvegliare la forza di quel libro non solo rileggendolo, ma rifacendone la storia. Non in un saggio, ma in forma di ricordo, dando voce al movimento della memoria e ai riverberi delle letture.

1938 – *Le Théâtre et son Double e l'efficacia ritardata*

Come è noto, *Le Théâtre et son Double* raccoglie saggi redatti tra il 1931 e il 1935, anno in cui Artaud scrive la prefazione *Le Théâtre et la Culture* (e decide il titolo della raccolta¹) mentre viaggia verso il Messico. Il fallimento della sua regia di *Les Cenci* (1935) segna la fine dei tentativi di cambiare il teatro attraverso gli strumenti del mestiere, e la scelta di allargare gli orizzonti di una ricerca che pur debordando dagli argini dell'arte conserverà il teatro come sorgente primaria, spesso nascosta e segreta, o trasfigurata. Dopo la pubblicazione del libro la dimensione pratica del teatro assumerà dei contorni opachi, talvolta misteriosi, che solo negli ultimi due anni trascorsi fuori dal manicomio, dove era stato rinchiuso nel 1937, si faranno più chiari.

Quando esce la prima edizione del libro Artaud è dunque già internato, e trascorrerà nelle istituzioni psichiatriche tutti gli anni della guerra e dell'occupazione nazista della Francia. Una sciagura privata sommersa da una catastrofe ben più grande al termine della quale molti intellettuali e artisti parigini provano a ricostruire un tessuto umano tragicamente sfaldato e pieno di assenze. La seconda edizione del libro, pubblicata nel 1944 per volontà di Jean Paulhan, rinforza questo filo che lega le biografie alla storia, e i libri alla vita. L'effetto de *Le Théâtre et son Double* sui lettori dell'immediato dopoguerra, teatranti e intellettuali, vecchi e giovani, sconosciuti e amici di Artaud che hanno perso le sue tracce, è impressionante. Si tratta di un riconoscimento tardivo nei confronti di un uomo che aveva agito nel teatro come attore e come regista, come potenziale riformatore, e che ora attraverso la scrittura riusciva a scuoterne le fondamenta penetrando nella sensibilità di attori e registi molto diversi da lui e tra loro, facendosi non tanto teoria da concretizzare ma visione da proiettare sul teatro *tout court*, un teatro da rifondare insieme a tutto ciò che si è sgretolato sotto i colpi ciechi della guerra. Ma si tratta anche della rapida circolazione di un nome, del presagio di una liberazione. Una memoria, una attenzione, una compassione e una indignazione si risvegliano attorno al nome di Artaud, attorno al suo destino di cui si iniziano a conoscere i dettagli. La riedizione di *Le Théâtre et son Double* fa di questo volume un oggetto strano, al confine tra quella rivelazione universale che diventerà

¹ Artaud ne scrive in una lettera ormai molto famosa a Jean Paulhan del 25 gennaio 1936 pubblicata nelle *Œuvres Complètes* (d'ora in poi O. C.) V, Paris, Gallimard, 1956-1994, pp. 196-197.

nei decenni successivi e il riaffiorare di un vissuto che smuove la nostalgia anche di coloro che non avevano conosciuto personalmente Artaud prima del suo internamento, e che ora si mettono in cerca di lui. Gli mandano i loro testi in lettura, gli scrivono, e presto inizieranno a leggere la sua scrittura trasformata dal viaggio di andata e ritorno nella follia e nell'inferno degli ospedali per alienati. Lo leggono attraverso le lettere e le pagine scritte in manicomio che iniziano a circolare grazie a quelli che saranno gli artefici della sua liberazione. Il libro riedito nel 1944 diventa allora il luogo degli incontri, quelli con lui e quelli tra persone legate dal progetto di ridargli la voce, e di riportarlo in libertà. La riedizione diventa un impulso del ritorno alla scrittura, alla vita e, in un modo tutto diverso rispetto al passato, al teatro.

Prima di tutto Artaud, nel 1944, si rilegge, ritrovando alcuni frammenti della sua identità di scrittore e anche di attore e di uomo di teatro, poiché si rilegge attraverso quell'unico libro che, ai tempi della sua stesura, quando Artaud aveva pubblicato soprattutto testi poetici, raccoglieva scritti programmatici e si faceva carico di una esperienza pratica, oltre che di una progettualità. Lo scrittore di quel libro aveva per la prima volta radunato il poeta, l'attore, l'intellettuale, facendo convergere le sue anime verso un centro che avrebbe consegnato Artaud al teatro del Novecento mettendolo tra i grandi maestri nonostante i suoi fallimenti pratici e l'appartenenza indiscutibile, apparentemente paradossale considerata la sua ricerca di un linguaggio scenico autonomo rispetto al testo, al regno della poesia e della letteratura. O meglio della scrittura, che si stacca dalla letteratura, che per Artaud è una porcheria, come il vero teatro si stacca dal teatro e prende a esistere in forma di immagini, di visioni, di voce, di respiro, di corpo, di parole, e soprattutto in forma di libro.

Dopo anni di silenzio Artaud si era riavvicinato alla scrittura attraverso le traduzioni sollecitate dal Dott. Ferdière, direttore del manicomio di Rodez, e con la ripresa di alcuni suoi testi risalenti al soggiorno in Messico. Alla fine del 1944 riceve la ristampa del suo libro e pochi mesi dopo inaugura quel laboratorio sul corpo, sulla memoria e sulla parola che sono i *Cahiers*, i quaderni che riempie fino alla sua morte dando vita a una scrittura visionaria, magmatica, curativa. È il febbraio del 1945 e il primo quaderno si apre con due testi sul teatro: *Le retour de la France aux principes sacrés* e *L'âme théâtre de Dieu*. Li divide una dedica, forse trascritta su un esemplare della riedizione di *Le Théâtre et son Double*, all'attrice Solange Sicard,

parce qu'elle a toujours pensé comme moi sur le théâtre et qu'elle saura retrouver à travers ce livre écrit il y a dix ans dans un état total d'incrédulité cette

idée de dérivation curative du spectacle qui il y a mille ans et plus était la raison d'être de son existence et le principe de son action car l'inconscient de l'homme est ténébreux, et le moi un refoulé cannibale bridé par la morale et par les lois mais qui sans le théâtre va chercher dans l'érotisme, le sadisme, l'insurrection et la guerre l'assouvissement de ses passions comprimées².

La riedizione del testo innesca diversi movimenti, tutti collegati tra loro. Un lavoro segreto interno alla scrittura di Artaud; un processo esterno di riconoscimento che contribuirà alla ricostruzione di legami e rapporti (fino ad arrivare alla creazione di un contesto di trasmissione diretta dell'esperienza); una progressiva ridefinizione del campo del teatro, sia nel linguaggio di Artaud che nelle pratiche. Il teatro smetterà presto di essere soltanto un argomento su cui tornare, e pervaderà l'ossatura stessa della scrittura, la sua oralità, la sua destinazione. Ne darà prova la giovane Colette Thomas nella famosa serata destinata a raccogliere fondi per Artaud. Colette Thomas era stata allieva di Louis Jouvet e Charles Dullin, non era riuscita a realizzare il suo sogno di teatro ma in quella serata del 7 giugno 1946 al Théâtre Sarah Bernhardt, accanto ai suoi due maestri e ad altri astri del teatro francese, dà corpo e voce alla scrittura degli ultimi anni di Artaud, il quale le insegna a leggere le sue poesie, e a viverle al suo fianco. Anche lei aveva letto *Le Théâtre et son Double* appena ripubblicato nel '44, e all'incontro folgorante col libro era seguita la lettura delle lettere che Artaud mandava dal manicomio a suo marito, lo scrittore Henri Thomas, e a Jean Paulhan, il "regista" del ritorno di Artaud. In quella serata al Sarah Bernhardt Louis Jouvet, invitato, come tutti gli ospiti, a scegliere dei testi di Artaud da leggere, aveva selezionato dei brani da *Le Théâtre et son Double*, dando voce non a una scrittura teatrale ma una scrittura sul teatro, sfumando il confine che separa queste due sfere, e inaugurando una formula che caratterizzerà l'ultimo teatro di Artaud, fatto di letture pubbliche che spesso hanno il teatro come cuore, non come contenitore.

1948 – *La morte di Artaud. La memoria, gli scritti le fotografie*

Il 4 marzo 1948 Artaud viene trovato morto con una scarpa in mano nella sua stanza a Ivry, nella clinica dove è stato trasferito grazie agli sfor-

² O. C. XV, p. 16.

zi di un gruppo di amici che ha raccolto il denaro necessario al suo “riscatto”, al suo trasferimento, alla sua sussistenza e alle cure mediche. Quella stanza, in un padiglione distaccato dalla clinica, circondata dagli alberi e da grandi cespugli di iris, è dal ‘46 al ‘48 un luogo molto frequentato. Artaud riceve amici e visitatori, va quasi ogni giorno a Parigi, riprende la sua vita e le sue relazioni, cammina velocissimo, scrive in continuazione, è sempre in attività, anche quando riposa. La stanza, coi suoi disegni attaccati alle pareti, il tronco su cui batte con un martello il ritmo della sua scrittura poetica, che spesso crea a voce e i suoi amici trascrivono, è anche il luogo dove insegna a Colette Thomas a dire il suo teatro. È uno spazio di lavoro, un luogo privato e pubblico allo stesso tempo, che rappresenta benissimo la coincidenza tra il dentro e il fuori che caratterizza l’ultimo Artaud, il quale vive, e fa vivere i suoi adepti, contemporaneamente nella Parigi del dopoguerra e nello scenario della sua poesia, piena di torture, di voti di castità, di ragazze morte, di brandelli di corpo e memoria che combattono per ricompattarsi e lanciano una accusa implacabile alla società e alla sua legge della salute e della normalità. Esistono alcune fotografie di quella stanza. Sono molto conosciute, come lo sono i ritratti di Artaud degli ultimi anni, da dove il suo volto guarda e riflette i volti che affollano gli autoritratti che lui disegna su grandi fogli, e guarda e riflette la bellissima faccia immortalata da Man Ray negli anni Venti, dove un attore giovane e affascinante guarda nel futuro di quella bocca sdentata che grida poesia negli anni Quaranta.

Le fotografie degli ultimi anni sono tutte realizzate da persone interne alla cerchia, probabilmente dirette da coloro più in confidenza col poeta, che hanno suggerito di fotografare il tronco, le pareti coi disegni, oltre che Artaud e i suoi amici. Sono documenti interni e importantissimi, che non hanno fissato soltanto delle immagini sulla pellicola ma hanno consegnato una forma precisa alla nostra immaginazione. I ritratti dei poeti sono quasi sempre delle facce che ci guardano da un altro mondo, più ancora di tutti gli altri ritratti dei morti perché i poeti, a volte giovanissimi, come il Rimbaud della famosa fotografia di Étienne Carjat (poeta anche lui), ci guardano con quegli occhi che vedono non solo le cose ma attraverso le cose, e quindi attraverso di noi. Un fotografo faccia a faccia con un poeta è uno strano testimone, e a testimoniare dell’Artaud sopravvissuto sono stati Denise Colomb, la sorella del gallerista Pierre Loeb, e Georges Pastier, il fratello di Paule Thévenin. Loeb e Thévenin sono due nomi centrali nella storia dell’ultimo Artaud, che nella galleria del primo espone i suoi disegni e realizza due letture pubbliche dei suoi testi a cui partecipano lui stesso, Roger Blin, Marthe Robert e Colette Thomas. Thévenin sarà la custode

e la curatrice degli scritti del poeta dopo la sua morte. La messaggera che sceglierà come e cosa rendere pubblico, quali testi tramutare in libri.

La storia di Artaud e della diffusione dei suoi scritti è tutta caratterizzata non solo da traduzioni, interpretazioni e travisamenti, ma anche dal passaggio di alcuni lettori che si sono fatti messaggeri, spargendo i semi della scrittura prima ancora di tradurla e pubblicarla. Facendola passare nell'esperienza prima di trasformarla in libro. È un processo che ha inizio fin dal momento della morte del poeta. Paule Thévenin, forte di un'amici- zia profonda, di una stretta collaborazione, e probabilmente di una richiesta esplicita da parte del poeta, svuota la stanza di Ivry e porta via tutto. Intere valige di quaderni e testi, i disegni, gli oggetti personali. Tutto quello che noi leggiamo di Artaud, se ha visto la luce dopo il 1948, è passato attraverso il filtro di questo spostamento materiale dalla stanza di lui alla casa di lei³. Il 1948 è, per quanto riguarda la scrittura, l'inizio di un'altra storia.

Anche l'immagine della morte di Artaud innesca delle storie, facendosi simbolicamente il punto di inizio di alcuni processi di filiazione alimentati dalla diffusione dei suoi scritti, ma anche dal racconto della sua vita, del suo viaggio nella follia, e della sua morte, un racconto che mantiene viva la percezione dell'avventura umana che sostanzia e avvalora la forza della sua poesia: un livello espressivo e biografico la cui intensità non deve sbiadire dietro alla permanenza della scrittura. Se ne fanno carico i testimoni diretti, ma anche, in altri anni e in altri luoghi, alcuni intellettuali che da un lato traducono gli scritti, e dall'altro alimentano la narrazione, innestando in altre culture il doppio livello dell'esperienza artaudiana, il piano della poesia e quello della vita, tra i quali si agita una visione di teatro. L'immagine della morte di Artaud diventa un tassello di questa memoria stratificata, una memoria di vita e di teatro che assume tratti universali. Ne è un esempio la ripresa di questa immagine da parte del danzatore giapponese Tatsumi Hijikata, che era stato iniziato al pensiero e agli scritti di Artaud da Tatsuhiko Shibusawa, scrittore e francesista processato per aver tradotto *De Sade*. Hijikata scriveva all'inizio degli anni Settanta, in un breve saggio dal titolo *Artaud's Slipper*, ovvero «la pantofola di Artaud»:

³ Alla morte della Thévenin (1993), il cui lavoro decennale era stato caratterizzato dalla battaglia legale con gli eredi di Artaud, i suoi criteri redazionali verranno messi in discussione e la consegna dei materiali alla Biliothèque nationale de France permetterà nuove modalità di lavoro sui manoscritti. Se ne occuperà Évelyne Grossman, che dal 2004 pubblica le opere del poeta da lei curate.

Happily, we already know that we were made to live and die in fear of the collapse of thought. Thanks to whom do we grip this collapse, and by whose hand is it denied that the appearance of this collapse is an absolute reality? Our lives are grasped again and again by a species of mind that turns tolerantly toward death. He desired theater, or flesh – that derangement which has come to be regarded as the polar opposite of thought – under a new name, to maintain the unique, unrepeatable action his physiological scream required. [...] As thought for whose sake is the horizon line of his full capabilities, the foremost point of pain, being drawn in the earnest desire for life?

Artaud cut open that foremost point, that horizon line, and risked the thought of flesh in a new trial. At that moment, he clearly observed the hole that corrodes thought being restored to its original state as flesh, a cave of dread. We learned from him the strictly condensed meaning of the thing called tenderness held in reserve, and the revival of the pitiable brain was pointed out to us from an infinite distance. We must think anew about that last monologue – was it, in fact, the perfection of thought – made by the slipper Artaud held in his mouth at the moment just before his death⁴.

Quel monologo sarà il sottotesto degli scritti di Artaud, che attraverso le traduzioni iniziano a circolare in tutto il mondo, penetrando nel cuore, oltre che della letteratura e della poesia, delle culture performative.

1958 – *The Theatre and its Double*

Il 24 luglio del 1958 Mary Caroline Richards entra nel teatro di Judith Malina e Julian Beck con un manoscritto tra le mani. «Questo è il francese folle che ho tradotto», dice. La Malina ne scrive sui suoi diari: «Si chiama Artaud. Ha scritto una filosofia del teatro. Il libro si intitola *Il teatro e il suo doppio*. Coraggioso e ispirato. Va molto lontano. Ricordandoci la serietà del nostro lavoro»⁵. *The Theatre and its Double* nella traduzione della Richards uscirà in quello stesso anno per la Grove Press. Il Living lo legge prima della pubblicazione, e niente sarà più lo stesso, come scriverà Judith

⁴ Cito da Miryam Sas, che traduce e analizza il testo nel saggio *Hands, Lines, Acts: Butoh and Surrealism*, «Qui Parle» 13, n° 2, Spring/Summer 2003, pp. 39-40. Mi sono occupata dell'influenza di Artaud su Tatsumi Hijikata e sul Butoh in *Foundations and filiations. The Legacy of Artaud in Hijikata Tatsumi*, in *The Routledge Companion to Butoh Performance*, edited by Bruce Baird, Rosemary Candelario, London/New York, Taylor & Francis Ltd, 2018, a cui rimando anche per la bibliografia.

⁵ Cito dalla traduzione italiana dei diari di Judith Malina in *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, a cura di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 1982, p. 23.

Malina rievocando l'influenza di Artaud non solo sulla loro concezione del teatro, «ma anche rispetto al modo di comprendere la sofferenza umana e la sua forza espressiva»⁶, una condizione universale che trova nell'esperienza di Artaud il modello di una possibilità artistica. Quello che accade dopo il 1958, ovvero l'influenza di Artaud sul Living Theatre e anche la diffusione mondiale di una idea di Artaud che è quella del Living, e che si diffonde prima delle traduzioni in altre lingue, fa storia a sé. È una storia fatta di fraintendimenti e grandi visioni, segnata da una sorta di rigenerazione della scrittura di Artaud che in parte viene tradita nelle traduzioni, ma che circola rapidissima nel mondo del teatro, e proprio di quel teatro che stabilisce sia coi testi che coi libri un rapporto nuovo. Se i testi sono perlopiù quelli drammatici, che non scompaiono ma incontrano nuovi linguaggi fisici e nuove modalità dell'azione, i libri costituiscono un grande patrimonio non di tradizione, ma di ispirazione. In questo risiede un patto straordinario tra gli intellettuali e i teatranti, che sigillano rapporti non gerarchici e alimentano la fondazione di una cultura inquieta, spesso rivolta, sempre rivoluzionaria. La traduttrice americana di Artaud è un esempio di questi intellettuali/messaggeri che si sono imparentati con la gente di teatro lasciando nella cultura materiale della scena le tracce del loro rapporto coi libri. Mary Caroline Richards aveva insegnato nel Dipartimento di letteratura inglese del Black Mountain College, prendendo parte a una delle più sperimentali avventure artistiche, scientifiche e pedagogiche dell'America del Novecento. Lì aveva scambiato saperi e metodi, intrecciato le teorie e le pratiche. Basti nominare la sua collaborazione, nata proprio in seno al Black Mountain e poi migrata nel newyorchese Greenwich Village, col danzatore Merce Cunningham e il compositore John Cage. La Richards aveva partecipato ai primi happening del gruppo, per il quale aveva tradotto il dramma surrealista *Le piège de Méduse (The Ruse of Medusa)* di Erik Satie, allestito al Black Mountain nel 1948, e, nel 1949, alcuni drammi di Jean Cocteau, come *Les Chevaliers de la Table ronde (The Knights of The Round Table)* e il soggetto per il balletto del Gruppo dei Sei *Les Mariés de la Tour Eiffel (Marriage on the Eiffel Tower)*. Sempre al Black Mountain la Richards era stata collega di Paul Goodman, che ai tempi dell'apertura del teatro del Living, nel 1958, Julian Beck chiamava il loro «poeta in sede»⁷, e che sarà tra i primi e più autorevoli (accanto a Susan Sontag) esegeti dei testi di Artaud in America.

⁶ Cristina Valenti, *Conversazioni con Judith Malina. L'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, Milano, Elèuthera, 1995, pp. 133-134.

⁷ Cfr. *Il lavoro del Living Theatre (materiali 1952-1969)*, cit., p. 25.

Quella americana, che è la prima traduzione di *Le Théâtre et son Double*, inaugura non solo la diffusione del libro in altre lingue ma il contagio delle visioni di Artaud in altre culture teatrali. Le immagini di Artaud penetrano nel teatro prima ancora della pubblicazione delle traduzioni, e arrivano con la forza delle immagini più che con quella delle parole, le quali si adattano, in ciascuna lingua, a tradurre non dei testi, ma una urgenza che la nuova generazione teatrale sente sua, e che riconosce in Artaud un padre. «Il problema è che l'espressione totale dei sentimenti può essere pericolosa... Ed ecco finalmente un artista che dice "Esprimilo!". Il modo per farlo è che qualcuno si offra come vittima arsa sul rogo e mandi segnali tra le fiamme dando espressione a ciò che normalmente è dissimulato e represso in questo mondo»⁸. I segnali tra le fiamme, in cui risuona la chiusura di *Le Théâtre et la Culture*, il testo che fa da prefazione a *Le Théâtre et son Double* ma che è stato scritto per ultimo, e che evocano il famoso film di Dreyer su Giovanna d'Arco che ha reso celebre l'Artaud attore di cinema, diventano l'immagine simbolo di questo innesto tra tempi e culture del teatro. *Signal through the Flames* sarà il titolo di un documentario sul Living⁹, e sarà la metamorfosi di quei suppliziati sui loro roghi di cui parlava Artaud, prestandosi ai travisamenti delle traduzioni, in particolare quella italiana del decennio successivo. Ad opera di Ettore Capriolo, *Il teatro e il suo Doppio* esce infatti per Einaudi nel 1968. Franco Ruffini e Ferdinando Taviani, parlando di quel teatro-in-forma-di-libro che è *Le Théâtre et son Double*, un libro fatto di spettacoli mentali, hanno restituito il senso letterale alle parole di Artaud, conservando però la forza dell'immagine di un attore che fa cenni, o segni, tra le fiamme. Una immagine doppia, che scorge, dietro all'Artaud gridato, «un Artaud silenzioso, concentrato, attento agli aspetti invisibili dell'azione»¹⁰. Un Artaud, che, come scriveva la Malina, ricordava agli attori la serietà del loro lavoro, e che affiora tra le riflessioni di un altro uomo di teatro, Jerzy Grotowski, che ne avrebbe scritto una decina di anni dopo, evocando anche lui l'immagine dei suppliziati che fanno segni sui loro roghi, ma ricordando che quei segni devono essere articolati, essendo la crudeltà di Artaud sinonimo di applicazione e rigore¹¹.

⁸ Cristina Valenti, *Conversazioni con Judith Malina*, cit., p. 135.

⁹ Girato da Sheldon Rachlin e Maxine Harris, il documentario è del 1983.

¹⁰ Franco Ruffini, Ferdinando Taviani, *Cenni o segni. Dialogo*, in Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 193.

¹¹ Cfr. Jerzy Grotowski, *Non era interamente se stesso*, in *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970, pp. 135-144, recentemente ripubblicato in Jerzy Grotowski,

1968 – *Una traduzione italiana e alcuni lampi da altri mondi e altri teatri*

Towards a poor theatre di Jerzy Grotowski esce in lingua inglese nel 1968, a circa dieci anni dalla fondazione del Teatro Laboratorio a Opole, in Polonia. È un libro importante, che come molti libri fondativi di una cultura teatrale contiene delle pagine di faccia a faccia col passato, coi padri, che si tratti di maestri di cui continuare il lavoro o di modelli con cui entrare in conflitto. Sempre, nei momenti cruciali di fondazione, si assiste a un processo di filiazione. Artaud maestro di teatro inizia a circolare in questo tessuto connettivo che attraversa i paesi e le generazioni, e il suo libro rivive e si moltiplica nel ventre di altri libri di teatro, quei libri che conservano una relazione strettissima con le pratiche dell'attore e col teatro materiale. Come nel fare degli attori risuonano le indicazioni, gli esercizi e le ricerche dei maestri del passato, così negli scritti che riconfigurano le estetiche, le teorie e le prassi della scena scorrono le parole e i nomi di quei maestri, la cui eredità si stratifica nelle diverse forme di cui vive il teatro, tra i corpi e le pagine. Le storie dei teatri-in-forma-di-libro, come li ha definiti Ferdinando Taviani, si intrecciano tra loro creando connessioni asincrone, zone di contatto anomale.

Sempre nel 1968, a Tokyo, Tatsumi Hijikata, che aveva dato vita al Butoh, va in scena con uno spettacolo dal titolo *Hijikata Tatsumi and Japanese people: rebellion of the body*, un lungo assolo considerato il punto di massima intensità della sua ricerca. È uno spettacolo pieno di riferimenti ad Artaud, sia alla sua idea di teatro sia alle presenze che abitano i suoi scritti, primo tra tutti l'imperatore Eliogabalo, «l'anarchico incoronato» del celebre romanzo di Artaud di cui Shibusawa pubblica la versione giapponese proprio nel 1968. Tre anni prima era uscita la traduzione de *Le Théâtre et son Double*, e con la danza butoh l'anarchia e la ribellione, che anche in Giappone infiammano le piazze come nel resto del mondo, penetrano nel corpo, in quella «rivolta della carne» che dà il titolo allo spettacolo di Hijikata, il suo ultimo assolo.

Il '65 e il '68 sono due date cruciali anche per la diffusione di Artaud nella cultura teatrale italiana¹². Testi e lettere di Artaud, assieme al *Primo manifesto del Teatro della Crudeltà* (contenuto ne *Le Théâtre et son Dou-*

Testi 1954-1998, Volume II. Il teatro povero (1965-1969), Firenze-Lucca, La casa Usher, 2015, pp. 63-69.

¹² Su questo rimando a Fabio Acca, *Dal volto all'opera. Alle fonti del teatro della crudeltà in Italia*, «Culture teatrali», n. 11, autunno 2004, numero dal titolo *Artaud/Microstorie* a cura di Marco De Marinis, pp. 157-196.

ble), appaiono infatti su un numero speciale del giugno 1965 di «Sipario» a cura di Franco Quadri, che con la sua direzione dal 1962 aveva dato una forte spinta innovativa alla rivista, e di Ettore Capriolo, che avrebbe firmato la traduzione de *Il Teatro e il suo Doppio* per Einaudi nel 1968, il volume che affianca ai testi della raccolta originali altri scritti teatrali di Artaud. Negli stessi anni in Italia si assiste anche alla diffusione di altre zone dell'opera del poeta francese, che attirano l'attenzione della critica letteraria e mostrano le dimensioni della sua figura che travalica i confini del teatro, ma anche che crea connessioni tra la letteratura e la scena non basate sulla rappresentazione dei testi. Connessioni che il teatro degli anni Sessanta sperimenta su più fronti, generando forme di scrittura scenica¹³, rigenerando la letteratura drammatica, ponendo l'azione sullo stesso piano della parola. Artaud alimenta e nutre le nuove generazioni di teatranti e le neo-avanguardie e allo stesso tempo viene assorbito e reinterpretato, quando non travisato, dalle istanze e dalle estetiche della scena di quegli anni.

La metà degli anni Sessanta segna anche l'inizio di una lunga tradizione interpretativa, inaugurata dai grandi protagonisti della filosofia post-strutturalista che allo stesso tempo libera l'esperienza di Artaud mostrandone la potenza sovversiva, e la imprigiona nella rete dei concetti.

Ma soprattutto, a far circolare nomi e idee, c'è il Sessantotto, che attraversa paesi e culture, generazioni e ceti, e che mette davanti agli occhi del mondo i gesti di rivolta e i corpi dei veri suppliziati, che fanno segni tra le fiamme. Mentre le compagnie di teatro danno forma al loro Artaud, spesso dimostrando la distanza tra le visioni del poeta e le sue traduzioni sceniche, mentre i filosofi vedono in lui un profeta dell'anticapitalismo, della rivendicazione del diritto alla devianza, dell'antipsichiatria, mentre i grandi inventori della scena del secondo Novecento fanno i conti con la dimensione segreta del suo teatro, senza cercare di mettere in pratica una presunta teoria, il mondo assiste costernato e incredulo ai gesti estremi di martiri rivoltosi, che si danno fuoco mostrando le contraddizioni della schematizzazione ideologica e mettendo al centro della scena della rivolta il corpo e la sua materialità. Dai bonzi vietnamiti ai patrioti cechi¹⁴, dalla

¹³ Per questa definizione si veda Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, Roma, Bulzoni Editore, 2003.

¹⁴ Mi riferisco al monaco Thích Quảng Đức, che si è autoimmolato contro le politiche di oppressione alla religione buddista a Saigon nel 1963, e la cui fotografia è valsa a Malcolm Browne l'assegnazione del World Press Photo, rendendo nota l'immagine del corpo tra le fiamme in tutto il mondo, e allo studente Jan Palach, che nel 1969 diventò il simbolo della Primavera di Praga cospargendosi di benzina e appiccando il fuoco sul suo

repressione religiosa a quella politica, fuori dai teatri si assiste a un piano di realizzazione dell'attore della crudeltà, che per rigenerare il teatro, come auspicava Artaud, sovverte l'idea stessa di cultura.

Sopravvissuto alle grida scomposte di attori mossi da una idea di crudeltà e all'astrazione del pensiero che ha consegnato la sua scrittura alla filosofia, proiettato sullo sfondo dei grandi movimenti di rivolta, rigenerato da teatranti che lo hanno ricollocato tra le sorgenti del loro fare e protetto nelle pance dei loro teatri-in-forma-di-libro, Artaud offre ancora le sue pagine a chi le vorrà leggere e saprà scatenare la forza del teatro, e dei suoi doppi pericolosi.

corpo di fronte al Museo Nazionale in segno di protesta contro l'occupazione militare della città e la repressione delle rivolte da parte delle truppe dell'Unione Sovietica. Devo a una conversazione con Franco Ruffini su *Il teatro e il suo Doppio* e sui movimenti del Sessantotto, sullo sfondo dei quali il libro viene tradotto in Italia, questa immagine di corpi reali che portano le parole di Artaud sul terreno della vita, e della storia.

«VI AFFIDO IL MIO LIBRO SUL TEATRO».
ALCUNE LETTERE DI ARTAUD SU *IL TEATRO E IL SUO DOPPIO*

a cura di Samantha Marenzi

Lettere dal Messico a Jean Paulhan – All’inizio del 1936 Artaud parte per il Messico, alla ricerca di una cultura autentica, non corrotta come quella europea. Si lascia alle spalle lo scacco di Les Cenci, la regia che avrebbe dovuto concretizzare la sua idea di teatro, e la raccolta dei suoi scritti che consegna a Jean Paulhan, direttore della «Nouvelle Revue Française» (oltre che amico e interlocutore) per una edizione Gallimard che vedrà la luce due anni dopo. Prima di partire Artaud scrive l’ultimo testo, la prefazione Le Théâtre et la Culture, e in viaggio trova il titolo del libro. Prima di inoltrarsi nella sierra dove entrerà in contatto con gli indiani Tarahumara, Artaud frequenta un gruppo di intellettuali, tiene una serie di conferenze e progetta iniziative e pubblicazioni. Le conferenze messicane sono strettamente legate ai temi de Le Théâtre et son Double, ne costituiscono una prosecuzione e anche un piano di realizzazione, oltre a delineare il campo di un rinnovamento del teatro inscindibile, per Artaud, da un processo di totale rigenerazione della cultura. Non è un rinnovamento estetico o stilistico, risponde a una necessità di cui la pubblicazione del volume diventa il sintomo. Artaud ha fretta, non vuole che le sue idee perdano forza e originalità, e ha bisogno di denaro. Ci vorranno molti anni perché il suo libro eserciti l’efficacia sperata, ma in questa fase in cui il pensiero sul teatro è fresco di elaborazione Artaud lo sperimenta e ha urgenza di saperlo concretizzato, di vedere la conseguenza reale della sua azione intellettuale. Al momento di partire aveva scritto a Paulhan: «Cher ami, je vous confie mon livre sur le théâtre. Je vous demande instamment de le faire paraître pendant mon absence»¹.

[À bord. Le] 25 janvier 1936

Cher ami,
Je crois que j’ai trouvé pour mon livre le titre qui convient.
Ce sera:

¹ Lettera del 6 gennaio 1936. Le lettere dal Messico sono pubblicate in O. C. V. Le cito qui dall’edizione *Œuvres* curata da Évelyne Grossman, Paris, Quarto Gallimard, 2004, pp. 662-669. Rimando, per una loro parziale versione in italiano e la contestualizzazione tra le conferenze messicane, al volume *Messaggi rivoluzionari* curato da Marcello Gallucci (Vibo Valentia, Monteleone, 1994), che traduce e integra l’edizione Gallimard del 1971.

LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE

car si le théâtre double la vie, la vie double le vrai théâtre et ça n'a rien à voir avec les idées d'Oscar Wilde sur l'art. Ce titre répondra à tous les doubles du théâtre que j'ai cru trouver depuis tant d'années: la métaphysique, la peste, la cruauté, le réservoir d'énergies que constituent les Mythes, que les hommes n'incarnent plus, le théâtre les incarne. Et par ce double j'entends le grand agent magique dont le théâtre par ses formes n'est que la figuration, en attendant qu'il en devienne la transfiguration.

C'est sur la scène que se reconstitue l'union de la pensée, du geste, de l'acte.

Et le Double du Théâtre c'est le réel inutilisé par les hommes de maintenant.
[...]

La Havane, 31 janvier 1936

Cher ami,

Je vous ai écrit d'un petit port d'Amérique du Nord pour vous donner le titre définitif de mon livre.

LE THÉÂTRE ET SON DOUBLE

Touché à La Havane j'ai vu des intellectuels et des artistes et déjà je me sens dans le courant que je recherchais. J'en suis à me demander si cette fois les illusions ne seront pas au-dessus de la réalité. Un seul point noir: tiendrai-je côté argent jusqu'à ce que ce qui doit passer se passe. C'est beau d'avoir confiance en son étoile comme je l'ai fait et de jouer le risque pour en finir mais il faut s'aider et être aidé. Si donc vous pouvez obtenir une avance ne serait-ce que de 500 frs pour mon livre, cette fois je serai placé pour la vie. [...]

Mexico, 23 avril 1936

Cher Jean Paulhan,

Ma vie ici tient du miracle: je peux le dire. [...] On me conduit et ON me garde. Voilà ce que je peux dire. J'ai eu d'épouvantables ennuis matériels, ils n'ont pas duré très longtemps et j'en ai été tiré par un concours de circonstances qui démontrent la présence d'une force active et vigilante autour de moi. Quand vous saurez les faits vous ne douterez pas. [...]

Insistez, je vous prie, auprès de Gallimard pour que mon livre sur le théâtre paraisse enfin, et paraisse sans retard: il y a là maints articles que tous ceux qui auraient dû les lire n'ont pas lus parce qu'ils étaient publiés en revue et non en livre. Et puis la Roue du Temps a tourné. Et bien des choses que ce livre contient sont devenues d'actualité. D'autres encore vont venir au premier plan de cette

même actualité par ce que la conscience du monde change, et que ce ne sont jamais les mêmes objets qui frappent la conscience des gens. Ce qui était subtil et imperméable par le côté abstrait de sa nature, sans changer de présentations, de forme, devient tout à coup concret. Vous comprendrez, cher Jean Paulhan, qu'il m'importe de prendre date et que je suis un peu excédé de voir mes idées utilisées par d'autres. Ce que je vois au Mexique me prouve que j'ai toujours été dans la bonne voie. Il ne faut pas que pour des raisons purement commerciales je sois frustré du bénéfice de ce que j'ai pensé avant tout le monde en ce temps. Cela me paraît immoral. Je vous l'ai dit: je vous le redemande encore. Parlez de ce livre à André Gide, à André Malraux. Il n'est pas possible quand vous leur en aurez parlé que vous ne trouviez en eux des alliés.

[...] J'ai quitté Paris en vous laissant des textes: aucun n'a paru. Ils paraîtront dans dix ans quand tout le monde en aura sucé la substance et que j'aurai l'air, disant ce que je dis, de continuer à m'imiter moi-même. Cela n'est pas possible. J'ose dire que mon livre: *Le Théâtre et son Double*, les deux textes destinés à *Mesures*² contiennent des idées essentielles, des idées renouvelées, les bases d'une vraie science, un moyen de renouer *en petit*, mais ils le contiennent, avec toute une tradition perdue. Au moment où le monde cherche des bases ce n'est pas le moment d'écartier les livres, les œuvres qui suggèrent des bases pour publier à la place dieu sait quoi qui fera de l'argent tout de suite mais n'aura pas de lendemain, et quoi qu'en pense Gallimard un livre comme *Le Théâtre et son Double* doit pouvoir faire de l'argent si par une propagande judicieuse on sait l'envoyer où il faut. [...] Que Gallimard ne me paye pas s'il le veut, mais bon Dieu qu'il fasse paraître ce livre.

[...] Il faut que Gallimard sache que la Révolution couve *partout* et que c'est une Révolution *pour* la culture, DANS la culture et qu'il n'y a qu'une seule culture magique traditionnelle, et que la folie, l'utopie, l'irréalisme, l'absurde vont devenir la réalité. Qu'il vienne donc faire un tour au Mexique: il comprendra qu'un état de choses est mort et se survit actuellement à lui-même et qu'il est vain de s'accrocher à ce cadavre. Et qu'il serait très intelligent de s'accrocher aux œuvres qui contiennent les bases de cette sorte de durable folie. J'espère, cher Jean Paulhan, recevoir une lettre de vous pour me dire que *Le Théâtre et son Double* est paru, ou va paraître, et me fixant, enfin, une date de parution.

J'ai eu ici de graves, de redoutables ennuis d'argent, mais je vous le redis: le ciel m'a miraculeusement aidé. Aussi n'est-ce pas sous son aspect financier que je vous demande maintenant de présenter à Gallimard la question de la publication de mon livre, mais sous son aspect de nécessité intellectuelle, morale, *qui rapportera de l'argent après*.

[...]

² Si tratta di *Un athlétisme affectif*, destinato alla rivista ma pubblicato per la prima volta ne *Le Théâtre et son Double*, e *Le Théâtre de Séraphin*, che non apparve su «Mesures» e non venne neanche incluso nella prima edizione del volume.

Mexico, 21 mai 1936

Très cher ami,

Je viens de conclure un arrangement avec les principaux journaux de Mexico, comme «L'Excelsior», «L'Universal» et surtout le journal gouvernemental «Le Nacional Revolucionario» [...] pour que les conférences que je vous ai envoyées soient publiées en espagnol. C'est pourquoi j'espère beaucoup, cher ami, que ces conférences paraîtront dans leur texte original, en français, dans la N.R.F.³ avant que Paris ne les connaisse en espagnol [...]. Rappelez-vous, cher ami, que vous aviez publié en février 1932, ma conférence *La Mise en scène et la Métaphysique* que je vous avais remise vers le 15 décembre 1931. C'est pourquoi j'espérais beaucoup que dès le n° de mai 1936 de la N.R.F. ces conférences auraient commencé à paraître. Je sais que beaucoup de textes attendent pour paraître dans la N.R.F. mais ce sont des textes uniquement littéraires; comme vous l'aurez vu ces conférences touchent à des sujets d'une extrême actualité [...]. Dès que le Recteur de l'Université de Mexico a eu en main des textes comme *L'Athlétisme affectif*, ou les *4 Lettres sur le Langage* qui font partie de mon livre sur le théâtre: *Le Théâtre et son Double*, il a donné immédiatement ordre que ces textes fussent publiées [...]. Évitez-moi, cher ami, je vous en prie, cette dérision de voir mes textes connus en espagnol à Paris avant de l'être dans leur langue originale.

[...] j'espère en revenant trouver mon livre sur le théâtre déjà paru, et aussi et surtout les conférences. Par 2 fois des textes comme *Le Théâtre et Peste* et *La Mise en scène et la Métaphysique*, ont paru sans trop attendre, cette fois il me semble que ces 3 conférences contiennent des éléments encore plus urgents. [...]

Lettere dal manicomio – Quando, nel febbraio 1938, viene pubblicato Le Théâtre et son Double, Artaud si trova nel manicomio di Quatre Mares a Sotteville-lès-Rouen, una delle tappe dei suoi trasferimenti. Scrive delle lettere che firma con nomi sempre diversi, denuncia i misteriosi atti persecutori che avrebbero condotto al suo internamento, mescola il racconto alle profezie. Tornato dal Messico aveva vissuto senza fissa dimora, ossessionato da segnali esoterici e sfiancato da diversi tentativi di disintossicazione, e aveva pubblicato, non firmato, Les Nouvelles Révélations de l'Être. Poi era partito per l'Irlanda spinto dalla stessa esigenza di entrare in contatto con le forze originarie e animato da un afflato mistico: ancora una ricerca sulla cultura, nella quale il teatro ha però perso la sua centralità. Dall'Irlanda viene rimpatriato e internato d'ufficio e trascorre in manicomio gli anni della guerra. Nel 1943, grazie all'aiuto di Robert Desnos, viene trasferito a Rodez, in un ospedale psichiatrico situato nella zona non occupata dai tedeschi e diretto da una vecchia conoscenza dei surrealisti, il Dottor Ferdière. Lì recupera il suo nome, ricostruisce relazioni, riprende a scrivere, subisce

³ «Nouvelle Revue Française».

gli elettrochoc contro cui si scaglierà con una rabbia feroce in tutti i suoi scritti, anche successivi alla sua liberazione e al trasferimento in una clinica privata, nel 1946. In manicomio il libro sul teatro, che è tra i pochi titoli del suo passato che rivendica, diventa una delle prove della sua identità intellettuale, un pretesto per chiedere rispetto, e soldi. La questione dei diritti devia spesso nel problema della falsificazione che Artaud denuncia convinto di essere vittima di un grande maleficio, dove insieme alla libertà, al corpo, alla memoria, al pensiero, gli vengono rubate le parole, le idee e la forma che queste hanno preso negli scritti precedenti all'internamento. Al centro dei dieci anni passati in manicomio c'è un lungo silenzio, rotto soltanto da alcuni carteggi. Quando, nel 1944, Le Théâtre et son Double viene ristampato, qualcosa dell'urgenza culturale che conteneva si rimette in circolazione riportando il teatro e la scrittura tra le preoccupazioni di Artaud, e nuovi lettori nella sua vita.

Hôpital Sainte-Anne – Paris, 27 août 1938⁴

M^r le Préfet de police

Je n'ai pas besoin d'attirer votre attention sur mon cas que vous devez connaître du reste. Mais comme les médecins traitants de l'asile du P^r Claude où je me trouve actuellement me disent que c'est sous les ordres de la Préfecture que je suis retenu ici et que cet internement que j'ai toujours considéré comme arbitraire se prolonge abusivement, je me permets de m'adresser à vous. [...] Considérez que je suis maintenu au secret depuis 1 an. Je n'ai reçu que des visites d'importuns, et parmi les hautes relations que j'avais nul n'a protesté contre une incarcération qui est une iniquité absolue, car à part certaines histoires plus ou moins féeriques que je raconte et qui sont de l'ordre de celles que l'on trouve dans les livres de Poe⁵, de Novalis, de Swedenborg, d'Hoffman, de Gérard de Nerval etc., nul ne peut prétendre que mon état mental soit celui d'un déséquilibré.

D'autre part je suis maintenu sans argent depuis 1 année alors que les éditeurs de plusieurs livres que j'ai publiés sous le nom d'Antonin Artaud gardent par devers eux les sommes importantes qu'ils ont rapportés.

Que MM G. Gallimard (5, rue Sébastien Bottin) et Denoël (19, rue Amélie) me payent le montant des droits d'auteur qui me reviennent sur la vente «du

⁴ Cito questa lettera, a lungo rimasta inedita, dal recente volume curato dagli aventi diritto di Artaud (il nipote e sua moglie) Antonin Artaud, *Lettres 1937-1943*, Paris, Gallimard, 2015 (pp. 72-73), che pubblica molte missive trattenute dalle istituzioni psichiatriche e conservate nei dossier clinici. Tra queste figurano delle lettere di protesta, di cui una indirizzata al Procuratore della Repubblica, contro gli editori che trattengono i diritti d'autore dei suoi libri e che avrebbero fatto uscire delle false versioni della raccolta di scritti sul teatro (cfr. pp. 96-103).

⁵ Nel testo è trascritto Poe, ma considerata la ricorrenza dei riferimenti artaudiani a Edgar Allan Poe sembra evidente che si tratti di un errore redazionale.

Théâtre et son Double», «d'Héliogabale», et des «Nouvelles Révélations de l'Être» et j'aurai quoi gagner largement l'étranger. [...]

Asile de Ville-Évrard, 25 avril 1939
M^r le Docteur Fouks

Cher Docteur⁶,

Je vous adresse un exemplaire du «Théâtre et son Double» que je viens de recevoir hier, pensant que malgré les incorrections et les lacunes de cette Édition vous aimerez tout de même à retrouver une image du grand effort que je fis à travers toutes les années qui précédèrent mon internement pour me rapprocher de certains idées et de certains principes, et retrouver les sources des Mythes essentiels! Je n'irai pas jusqu'à dire certes que cet effort m'a rendu fou, mais il m'a placé dans une attitude de rébellion telle en face du monde tel qu'on le conçoit que tous les profiteurs patentés de ce monde n'ont trouvé d'autre moyen de se débarrasser de mon agressivité philosophique (et je dirais même métaphysique contre eux) que de dire que j'étais fou. [...]

Le texte du «Théâtre et son Double» que je vous envoie cache un secret!

Et en lisant attentivement certains passage ça et là, car il est absolument illisible si l'on essaye de le lire de bout en bout, je suis sur que vous le pénétrerez! [...]

Rodez, 24 septembre 1943
À Michel Leiris

Mon très cher ami,

J'ai fait commander voilà plusieurs semaines à Paris quelques exemplaires du «Théâtre et son Double» car j'en ai jamais reçu qu'un seul en avril 1938 à la Clinique Claude à Sainte-Anne et je voudrais ici en distribuer quelques exemplaires au Médecin Directeur le D^r Ferdière et à quelques membres de son Administration: *qui sont tous pour moi des amis*. J'ai horriblement souffert au Havre, à Rouen, à Sainte-Anne et à Ville-Évrard, mais ici enfin j'ai trouvé des hommes de cœur [...].

⁶ Fouks è il giovane medico che segue Artaud nell'ospedale psichiatrico di Ville-Évrard. Come gran parte degli psichiatri che lo hanno in cura, è destinatario di molte lettere. Così gli dedica *Le Théâtre et son Double*: «À Mr le docteur Fouque cette image reflet de mes Avatars le plus cruel pour moi! Avec mon regret de ne pouvoir lui offrir pour l'instant l'image vrai de ce livre, qui n'existe pas qu'en image mais dont le texte authentique est ailleurs pas dans les limbes mais en réalité». Antonin Artaud, *Lettres 1937-1943*, cit., p. 148 (e la lettera da cui cito pp. 148-149).

C'est le D^r Ferdière qui me connaissait comme écrivain et qui savait aussi ce que j'avais fait au Théâtre qui m'a fait venir ici afin d'améliorer mon sort. [...]

C'est vous dire qu'ici je me sens revenir à la vie; et le D^r Ferdière m'a enfin donné à espérer que ma sortie ne pourrait plus longtemps tarder. C'est pourquoi je voudrais recevoir ici ces exemplaires du «Théâtre et son Double» bien que Gallimard ne m'ait fait aucune réponse depuis plusieurs semaines et qu'on m'ait fait parvenir le bruit que l'Édition était *épuisée*. Or cela je ne peux pas le croire car j'ai touché en tout et pour tout 500 frs sur ce livre et il y a quelques mois quand j'ai fait demander à Gaston Gallimard un supplément de quelques centaines de francs par ma mère il m'a fait répondre que je lui redevais, je crois, 260 frs.

Tout cela me paraît d'autant plus étrange que M^{lle} Morel, Médecin-chef de l'Asile de Rouen où je me trouvais fin 1937, début de 1938, m'avait montré en décembre 1937 une quarantaine d'articles pris à tous les journaux et extrêmement élogieux sur ce livre et qui semblent démontrer qu'il a eu un gros succès et par conséquent une grande vente. Il est trop facile, mon très cher ami, parce que j'étais interné à l'époque de la parution du «Théâtre et son Double» et que je le suis encore de prétendre que j'ai eu la berlue, que «Le Théâtre et son Double» n'a eu aucun succès de presse et aucune vente, qu'on ne me doit rien, que c'est moi qui dois de l'argent. Alors de toute façon il n'est pas épuisé, il reste des exemplaires. Et vous devriez, vous Michel Leiris, faire un tour dans les caves des Éditions de la N.R.F. Je suis sûr que vous parviendrez à remettre la main sur quelques exemplaires de mon livre. [...]⁷

Rodez, 7 janvier 1945

Cher Henri Thomas,

La lettre que je viens de recevoir de vous est celle qui m'a le plus ému depuis des années.

J'écris toujours mais mon esprit a subi une évolution profonde depuis 7 ans que je suis interné. Et je vous avouerai que toute mon œuvre ancienne est maintenant bien loin de mon cœur⁸. Et voici toutefois la liste complète.

J'ai commencé par un mince livre de poèmes, intitulé *Tric Trac du Ciel*, [...]. Ceci ce passait en 1923. En 1924 a paru ma correspondance avec Jacques Rivière dans la N.R.F., en 1925 a paru *L'Ombilic des Limbes*. En 1927 a paru chez Robert Denoël: *L'Art et la Mort*. C'est le premier livre que Denoël ait publié. Un livre que je reprouve maintenant parce qu'il est antichrétien a paru un 1934, chez De-

⁷ O. C. X, pp. 94-96.

⁸ In diverse lettere (ad esempio a Jean-Louis Barrault) Artaud scrive che manderebbe al macero tutti i suoi libri tranne *La Correspondance avec Jacques Rivière*, *Les Nouvelles Révelations de l'Être*, *Le Théâtre et son Double*. Cfr. O. C. X, pp. 100-101.

noël, c'est *Héliogabale*, mais toute ma vie depuis 1937 que je suis allé à Dublin, et où je suis revenu à la foi chrétienne de mon enfance, ne cesse de lui tourner le dos. *Le Théâtre et son Double* a paru en 1938, mais il vient d'être réédité. J'étais à l'Asile de Sainte-Anne à Paris au moment où il a paru. – Avant mon départ pour l'Irlande R. Denoël a publié un petit livre de moi qui a paru sans nom d'auteur et qui s'appelle *Nouvelles Révélations de l'Être*. Il a eu beaucoup de succès en octobre-novembre 1938. Pour moi j'étais en cellule et camisole de force à ce moment-là à l'hôpital du Havre [...].

J'ai fait en 1936 un voyage au Mexique et je suis allé au fond de la haute montagne retrouver une race d'Indiens primitifs, qui pratiquent des rites solaires merveilleux [...]. Ces Indiens s'appellent Tarahumaras. Et j'ai écrit la relation de ce voyage dans la N.R.F. d'août 1937. Ce récit de voyage doit être publié en volume [...].

J'ai mis en scène aussi quelques pièces mais je vous redis que tout cela est très loin de moi.

J'écris toujours mais des notes psychologiques personnelles qui tournent autour de quelques remarques que j'ai faites sur les fonds de l'inconscient humain, ses refoulements et ses secrets ignorées même du moi habituel⁹.

Due recensioni – Nelle lettere in cui dal manicomio torna a occuparsi delle sue pubblicazioni, Artaud fa riferimento all'accoglienza riservata dalla stampa a Le Théâtre et son Double. Paule Thévenin ha rintracciato una bella recensione di Yanette Delétang-Tardif, che alla fine degli anni Trenta era già una poetessa affermata e nel 1942 avrebbe vinto il premio Mallarmé per la sua opera. Propongo qui il suo articolo del 1938 insieme agli estratti del saggio che lo scrittore Henri Thomas dedica alla riedizione del 1944, che arriva dopo la guerra e l'occupazione tedesca e che si carica di significati nuovi legati alla biografia dell'autore. Dopo anni di isolamento Artaud torna nel milieu intellettuale prima di tutto con una pubblicazione, che rilancia l'effetto mancato dell'edizione del '38, e poi attraverso le relazioni con interlocutori vecchi e nuovi, che riprendono a occuparsi di lui come poeta e come uomo di teatro. Il saggio di Thomas inaugura una modalità relazionale e una stagione di scrittura, e di scritture, che ruotano attorno ad Artaud liberato.

⁹ Si tratta dei *Cahiers*, il grande laboratorio della scrittura degli ultimi anni di Artaud che li redige quotidianamente dal febbraio 1945 al marzo 1948. Questa lettera a Henri Thomas è la risposta all'intenzione di quest'ultimo di scrivere un saggio sulla riedizione de *Le Théâtre et son Double* e attirare l'attenzione sulla situazione del suo autore: questo sarà uno degli impulsi alla liberazione di Artaud e alla creazione del gruppo di amici che si prendono cura di lui a Parigi. Cito la lettera da O. C. XI, pp. 16-18.

Yanette Delétang-Tardif, *Le Théâtre et son Double*
«Le Jour – L'Écho de Paris», 27 avril 1938¹⁰

Au fond du Finistère, dans une lande qu'envahit l'incroyable, l'enivrante odeur des ajoncs en fleur, 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'œuvre de M. Antonin Artaud, le *Théâtre et son Double* (Gallimard, éditeur).

Je mesurais, au fait qu'un paysage essentiellement sauvage ne «désagrègeait» rien du texte que je lisais, la valeur de ces méditations actives sur un théâtre tel qu'on peut le concevoir – hors de l'horrible platitude où il gît – comme une force aux effets incalculables, une sorcellerie, une «poésie dans l'espace».

Que le théâtre meure d'être exclusivement parlé ne peut être mis en doute. L'accumulation de ces pièces «à idées» ne nous donne pas *idée* de l'émotion, de la tempête intérieure que peut soulever un presque imperceptible geste d'une Balinaise... Antonin Artaud a entièrement raison. Son livre débute par un saisissant chapitre sur la peste qui peut tuer un homme sans attaquer ses organes; perturbation qu'il compare à celle de l'acteur «que ses sentiments sondent intégralement et bouleversent sans profit pour la réalité», pouvant aller jusqu'à une mort virtuelle, sans espace ni temps puisque son retour est indéfiniment possible. Mais je ne puis morceler la pensée d'Antonin Artaud sans la trahir; son livre pénètre dans toute l'épaisseur d'une réalité.

Les gestes des paysans et des marins que je vois «occupent l'air» à la manière que souhaite Antonin Artaud pour les acteurs d'un théâtre revenu aux rites, aux incantations, aux mystères, à la possession, à une action physique, stupéfiant et perturbatrice, par là même créatrice.

Tout le livre témoigne d'une investigation concrète, intelligente et souvent illuminée, trois adjectifs qui, chez un poète, ont la signification d'une unité.

Henri Thomas, *Le Théâtre mort et vivant*
«L'Heure Nouvelle» n° 1, 1945¹¹

De l'œuvre d'Antonin Artaud, éparse en de nombreuses directions comme les résultats d'une explosion, c'est *Le Théâtre et son Double*, récemment réédité, que la curiosité commune retient de préférence. Pour elle, ce livre serait en somme l'aboutissement de la pensée d'Artaud, le terme de ses recherches, un programme

¹⁰ L'articolo è riportato in nota in O. C. X, p. 281.

¹¹ Lo scritto è ripreso col titolo *Que la Peste l'emporte* nel volume Henri Thomas, *La Chasse aux trésors*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 69-76.

en même temps qu'un bilan. Mais *Le Théâtre et son Double* manque en un sens de ce qui fait, par exemple, du livre de Gordon Craig une base assurée pour une action précise, limitée, dans le domaine théâtral. Sans doute Artaud, à travers presque toute son œuvre, pense au théâtre, pense le théâtre, pour le remettre en question. Mais est-ce le langage d'un homme préoccupé seulement d'une question donnée entre cent autres, les autres demeurant dans l'ombre tandis qu'il s'applique à celle qu'il a choisie, que ceci: «On voit à trop de signes que tout ce qui nous faisait croire ne tient plus, que sommes tous fous, désespérés et malades» [...].

Il ne s'agit plus là d'une déclaration de principe mise en avant pour compléter un travail de spécialiste. Dans tous les chapitres, le lecteur peut relever de ces allusions à une pensée plus générale, qui crée le lien entre ces membres divers, les unissant au même corps caché. La violence même de l'attaque menée par Artaud contre le théâtre psychologique [...] prouverait à défaut d'autres indications que c'est un esprit tout entier qui se jette ici à l'assaut, jouant dans cette bataille sa propre existence [...].

Le théâtre chétif et vicié des temps modernes n'est donc qu'un fragment du panorama désolé devant lequel s'éveille en sursaut la conscience d'Artaud. Le panorama complet, c'est la civilisation actuelle, avec sa frange de culture [...].

Dès les premières pages, le terme de *magie* s'impose comme identique à celui de *théâtre*; autrement dit, les formes anciennes ou contemporaines de la magie: «objets chargés de foudre, costumes, bestialement imprégnés, actes bizarres» se rangent pour l'écraser, à côté de ce que nous nommons de nos jours théâtre. La critique totale de la réalité aboutit à cette confrontation d'objets, physiquement ressenti d'autant que spirituellement. D'une part le masque, le totem, le rite [...] et d'autre part «notre idée pétrifiée d'une culture sans ombres, où, de quelque côté qu'il se retourne, notre esprit ne rencontre plus que le vide, alors que l'espace est plein». [...]

Si les formes où la relation surnaturelle (ou absolument naturelle) s'expriment sont perdues, et s'il est cependant impossible que ce qui dépasse tout être limité soit jamais vraiment perdu, alors c'est au-dessus ou au-dessous du niveau des formes qu'il nous faudra tenter de déceler la présence de cette totalité, – vers «cette sorte de fragile et remuant foyer auquel ne touchent pas les formes». Mais ici encore, gardons-nous d'instituer une démonstration que le livre d'Artaud brouille à chaque page. Les formes [...] de l'alliance de l'homme avec soi-même et le monde, sont pensée par Artaud simultanément avec celles du théâtre. [...]

Cette idée de la Cruauté, qui n'apparaît qu'aux dernières pages, et comme en supplément dans le *Théâtre et son Double* éclaire rétrospectivement tout le livre. Si celui-ci pouvait encore apparaître, en dépit des notions intemporelles qu'il affronte, comme une œuvre d'actualité, l'idée de Cruauté, telle que la définit Artaud, brise ces limites et pose au terme du livre (en même temps à son origine) une conception absolue de la vie. [...]

Le Théâtre absolu apparaît alors comme l'expression la plus exacte d'une manière d'être inséparable de cette sorte de damnation: la présence à soi-même.