

Samantha Marenzi

ARTAUD NEI «CAHIERS RENAUD-BARRAULT»
IL DIALOGO CON GLI ANTENATI
E LA FORZA DI UN TEATRO LATENTE

Il 4 marzo 1948 moriva Antonin Artaud. Aveva trascorso la sua vita tra poesia e teatro passando attraverso una turbolenta partecipazione al movimento surrealista, la formazione nel cuore della scena di ricerca francese e la sperimentazione teatrale approdata alla forma di un libro che avrebbe influenzato generazioni di teatranti in ogni parte del mondo. Moriva dopo i viaggi iniziatici in Messico e in Irlanda, dopo un internamento decennale in diversi manicomi e un ritorno alla libertà, alla scrittura e al teatro usati per insorgere contro la società che lo aveva rinchiuso. Così si era ripreso, per gli ultimi due anni della sua vita, un posto centrale nella cultura della Parigi liberata dall'occupazione nazista. A dieci anni dalla sua scomparsa, dopo diversi omaggi su riviste letterarie, gli dedicano un numero i «Cahiers Renaud-Barrault» diretti da Jean-Louis Barrault, attore, regista, figura centrale del teatro francese del dopoguerra che con Artaud, quindici anni più anziano di lui, aveva condiviso gli anni della formazione. Nel 1935 Barrault debuttava alla regia con lo spettacolo *Autour d'une mère* che aveva molto colpito Artaud¹, reduce invece dalla delusione per il suo *Les Cenci* di cui il giovane amico aveva seguito la gestazione. In quel passaggio, dove l'uno abbandonava la pratica della scena e l'altro inaugurava una lunghissima carriera, Barrault trasformava la forza di un teatro mancato in una eredità concreta, attiva già nel presente della loro frequentazione. L'omaggio che la sua rivista gli tributa nel 1958 raccoglie i contributi di drammaturghi, filosofi, artisti e intellettuali che guardano all'influenza di Artaud sul teatro a loro contemporaneo.

¹ Come è noto, Artaud aveva pubblicato sullo spettacolo l'articolo *Autour d'une mère. Action dramatique de Jean-Louis Barrault au Théâtre de l'Atelier* («La Nouvelle Revue Française», n. 23, Juillet 1935, pp. 136-138), poi raccolto ne *Le Théâtre et son Double* (Paris, Gallimard, 1938).

Implicitamente, il numero impone Barrault, negli anni Cinquanta e Sessanta apparentemente lontanissimo dai suoi insegnamenti, come il depositario dei suoi saperi. Erede diretto di colui che, allontanandosi dal teatro, ne era diventato un maestro.

Alchimie teatrali e cormorani. Artaud nei «Cahiers Renaud-Barrault»

Nel 1953 Jean-Louis Barrault e Madeleine Renaud fondano la rivista legata alle produzioni della loro compagnia attiva dal 1946. La drammaturgia e il rapporto della scena con gli autori vi rivestono un ruolo centrale, ma come emerge dal testo programmatico che Barrault pubblica sul primo numero² – e dallo spoglio sistematico di tutti i numeri che arrivano fino al 1988³ – una urgenza altrettanto cocente è quella di conservare un dialogo con i propri antenati, che sono uomini di teatro. Nella scrittura di Barrault il racconto delle origini è quasi ossessivo, e riguarda i suoi maestri (Decroux, Dullin, indirettamente Copeau), gli ambienti e le relazioni (i surrealisti e in particolare gli eretici del movimento), le pratiche che hanno dato l'avvio alla sua brillante vita sulle scene (il mimo corporeo, l'improvvisazione, l'intreccio, da subito chiaro e sperimentato in combinazioni sempre diverse, tra letteratura e lavoro attoriale). Artaud è presente in tutti e tre questi territori, e figura come un interlocutore costante del dialogo che Barrault intesse col teatro convocando i vivi e i morti, le presenze attive della scena e le guide spirituali che gliene hanno mostrato i risvolti invisibili. L'omaggio che i «Cahiers Renaud-Barrault» gli tributano nel 1958 è solo una tappa di questo confronto che Barrault avvia nella sua scrittura già all'indomani della scomparsa del poeta e che, a partire dalla fondazione dei «Cahiers», coltiverà nella loro lunga durata. Nel 1949 infatti Barrault gli consacrava un capitolo della sua autobiografia, uscita in un anno che aveva visto la morte di Copeau e di Dullin segnando la fine di un'epoca di maestri e responsabilizzando la nuova generazione rispetto a una eredità eterogenea e stratificata, esposta sia al rischio di dispersione che a quello della cristallizzazione. Barrault apriva il capitolo partendo dal

² Jean-Louis Barrault, *Présentation des Cahiers*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 1, 1953, pp. 3-8.

³ Ringrazio Cecilia Carponi per il lavoro di spoglio realizzato nelle fasi preparatorie del presente Dossier.

carisma personale e dal rischio di vedersi assimilati alla sua figura: «Après la nature vigoureuse de Charles Dullin, après l'amitié exigeante, d'une exigence à la Alceste, d'Étienne Decroux, c'est le caractère grandiose d'Antonin Artaud qui m'a le plus frappé. J'avais "reçu" Charles Dullin au point de lui ressembler. Je devais subir Artaud d'une façon identique, jusqu'au mimétisme»⁴, e, dopo descrizioni e aneddoti, entrava nel vivo del difficile magistero teatrale: «Artaud, insatisfait sans doute des joies artistiques 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»⁵.

Barrault proseguiva coi debiti letterari (le letture suggerite, tutte orientate verso i saperi delle filosofie orientali o degli antichi misteri), coi riferimenti a *Le Théâtre et son Double* («la cosa più importante che è stata scritta sul teatro del ventesimo secolo»⁶), con la convergenza tra poesia e azione scenica («è come poeta che ha sempre recitato»⁷), e concludeva col *Petit traité d'alchimie théâtrale*, «senza sapere più troppo bene che parte di responsabilità può avere Artaud in queste divagazioni» ma di fatto ascrivendo queste pagine sotto il suo nome, corredandole di riferimenti ai testi che Artaud gli aveva fatto conoscere, teorizzando una tecnica di respirazione per l'attore in larga misura debitrice del testo *Un athlétisme affectif*⁸ redatto nel 1935 (un anno decisivo per la loro frequentazione e per la ricerca teatrale di entrambi) e raccolto ne *Le Théâtre et son Double* (uscito nel 1938). Si tratta di due date emblematiche. Il libro doveva uscire nel '35 e, nelle intenzioni dell'autore, provocare nel teatro francese il terremoto che il suo spettacolo non era riuscito a scatenare. Artaud aveva fretta perché temeva che gli rubassero le idee e che gli eventi cambiassero il contesto della loro ricezione. Aveva ragione, poiché il libro, che appare mentre lui è in manicomio da due anni e a ridosso dello scoppio della guerra, non ha l'effetto sperato. Lo avrà anni dopo, con le riedizioni (in particolare quella del '44

⁴ Jean-Louis Barrault, *Réflexions sur le Théâtre*, Paris, Jacques Vautrain Editeur, 1949, p. 59.

⁵ *Ibidem*.

⁶ Ivi, p. 60, traduzione mia.

⁷ Ivi, p. 61, traduzione mia.

⁸ Ancora molti anni dopo Barrault parla degli insegnamenti di Artaud il quale disponeva di una «alchimia respiratoria» capace di generare stati psico-fisici predefiniti. Cfr. Jean-Louis Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Seuil, 1972, p. 108.

che costituisce un impulso significativo alla mobilitazione di un gruppo di attori e scrittori per la sua liberazione) e con le traduzioni (notoriamente quella americana del '58 e a seguire le tante che avrebbero permesso alle sue idee di contagiare il teatro di mezzo mondo)⁹. Ma al di là del destino del libro, che raccoglieva scritti e testi di conferenze redatti tra il 1931 e il 1935 (mentre il poeta maturava la visione di un nuovo teatro e Barrault si formava con Dullin, che un decennio prima era stato il suo stesso maestro) e che si chiudeva con l'articolo dedicato al suo primo mimodramma (il quale assumeva i contorni di una consegna), Barrault conosceva bene quelle idee. Già nel '39 le usava in una lettera a Dullin inviata dal fronte di guerra accompagnata da un dettagliato progetto di scuola¹⁰. È la lettera di un allievo bruscamente allontanato dal teatro che scrive al suo maestro di come bisognerebbe formare gli attori. Prima ancora che Artaud e Dullin diventino degli antenati, Barrault costruisce la linea di una filiazione.

Il capitolo delle *Réflexions* del '49 dipanava il groviglio tra influenza personale ed eredità teatrale attraverso i due elementi – un uomo che diventa teatro e un maestro che insegna le tecniche della scena attraverso i saperi alchemici – che sono anche i perni dei due contributi di Barrault al numero che la sua rivista dedica ad Artaud nel 1958, dove ripropone il *petit traité* introducendolo con qualche riga in cui spiega: «Artaud s'était penché avec sagacité sur le problème de la diction et sur l'importance du geste. Mais il ne pouvait aborder une matière qu'en alchimiste, en magicien. Cet esprit alchimiste trouva en moi des résonances»¹¹, e prosegue dichiarando ancora una volta che il trattato è una sua divagazione in cui non è più chiara la responsabilità di Artaud. È una formula interessante per maneggiare l'utilizzo delle sue idee e collocarsi nella sua linea di trasmissione. Del resto l'alchimia era uno dei doppi che Artaud aveva individuato nelle sue riflessioni degli anni Trenta, e che faceva del teatro un luogo di trasmutazione

⁹ Della storia e dell'efficacia del libro mi sono occupata in *Artaud 2018. Date, libri e messaggeri*, «Teatro e Storia», n. 39, 2018, pp. 287-308.

¹⁰ Lettera del 9 novembre 1939, Département des Arts du Spectacle, Bibliothèque nationale de France (d'ora in avanti BnF), Fonds Renaud-Barrault, FOL-COL-178(1). Sui carteggi tra Barrault, Dullin e Madeleine Renaud immediatamente successivi allo scoppio della guerra, e per la loro lettura in trasparenza con altre lettere dal fronte tra maestri e allievi di teatro, rimando a *Un cavallo fantasma*, l'introduzione al presente Dossier firmata dalle sue curatrici.

¹¹ Jean-Louis Barrault, *Pour un petit traité d'alchimie théâtrale*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 166-173: 166.

della materia, di trasformazione da un materiale grezzo a uno aureo, che riguardava, a diversi livelli, l'attore nel suo percorso di essere umano e la scena come territorio di rigenerazione culturale.

Il trattato figura dunque senza le pagine che lo precedono nella versione dell'autobiografia, dove Barrault descriveva il portamento, i tratti, la "bellezza regale", l'ironia e la tensione tra lucidità ed esaltazione che caratterizzavano la figura di Artaud. Le stesse pagine compongono l'altro contributo raccolto nei «Cahiers» sotto il titolo *L'homme Théâtre*¹². I due saggi proposti nel tributo del '58 spacchettano quindi il capitolo dedicato ad Artaud nelle *Réflexions sur le Théâtre* del 1949.

Una tale ecologia è frequente nella scrittura di Barrault, i cui frammenti migrano da cornici autobiografiche a contesti programmatici. In questo caso la sua operazione di trapianto ha l'effetto di riportare sia i suoi personali ricordi (spesso venati da un lirismo retorico e auto-celebrativo), sia la scienza di Artaud (messa a punto in forma di libro e perciò confusa per una "teoria"), nella casa del teatro. Sebbene i due contributi di Barrault alla rivista non siano stati scritti per l'occasione la loro funzione è decisiva e – anche per la centralità del suo ruolo di direttore e per la sua posizione di uomo di scena completo, capace di coniugare le tecniche e la drammaturgia, la sperimentazione e il successo, le frequentazioni degli esordi (tra cui il legame con Artaud) e le consacrazioni del suo consolidamento (come la benedizione di Claudel, che Artaud aboriva) – costituiscono lo scheletro del numero.

Gli altri articoli che lo compongono arrivano da diverse prospettive. Vi partecipano autori teatrali e critici che vedono la sua eredità più forte, seppure indiretta e apparentemente paradossale, nella nuova drammaturgia. Si dirà più avanti di questo aspetto, che connota l'analisi dell'influenza di Artaud proposta dai «Cahiers». Ci sono poi le interpretazioni filosofiche di Jean Wahl¹³ e Maurice Blanchot¹⁴ che anticipano il grande interesse dedicato al poeta negli anni Sessanta. Ma soprattutto il numero

¹² Id., *L'homme Théâtre*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 46-48.

¹³ Jean Wahl, «Antonin Artaud? Personne», ivi, pp. 61-65. Wahl aveva conosciuto Artaud negli anni Venti nell'ambiente della «Nouvelle Revue Française» e lo aveva frequentato nei caffè parigini. Lo avrebbe ritrovato dopo la guerra attraverso la sua allieva e amica Colette Thomas, molto vicina ad Artaud dal 1946.

¹⁴ Maurice Blanchot, *La cruelle raison poétique*, ivi, pp. 66-73. Tra i più importanti filosofi della sua generazione, Blanchot è stato un punto di riferimento per i pensatori di

raccoglie, oltre a testi inclusi per affinità tematiche ma non espressamente dedicati ad Artaud, le testimonianze dirette: quelle di Arthur Adamov, Marthe Robert, André Frank, che saranno l'oggetto delle prossime pagine in quanto incentrate sull'eredità teatrale, e quelle di artisti di diverse generazioni: le vecchie conoscenze come il pittore André Masson, che aveva condiviso con Artaud il controverso rapporto col surrealismo e la sperimentazione tra pittura, scenografia, poesia e teatro¹⁵ (e negli anni Trenta aveva collaborato con Barrault e firmato lo stemma della compagnia che per molti anni ha troneggiato sulla copertina della sua rivista) e il cineasta Abel Gance, per cui Artaud aveva interpretato Marat in *Napoleon* (1927) e Savonarola in *Lucrece Borgia* (1935) e che qui ne parla come di qualcuno che ha colto un segreto per il quale la vita si è vendicata; alcuni collaboratori e seguaci degli ultimi anni della sua vita, come il gallerista Pierre Loeb che nel luglio del '47 aveva ospitato la sua mostra *Portraits et dessins* (occasione di due letture pubbliche ritenute delle tappe cruciali del suo "ritorno al teatro") e partecipa al numero con un contributo sul rapporto di Artaud con la pittura¹⁶ e lo scrittore Henri Pichette, che partecipa con "l'offerta" di un poema anni dopo declamato da lui stesso con un evidente richiamo alle tecniche vocali dell'ultimo Artaud¹⁷; ma anche artisti più giovani come il compositore Pierre Boulez (dal 1946 al 1956 direttore musicale della Compagnie Renaud-Barrault), che vede nelle letture pubbliche di Artaud una indicazione su come operare per fondere suono e parola e una risposta alle preoccupazioni della musica del tempo¹⁸.

Non è semplice in poche pagine rendere conto dei legami, delle storie e delle filiazioni che intrecciano questi nomi tra loro e ad Artaud in una

quella successiva come Jacques Derrida e Michel Foucault, che a loro volta si sarebbero interessati ad Artaud.

¹⁵ Masson partecipa al numero con un ritratto del poeta e due testi: *Artaud, lui-même* (pp. 9-10), tratto dalle interviste raccolte da Georges Charbonnier e pubblicate nel '58 (poco prima dell'uscita del «Cahiers») da Julliard (lo stesso editore della rivista); *Conversation avec A. Masson* (pp. 11-15), frutto di una sollecitazione dei redattori che gli domandano di ampliare quell'estratto.

¹⁶ Pierre Loeb, *Dessinateur et Critique*, ivi, pp. 115-118.

¹⁷ Henri Pichette, *Poème offert par-delà le temps*, ivi, pp. 76-79. L'autore lo declama nel documentario di Gérard Mordillat e Jérôme Prieur *La Véritable Histoire d'Artaud le Momo* (1993).

¹⁸ Pierre Boulez, *Son et verbe*, ivi, pp. 119-125: 125.

prospettiva di lunga durata (dagli anni Venti agli anni Sessanta) possibile solo nel segno di Barrault, che nella sua esperienza tiene insieme, oltre ad amici e collaboratori vecchi e nuovi, maestri della scena del passato e autori teatrali del presente. La sua rivista è una parte importante di questa tessitura del tempo del teatro e in molte occasioni il fondatore la userà per mantenere un dialogo con interlocutori scomparsi prima della sua fondazione. Artaud, presente in vario modo in diversi numeri, è senz'altro uno di questi. A ogni suo ritorno, Barrault, la sua compagnia e la sua rivista vivono una fase diversa della loro avventura, per cui la presenza degli antenati costituisce un importante filo di continuità.

Ad esempio, l'omaggio ad Artaud dei «Cahiers Renaud-Barrault» viene riproposto nel 1969 con alcune differenze non solo di struttura e di contenuto (molti contributi non vengono riproposti e quelli che restano vengono raggruppati con criteri differenti), ma anche di contesto. Non è mia intenzione proporre una lettura comparata dei due numeri, ma mi sembra interessante tracciare sommariamente lo sfondo di quest'ultimo cambiamento attraverso i movimenti della compagnia che nella stagione 1958/1959 ha sede al Théâtre du Palais-Royal, dove avrebbe trascorso solo un anno. Aveva lasciato nel '56 il Marigny, il teatro che la aveva accolta sin dalla fondazione e nel '57 si era insediata al Théâtre Sarah-Bernhardt. Poi, nel '59, Barrault sarebbe approdato all'Odéon, un teatro pubblico da cui l'occupazione degli studenti nel maggio del 1968 l'avrebbe defenestrato. È un passaggio importante e si situa tra i due numeri dedicati ad Artaud, i quali vedono la luce subito prima e subito dopo quell'evento.

Se il numero del '58 portava il titolo *Antonin Artaud et le théâtre de notre temps*, nel '69 la proiezione dell'influenza teatrale scompare e il volume (forse anche per via del passaggio dall'editore Julliard a Gallimard che implica un cambiamento dell'impostazione grafica) porta semplicemente il nome del poeta seguito da una lista degli autori che firmano i contributi. Del resto la forza della visione artaudiana sul teatro della generazione successiva divampa proprio in quel decennio ad esempio attraverso l'esperienza del Living Theatre, che legge la traduzione de *Le Théâtre et son Double* nel 1958 e presenta a Parigi lo spettacolo *Paradise Now* nel 1969: una coincidenza indiretta rispetto alle due pubblicazioni della rivista ma significativa visto il peso di quella lettura sugli spettacoli prodotti dal gruppo negli anni tra queste due date che portano il Living dall'America all'Europa e lo vedono nel cuore delle contestazioni del

Sessantotto, protagonista dell'occupazione dell'Odéon che avrebbe simbolicamente scaraventato Barrault, direttore di quella istituzione, dall'altra parte delle barricate.

Così una nota redazionale presentava il «Cahiers» del '69, uscito mentre la compagnia portava in giro per il mondo lo spettacolo su Rabelais inaugurando anni di sperimentazioni in spazi non convenzionali e di nomadismo tra diverse sedi.

Nous avons publié ce numéro consacré à Antonin Artaud en mai 1957 [*sic*].

Seul le premier tome des œuvres complètes avait alors paru et notre but était de favoriser cette publication et de faire connaître l'importance de l'influence de l'œuvre d'Artaud sur le théâtre contemporain. On sait depuis, comment s'est transmise cette influence auprès des jeunes compagnies du monde entier¹⁹.

Il primo volume delle *Œuvres Complètes* era uscito nel '56 tra molte difficoltà. Nel 1958 si denunciava l'urgenza di una pubblicazione completa degli scritti inediti, fortemente osteggiata dalla famiglia, per restituire al poeta, almeno a posteriori, la voce che in vita gli era stata tolta²⁰. Nel '69 la sua figura appare in gran parte riscattata, addirittura abusata. La ricezione interna del suo lascito è molto diversa dall'ondata di contagio internazionale innescata dagli scritti sul teatro: è una ricezione meno spregiudicata nell'uso di parole d'ordine e più controllata dalla cerchia di testimoni che tendono a proteggere Artaud da fraintendimenti postumi e appropriazioni indebite. E soprattutto, non si limita a *Le Théâtre et son Double*.

Chi lo aveva frequentato negli anni Trenta, quando Artaud si dedicava attivamente alla pratica scenica, aveva assistito al suo abbandono della dimensione dello spettacolo e al progressivo assorbimento del teatro nell'orizzonte della cultura, della poesia e addirittura del corpo e della biografia. Ne erano stati testimoni Barrault, che già nel '49 scriveva che Artaud era “diventato teatro”, e André Frank, caporedattore dei «Cahiers» il cui numero dedicato ad Artaud riproduce una dedica dove quest'ultimo nel 1947 gli scriveva: «Il n'y avait déjà plus de théâtre quand nous nous connûmes. Mais nous nous somme

¹⁹ «Cahiers Renaud-Barrault», n. 69, 1969.

²⁰ Vi fa riferimento lo storico del surrealismo e critico militante Maurice Nadeau, *Depuis dix ans...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, p. 16.

élevés contre le théâtre. Aujourd'hui la question du théâtre ne se pose même plus»²¹.

Artaud e Frank si erano conosciuti nel 1934. Per l'allestimento de *Les Cenci* (maggio 1935) il giornalista gli aveva fatto da segretario. Poi avrebbe a lungo collaborato con Barrault a partire da *Autour d'une mère* (giugno 1935). Nel 1952, un anno prima della fondazione dei «Cahiers», Frank aveva raccolto le lettere inviate da Artaud a Barrault tra 1935 e il 1945 (da Parigi, dal viaggio in Messico e dal manicomio di Rodez)²². È una ricognizione precoce che oltre a illustrare la loro relazione e a restituire in poche pagine l'andamento della scrittura e della vita di Artaud – dal teatro alla follia passando per una iniziazione rituale sul piano di una cultura magica – propone una lettura sul suo “universo teatrale” nella prefazione di Paul Arnold, una raccolta di recensioni a *Les Cenci*, una biografia completa e una bibliografia dettagliata. Frank contribuisce con un testo in cui emergono alcune tematiche che domineranno le testimonianze raccolte nel «Cahiers» del '58: le difficoltà di una restituzione a posteriori dell'esperienza artaudiana e l'individuazione del teatro come unico terreno per una sua possibile ricaduta concreta. Proprio quel terreno sul quale in vita pare aver fallito costituisce il luogo della sopravvivenza della vitalità del suo pensiero.

A propos d'Antonin Artaud, on ne voudrait que «témoigner». Mais même témoigner, s'avère singulièrement difficile pour qui veut l'évoquer dans l'action, dans le moment, dans la vie. Antonin Artaud semblait, pour chaque parole, pour chaque geste, pour chaque entreprise, engager le tout.

C'était le théâtre – énorme aventure en soi, puisque le théâtre, on le sait, est à lui seul un monde – et, en même temps, ce n'était pas que le théâtre. Tout, si l'on peut dire, devenait par lui le tout de l'Univers; le détail se métamorphosait en signe. Ainsi l'on passait très vite de la mise en scène à la destinée, ou plutôt à la destination de l'homme, de la destination de l'homme à celle de l'Être, de l'Être à la Métaphysique²³.

L'impresa di Artaud, prosegue Frank, ha favorito la ricerca di «un'arte drammatica fatta di tensione, di potenza, di umanità di cui

²¹ «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, p. 2.

²² *Lettres d'Antonin Artaud à Jean-Louis Barrault*, Paris, Bordas, 1952 (tradotte in italiano nel volume curato da Enrico Badellino *Vivere è superare se stessi*, Milano, Archinto, 2000).

²³ André Frank, *Rencontres avec Antonin Artaud et Jean-Louis Barrault*, ivi, pp. 51-85: 51.

Jean-Louis Barrault si mostra oggi, dopo quindici anni, il brillante portavoce»²⁴. L'autore ricostruisce questo passaggio che vede lo snodo nei due spettacoli del 1935²⁵, quando ancora Barrault, il quale mentre assisteva alle prove de *Les Cenci* preparava il suo debutto da regista, non immaginava che «avrebbe ripreso un giorno, di diritto, il grande messaggio patetico di Antonin Artaud»²⁶. Uno scacco e un successo che nella lettura di Frank sembrano costituire nel loro insieme l'atto di nascita di Barrault, come se questo presupponesse la distruzione di ciò che lo stava generando. Artaud è quindi indicato, più degli altri maestri, come la sorgente primaria di un percorso che negli anni successivi avrebbe rinnovato tutti i livelli della scena francese, dall'azione al gesto alla parola fino alla regia, al rapporto con la musica e agli aspetti direttivi e organizzativi: Dullin gli ha dato una casa, un lavoro, e la passione per la scena; Decroux gli ha rivelato il suo temperamento, gli ha trasmesso un'esperienza quasi miracolosa e lo ha inserito in una genealogia di innovatori; ma è stato Artaud, secondo Frank, a dare a Barrault la chiave di un teatro nuovo, passandogli «il soffio che riaccende il prodigioso braciere drammatico»²⁷. Torna su questi aspetti anche nel contributo al numero dei «Cahiers» del 1958 dove scrive: «On a décrit déjà le chemin qui mène du *Théâtre et son Double* et des *Cenci*, à la naissance de l'action dramatique, à la rénovation de la présence corporelle, aux coups d'éclat d'*Autour d'une Mère* [...]; on pourrait dire aussi combien la cassure d'Artaud annonce fatalement, et prépare, les formes techniques diverses du spectacle contemporain»²⁸.

Nel 1957 accanto a Frank appaiono i membri di un nuovo comitato di redazione dei «Cahiers» che comprende Jean Capin, coinvolto in vario

²⁴ Ivi, p. 53, traduzione mia.

²⁵ La visione di questi due spettacoli come di un'unica azione – seppure incompleta – di rinnovamento del teatro era anche nella lettura che ne aveva fatto René Daumal nell'articolo *Coup de théâtre* (inizialmente apparso sulla rivista «Écrits du Nord», n. 2, 1935, pp. 173-178, poi raccolto in Odette et Alain Virmaux, *Artaud vivant*, Paris, Nouvelle Editions Oswald, 1989, pp. 197-203), sulla cui analisi rimando a Franco Ruffini, *I teatri di Artaud. Crudeltà, corpo-mente*, Bologna, il Mulino, 1996, pp. 146-166.

²⁶ André Frank, *Rencontres...*, cit., p. 72, traduzione mia.

²⁷ Ivi, p. 75, traduzione mia.

²⁸ André Frank, *De la prise à la gorge à la prise à témoin...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 211-215: 212.

modo nell'omaggio ad Artaud²⁹, e Simone Benmussa, che nel 1965 diventerà caporedattrice della rivista e sarà dunque la “regista” del numero del 1969.

Nel 1960³⁰, in un numero in gran parte dedicato a Ionesco, Benmussa pubblicava un breve saggio su Artaud nel quale paragonava il poeta a un'isola solitaria, separata dagli uomini dal movimento oscuro e pericoloso di un mare difficile da attraversare.

Et si l'homme ne peut y atteindre par lui-même, il lui faudra emprunter une embarcation, un intermédiaire, il lui faudra être conduit solennellement par quelque chose qui *connaisse* les pièges de la mer, par un prêtre qui le guide. Et ce chemin vers l'île prend un caractère rituel, seuls, les initiés y accèdent et en parlent d'une manière grave. Solitude, secret, puissance, mythe, là est l'enchaînement qui crée l'incompréhension. Ainsi nous voilà pris au piège.

Au piège de ceux qui ont entouré Antonin Artaud d'une mer secrète, qui ont fait de cette obscurité sa valeur principale alors qu'on oubliait sa lumière. Il est curieux de lire ce qu'ont écrit ses *amis* sur lui, ils célèbrent un culte, plus qu'ils ne parlent du poète³¹.

Nel caso di Artaud e dei suoi adepti sembra di essere, secondo Benmussa, su una di quelle isole deserte in cui di notte i cormorani battagliano tra loro al punto da lasciare all'alba la terra coperta di piume, praticamente invisibile.

Il y eut semblable bataille pour Artaud. C'est à qui l'aura le mieux aimé, le mieux compris, le moins trahi sans jamais pouvoir vraiment ni le décrire, ni l'expliquer. La mer est à nouveau couverte de mots et Antonin Artaud déchiré, enseveli.

Donc, ne nous trompons pas, ne nous reposons pas sur des souvenirs par définition déformés. Ne vivons pas de morts, auxquels nous fabriquons, avec nos mains malhabiles et tardivement impatientes, des corps glorieux en les ressuscitant, car c'est les trahir après les avoir plus sûrement tués³².

²⁹ Oltre a stilare una bibliografia su Artaud, Capin firma un contributo dal titolo *Soixante ans après...* (ivi, pp. 157-161) dedicato a un parallelo tra lui e Nietzsche nel segno di un rifiuto del teatro esistente e di una tensione verso una scena situata nel passato remoto (il mondo antico del filosofo) o nel futuro (dove il teatro di Artaud condivide lo spazio con quelli di Craig e di Appia).

³⁰ È dello stesso anno, in un numero dedicato ai teatri d'Oriente, un altro contributo di Frank dal titolo *D'Antonin Artaud aux cérémonies hittites*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 31, 1960, pp. 118-121: 118.

³¹ Simone Benmussa, *Antonin Artaud et la bataille des cormorans*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 29, 1960, pp. 118-121: 118.

³² Ivi, p. 119.

A provocare questa reazione sono il numero che la rivista «La Tour de Feu» aveva dedicato ad Artaud pochi mesi prima e le durissime polemiche che avevano scatenato i contributi lì raccolti, morbosamente incentrati sulla sua pazzia³³. Ma il monito dell'autrice ha un valore che va al di là della contingenza e il suo articolo indica una via fertile restituendo, come aveva fatto Frank, l'opera di Artaud al dominio del teatro inteso come campo sperimentale dove un'esperienza feconda può generare a oltranza qualcosa di vivente. Quella di Artaud, anche quando non parla di teatro, gli appartiene in quanto è un'opera semenza, profetica in senso letterale perché interpreta la realtà trasmettendola all'immaginazione e al corpo di chi la recepisce nel presente, e nel futuro. Così i «Cahiers Renaud-Barrault», in un momento di rinnovato e acceso dibattito intorno all'eredità di Artaud, prendono la parola, e lo fanno esplicitamente col contributo della redattrice, e implicitamente con un saggio di Barrault dal titolo *L'acteur: "athlète affectif"*.

Barrault parla qui della pratica scenica come attività atletica, che condivide con lo sport la dimensione del gioco e l'utilizzo di uno strumento d'eccezione come il corpo umano. «Pour nous, gens de théâtre, le corps humain est avant tout: une cage thoracique, une colonne vertébrale, autrement dit: un soufflet, un fouet»³⁴, e riprende ancora una volta il discorso sul respiro avviato da Artaud in *Un athlétisme affectif* qui esplicitamente evocato nel titolo.

È dunque il teatro il luogo dell'eredità possibile, in cui possono convergere la biografia e la scrittura. Ed è Barrault, uomo di teatro continuamente in dialogo coi suoi antenati attraverso le pagine della sua rivista, a sperimentarne gli effetti, usando le parole del maestro e allo stesso tempo facendole sue.

Nel 1970, l'anno successivo alla riedizione del numero in omaggio ad Artaud, i «Cahiers» ospitano diversi suoi scritti. Nel numero 71 (primo semestre del 1970) appare *Le théâtre d'après-guerre à Paris*, il testo

³³ Si tratta del numero dal titolo *Antonin Artaud ou la santé des poètes* che raccoglie, tra gli altri, i contributi del dottor Ferdière, della sorella di Artaud Marie-Ange Malausséna, di André Breton: «La Tour de feu», n. 63-64, 1959.

³⁴ Jean-Louis Barrault, *L'acteur: "athlète affectif"*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 29, 1960, pp. 86-95: 92. Il testo è tratto da un discorso pronunciato al congresso *Contribution du Sport au Perfectionnement professionnel et au Développement culturel* organizzato dall'Unesco a Helsinki nell'agosto 1959.

di una conferenza tenuta in Messico nel marzo 1936 che ricostruiva le esperienze più significative della scena francese a partire da Copeau, Lugné-Poe, Dullin, Jouvet, Pitoëff, Baty, e che si concludeva con Barrault come giovane rappresentante della ricerca teatrale. I redattori lo collocano prima dei materiali su *Autour d'une mère* proponendo un insieme di scritti organico sulla fase germinale della sua esperienza. Già nel 1954, nel settimo numero della rivista, era stata ripubblicata la recensione di Artaud a quello spettacolo³⁵ e ancora nel 1965, nel numero dedicato alla ripresa, da parte di Barrault, del suo secondo mimodramma, *Numance*, la rivista pubblicava le note di messa in scena de *Les Cenci*, anche qui ricostruendo un dialogo che resta radicato in quegli anni di frequentazione e di sperimentazione.

Nel numero 72, dedicato ad Alfred Jarry, figura invece una antologia di testi di Artaud di argomento teatrale introdotti da Barrault, che fa riferimento alla loro grande influenza sulle nuove generazioni. Non fa nomi, non indica attori né registi, ma afferma che la scena contemporanea costituisce la rivincita di Artaud, definito il Van Gogh del teatro.

Ancora, negli anni successivi, ci saranno dei piccoli ritorni: nel 1979 ad esempio, con una raccolta di citazioni e nel 1982, in un numero dedicato all'allestimento della Compagnie Renaud-Barrault dell'*Antigone* sofoclea, con i riferimenti alle scene realizzate da Picasso per la versione allestita da Dullin nel 1922 con Artaud nel ruolo di Tiresia.

Nei decenni che vedono la pubblicazione dei «Cahiers Renaud-Barrault» la figura di Artaud si ingigantisce. La diffusione delle sue opere fa emergere una scrittura deflagrante per forma e per contenuto (in particolare con i quaderni del manicomio) e le interpretazioni critiche si moltiplicano in modo esponenziale in diversi campi del sapere. A dominare in Francia sono le letture di taglio biografico, letterario e filosofico dove il teatro, nel senso dilatato in cui lo ha posto Artaud per tutto l'arco della sua avventura, sembra scomparire. I «Cahiers Renaud-Barrault» coltivano nel tempo questa forza di dilatazione.

³⁵ I «Cahiers Renaud-Barrault» lo ripropongono col titolo *Un spectacle magique* (n. 7, 1954, pp. 40-42) accanto alla recensione che André Frank aveva scritto sullo stesso spettacolo, *Les lois d'un art séculaire retrouvées* (pp. 45-46), apparsa originariamente su «L'Intransigeant».

Insurrezione e rivolta. Gli attori della crudeltà

Il gruppo a cui si deve il ritorno di Artaud alla libertà dopo anni di internamento è formato principalmente da Arthur Adamov e Marthe Robert, entrambi presenti nel «Cahiers» del '58, e dalla coppia Henri e Colette Thomas³⁶. Sostenuti da intellettuali e artisti come Jean Paulhan e Jean Dubuffet, presto affiancati da altre presenze come quelle di Roger Blin e Paule Thévenin, questi giovani espongono un processo personale di riappropriazione del corpo e della vita – che Artaud aveva avviato già nel manicomio di Rodez attraverso la ripresa della scrittura e l'utilizzo delle tecniche dell'attore – in termini relazionali, editoriali, addirittura in qualche modo teatrali³⁷. A partire dall'uscita di Artaud dal manicomio la loro presenza è quotidiana e investe ogni ambito dell'esistenza: il cibo, i soldi, la poesia, le droghe, le pubblicazioni, la sperimentazione vocale, il teatro. Le loro testimonianze sono decisive per non disperdere o mistificare la memoria della sua avventura poetica e umana, e dimostrano come i suoi saperi siano stati oggetto di una trasmissione diretta simile a quella delle tecniche d'attore. Partecipando allo sconfinamento tra vita e teatro che ha caratterizzato gli ultimi anni di Artaud, gli amici sono stati attori della crudeltà non solo per aver preso parte alle sue manifestazioni, ma per aver abitato quel campo di forze fatto di scrittura, disegni, atti pubblici ed esercizio della poesia che Artaud riprende a chiamare Teatro della Crudeltà trasformando i progetti (i testi con quel nome erano dei manifesti, ovvero dei testi programmatici) in profezie. Blin e Colette Thomas, gli unici attori del gruppo, non figurano nel tributo dei «Cahiers» del '58 ma erano stati i protagonisti dell'omaggio che nel giugno 1946, all'indomani della “liberazione” di Artaud, aveva mobilitato attori, attrici e maestri della scena per dare voce ai suoi testi – dalle raccolte poetiche degli anni Venti agli scritti teatrali degli anni Trenta fino a qualche frammento redatto in manicomio – con l'obiettivo di ricavare fondi per la sua sussistenza. Tra i tanti, erano intervenuti Dullin, al tempo direttore del teatro che ospitava l'iniziativa, e Barrault, che, come a riscattarne lo scacco, aveva

³⁶ Me ne sono occupata in *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro*, Roma, Bulzoni, 2013.

³⁷ Si veda su questo Marco De Marinis, *La danza alla rovescia di Artaud. Il Secondo Teatro della Crudeltà*, Roma, Bulzoni, 2006 (1ª ed. Bologna, 1999).

letto *Les Cenci* interpretando tutti i personaggi, oltre a un testo recente che portava sulla scena il grido doloroso dell'ultimo Artaud.

Presentando la serata Adamov, che ne era stato il principale ideatore, introduceva l'opera di Artaud sovrapponendo l'effetto della sua scrittura a quello del suo teatro che, come la peste, smaschera, svela, trasforma, purifica. «N'écoute pas ces textes – diceva – à moins qu'il n'y ait au cœur de ta stabilité le regret de ne rien être. Antonin Artaud utilise toutes les armes, tous les cris, toutes les audaces, de verbes plus que de formes. [...] Il restitue à la cruauté son pouvoir tonique déterminant»³⁸. Ascolta invece, continuava, se sei disposto a stupirti, scandalizzarti, farti trasformare.

A uscire trasformata da quella serata è Paule Thévenin, studentessa in psichiatria a cui Adamov e Robert si erano rivolti per trovare una struttura adatta ad accogliere Artaud a Parigi. Da subito era entrata nella cerchia degli amici più stretti. Parlerà in suo nome curando, contro la volontà degli eredi biologici, la pubblicazione delle *Œuvres Complètes*: lo farà inizialmente con Roger Blin, incaricato da Gallimard insieme a lei, che aveva ricevuto un mandato informale da Artaud e, all'indomani della sua morte, aveva portato in salvo (impossessandone) tutti gli scritti e i disegni. Il nome di Blin sparirà dalle edizioni ma è interessante che sia un attore a ricevere questo incarico che destina Artaud all'immortalità letteraria³⁹. Proprio la sua voce aveva portato la parola di Artaud nel vivo dell'esperienza di Thévenin, che anni dopo ha raccontato:

Le 7 juin 1946, en matinée, les amis d'Antonin Artaud lui rendaient hommage au Théâtre Sarah-Bernhardt. [...] j'avais pu voir apparaître sur scène Roger Blin et l'entendre dire d'une façon bouleversante les premières pages des *Nouvelles Révelations de l'Être*. Il tenait ce texte déchirant dans ses mains agitées d'un tremblement que son émotion accroissait au fur et à mesure qu'il le lisait et il me semble qu'il la communiquait à toute l'assistance. En tout cas, il me la communiquait, à moi, et quand sa voix se tut après les dernières phrases de cet appel lancé au monde:

³⁸ Trascrivo dal documento sonoro della serata (acquisito nella redazione de *Les Nuits de France Culture*) che è privo di indicazioni. Se gli attori sono riconoscibili e annunciati, la voce di Adamov è difficile da identificare, ma visto il suo ruolo nell'evento questo frammento può verosimilmente essere attribuito a lui.

³⁹ Sul coinvolgimento di Blin nel progetto delle *Œuvres Complètes* di Artaud ho individuato delle lettere del 1949 in cui lui e Thévenin chiedono a Dullin informazioni utili per la nota biografica e materiali degli anni Venti. BnF, Fonds Charles Dullin et Simone Jollivet: 4-COL-42(301).

C'est un vrai Désespéré qui vous parle et qui ne connaît le bonheur d'être au monde que maintenant qu'il a quitté ce monde, et qu'il en est absolument séparé.

Morts, les autres ne sont pas séparés. Ils tournent encore autour de leurs cadavres.

Je ne suis pas mort, mais je suis séparé.

qualche cosa d'irreversibile s'è prodotto: può essere n'en avais-je pas encore una coscienza très claire, mais Antonin Artaud aveva cominciato a me parlare. Il ne cesserait de le faire⁴⁰.

Con queste parole l'autrice introduceva *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, una raccolta di saggi apparsa nel febbraio 1993, sette mesi prima della sua morte che avrebbe segnato un passaggio decisivo negli studi con la consegna dei documenti alla Bibliothèque nationale de France e l'avvio di un progetto di archiviazione caratterizzato dalle conseguenze della lunga battaglia legale che i nipoti di Artaud avevano intrapreso contro di lei. La vita intera non è bastata a Paule Thévenin per pubblicare tutto (alcuni quaderni del manicomio usciranno al di fuori delle opere da lei curate), con criteri a posteriori molto criticati. Di fatto l'impresa ha portato non solo alla diffusione della scrittura artaudiana in tutte le sue fasi e le sue forme (poetica, saggistica, narrativa fino alle ibridazioni tra queste categorie e alla complessa dimensione dei suoi quaderni dell'internamento), ma a un grande lavoro critico iniziato con una ricognizione completa delle sue esperienze (letterarie, teatrali, cinematografiche, cliniche, relazionali e biografiche) indispensabile per strutturare l'apparato redazionale del progetto. Tale operazione lascia una traccia importante nel numero dei «Cahiers» del '58 a cui Thévenin contribuisce con una dettagliata cronologia⁴¹ e con la supervisione della bibliografia redatta da Jean Capin, membro della redazione. Un inquadramento necessario che risponde alla necessità, vera in generale ma con delle specificità nel caso di Artaud, di non staccare mai l'opera dalla biografia, che qui significa la poesia dalla vita, e, come i testimoni più vicini ribadiscono nei loro contributi in memoria di Artaud, la parola dal corpo, e dunque la scrittura dal teatro.

L'impegno di Adamov per la liberazione di Artaud – per cui, oltre alla *séance* in teatro, organizza una vendita all'asta di quadri e manoscritti, fa

⁴⁰ Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris, Seuil, 1993, p. 7.

⁴¹ Ead., *1896-1948*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 17-45.

circolare i suoi testi del manicomio promuovendone la pubblicazione, sensibilizza decine di artisti e scrittori alla causa del poeta internato – è impressionante, e in parte dimenticato. Lo ricorda anni dopo Marthe Robert in un articolo in cui polemizza contro l'oblio e le deformazioni di quella storia.

Ainsi, on peut lire un peu partout – dans des comptes rendus de presse ou dans des essais – que si Antonin Artaud a pu quitter l'asile de Rodez, c'est grâce à André Breton, qui, pour le faire libérer, a mis toute son influence en jeu. La légende exige sans doute que le poète «maudit» soit sauvé par un confrère plus célèbre et plus chanceux, alors qu'en vérité – c'est justement ce que je veux rappeler – il l'a été par un écrivain presque aussi mal loti que lui, et à l'époque bien moins connu, Arthur Adamov⁴².

Robert, che sin dall'inizio aveva affiancato Adamov, continua con la leggenda (le condizioni di miseria in cui avrebbe versato Artaud fuori dal manicomio), e con la storia della sua liberazione: il miglioramento delle sue condizioni e la ripresa della scrittura che aveva portato alla pubblicazione delle *Lettres de Rodez* (edite da Henri Parisot contro la volontà del dottor Ferdière, direttore del manicomio), l'invio di testi che sorprendono gli amici come *Les Mères à l'étable* e che subito lei e Adamov pubblicano sulla loro rivista «L'Heure Nouvelle», il rientro letterario a Parigi che prepara una liberazione a lungo negoziata con Ferdière il quale (oltre all'obbligo di residenza in una struttura sanitaria come richiedeva la legge per gli internati d'ufficio quale era Artaud) pone la condizione di una garanzia di sussistenza economica a cui il gruppo provvede con le iniziative di cui si è detto, che Marthe Robert ricostruisce dettagliatamente nel suo articolo ricordando i nomi di chi ha messo a disposizione spazi, relazioni, opere d'arte, manoscritti. «Tels sont donc les faits: ce n'est pas à André Breton qu'Antonin Artaud a dû de recouvrer la liberté – à l'époque de nos démarches il n'était même pas rentré à Paris –, mais à un élan de solidarité»⁴³.

La leggenda è alimentata anche dal risalto dato alla partecipazione di Breton alle iniziative a sostegno di Artaud, come la *séance* del 7 giugno aperta proprio dalla sua *Allocution*⁴⁴ che sulla locandina sovrasta i nomi

⁴² Marthe Robert, *Un clochard céleste*, «Le quotidien de Paris», n. 458, 19 mai 1981, pp. 31-32: 31.

⁴³ Ivi, p. 32.

⁴⁴ Estratto dalla registrazione della serata, il discorso è stato pubblicato in un CD allegato alla nuova edizione dei *Nouveaux écrits de Rodez* (Paris, Gallimard, 2007) insieme a un'intervista a Ferdière, destinatario delle lettere raccolte nel volume.

di coloro che leggeranno i testi del poeta. «È un obbligo morale essere tra coloro che hanno organizzato questa serata per celebrare un essere tra i più rari», dice Breton, che fa lì la sua prima apparizione pubblica dopo l'esilio americano. Ma Breton sopporta male le invettive contro gli psichiatri, che per Artaud sono i responsabili della sua dolorosa esperienza, e incentra il suo racconto sulla figura «magnifica e nera» del giovane Artaud surrealista a cui è dedicato anche il suo testo raccolto nell'omaggio del '58, tratto in realtà da un'intervista già pubblicata nel '52⁴⁵.

L'eredità dell'esperienza complessiva di Artaud che comprenda tanto la sua centralità nella cultura degli anni Venti e Trenta quanto l'isolamento della fase successiva divide in due il contesto parigino del dopoguerra, in cui sono attivi coloro che hanno permesso la sua sopravvivenza e contribuito all'affermazione della sua opera venendo talvolta accusati di sfruttarne la fama⁴⁶. La loro presenza nel "dopo" si caratterizza per la continua affermazione dell'impossibilità di definirsi eredi e per la difesa di Artaud dalle facili strumentalizzazioni, a partire dalla definizione di "poeta maledetto" su cui Marthe Robert apre il suo intenso contributo al numero dei «Cahiers».

Le vieux cliché de la malédiction qui pèse sur certains poètes, dit-on, comme s'il n'y avait à leur malheur d'autres causes que ce décret suspendu sur eux on ne sait comment, ni par qui, voici qu'en face du destin d'Antonin Artaud il retrouve un semblant de vie. Mais si tentant qu'il soit d'y recourir, faute de mieux, pour essayer de saisir le visage bouleversant d'un homme qui est, et s'est voulu indéfinissable, l'image ne peut plus suffire. Car ce qui fait de la vie d'Antonin Artaud une existence de perpétuelle torture, ce qui, maintenant encore, lui crée une situation posthume anormale en condamnant au silence une part essentielle de son œuvre, ce n'est pas une malédiction procédant d'on ne sait quelle vague fatalité: c'est quelque chose qui porte un nom, quelque chose dont toute l'œuvre d'Antonin Artaud, justement, est la dénonciation désespérée. Pour nous, Antonin Artaud n'est pas le dernier des poètes maudits, mais bien plutôt le premier à s'être insurgé totalement, sans répit, contre tout ce qui, avec la complicité de la pensée et des mots, s'efforce d'enfermer dans des limites acceptables l'étrange, le toujours neuf, l'intolérable scandale de la souffrance⁴⁷.

Alla passività della maledizione Robert contrappone l'attività dell'insurrezione. Gli scritti che l'autrice dedica al poeta nel corso del tempo si

⁴⁵ André Parinaud, *Entreteins*, Paris, Gallimard, 1952.

⁴⁶ Cfr. Robert, *Un clochard céleste*, cit., p. 31.

⁴⁷ Ead., *Je suis cet insurgé du corps...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 49-60: 49.

caratterizzano per questo continuo sforzo di messa a fuoco atto a sottrarre Artaud da quell'impasto di fascinazione e leggenda che allontana la sua avventura dalla realtà, la rende fumosa e astratta, il contrario di quello che è stata: una invettiva poetica ed esistenziale prima contro la cultura occidentale e il male spirituale del suo tempo, poi contro la violenza del potere rappresentato dalla religione, dalla medicina, dalla società. Seguendo il filo della sua incessante ricerca di verità, l'autrice ne ripercorre l'opera e, intrecciando le citazioni alla sua scrittura, tesse un dialogo asincrono che lega tempi diversi e proietta la parola di Artaud nel presente dove ancora porta il suo potere d'azione. E l'azione è il dominio del teatro.

Est-il besoin maintenant de préciser qu'en dépit de l'immense influence qu'elles ont eue et ont encore sur l'art dramatique contemporain, les idées contenues dans le *Théâtre et son Double* ne constituent pas à proprement parler une théorie? Bien moins qu'une réflexion sur le théâtre, elles sont l'expression d'une révolte contrainte par son origine même au dévoilement brutal des apparences. 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 substitution 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 vérité⁴⁸.

L'oggetto de *Le Théâtre et son Double*, continua Robert, è questa verità che si può trasmettere solo da corpo a corpo, e quando Artaud con la follia e l'internamento ha rischiato di separarsi in modo definitivo dal resto degli uomini ha fatto coincidere la verità col corpo stesso ed è nel suo nome che continua a insorgere, consegnandosi al teatro anche quando lo fa attraverso la scrittura.

Il lascito teatrale è dunque una questione che riguarda tutta l'opera di Artaud, non solo i celebri scritti degli anni Trenta, e che tocca elementi biografici ed esistenziali che rendono la materia incandescente. Lo stesso Adamov, che scriverà di Artaud in diverse occasioni in quanto testimone d'eccezione non solo per il suo ruolo nella liberazione dal manicomio ma anche per una particolare affinità spirituale, imposta il suo testo per i «Cahiers» su questo tema.

⁴⁸ Ivi, p. 57.

On me demande de parler d'Antonin Artaud, homme de théâtre. Je suis fort embarrassé car, plus j'y pense, plus je relis le Théâtre et son Double et les derniers écrits, et moins je crois que l'on puisse faire d'Antonin Artaud un professeur d'art théâtral, un rénovateur de l'art théâtral, ou même simplement un exemple à suivre en matière de théâtre. [...] Le théâtre était avant tout aux yeux 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 mort [...]⁴⁹.

Adamov prosegue citando dei brani de *Le Théâtre et la science*, un testo scritto per la mostra del luglio 1947 e letto da Artaud stesso nella serata di chiusura in una convergenza tra azione poetica e contenuto della scrittura che segna un significativo piano di realizzazione del Teatro della Crudeltà⁵⁰. Adamov conosce questo testo non solo per averlo letto, ma perché lo ha sentito dalla voce di Artaud, attraverso la quale il senso stesso della parola teatro ha acquisito un grado di realtà difficile da preservare a posteriori.

Faire un corps. Le centre du débat, c'est ce corps. Antonin Artaud, menacé par la maladie physique et la maladie mentale, qui, pour lui, fut aussi physique s'accrochait à cette idée de corps dans laquelle il voyait l'ultime possibilité de sauvetage.

Je dis «sauvetage» et non «salut», car rien ne me semble aussi injustifié que de vouloir, à la faveur de la souffrance, attirer Antonin Artaud dans le camp chrétien. Antonin Artaud n'appartient, du reste, à aucun «camp», ce qui rend très difficile de parler de lui et – j'y reviens – de se réclamer de lui. Il faudrait pour cela être passé par là où il est passé, et comme on ne peut même pas regretter de n'y être pas passé, mieux vaut se taire et relire l'œuvre.

Ce qui n'empêche pas, bien sûr, que l'on (pas moi) puisse analyser cette œuvre et la situer. Je ne veux pas non plus mettre Artaud au rang des «génies» inaccessibles; simplement, je me sens tout à fait incapable (sans doute en partie parce que je l'ai beaucoup connu, beaucoup admiré et aimé) d'entreprendre cette tâche⁵¹.

⁴⁹ Arthur Adamov, *Parce que je l'ai beaucoup aimé...*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 128-129: 128.

⁵⁰ Tra maggio e luglio 1947 Artaud scrive cinque testi sul teatro che sono in parte oggetto delle letture pubbliche, tutti apparsi postumi (*Aliéner l'acteur* e *Le théâtre et la science* su «L'Arbalète», n. 13, 1948, i *Trois textes*, su «Disque vert», n. 4, 1953). Carlo Pasi, che ne ha proposto una traduzione italiana nel *Pomerio* 1996, numero speciale della rivista «In forma di parole», li ha definiti l'espressione più compiuta della sua nuova visione del teatro e dell'attore (cfr. *La forza della fame*, in *Antonin Artaud. Teatro libri e oltre*, a cura di Franco Ruffini e Alessandro Berdini, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 47-55).

⁵¹ Adamov, *Parce que je l'ai beaucoup aimé*, cit., p. 128.

Difficile parlare di Artaud se non lo si è conosciuto, o se non si è almeno sfiorata la sua esperienza. Difficile parlarne anche se lo si è troppo amato. La maggior parte dei testimoni diretti allude alla facilità con cui in tanti si rifanno al suo lascito, in particolare teatrale. Nessuno fa nomi, ma dalle parole degli amici emergono la condanna verso l'abuso e la cautela verso un uso legittimo ma, ancora dopo anni, delicato. Ne sono passati dieci dalla morte di Artaud quando Adamov scrive questo testo. Due lustri dopo, per la riedizione del «Cahiers» del 1969, lo ripropone col *post scriptum*: «je suis affligé par des gens qui se réclament aujourd'hui d'A. Artaud, qui n'ont pas souffert ce qu'a souffert A. Artaud et qui n'ont pas le sens poétique comme l'avait A. Artaud»⁵².

Difficile dunque, anche per l'intreccio che fa passare l'influenza teatrale attraverso la scrittura non di drammi, e nemmeno di precetti teorici. Un canale sottile che mentre lancia visioni accecanti e contagiose trasmette sotterraneamente principi quasi indicibili, una sorta di tradizione leggibile da pochi iniziati.

L'efficacia di un teatro mancato. "Antonin Artaud et le théâtre de notre temps"

Accanto al riconoscimento del teatro come territorio di appartenenza dell'opera di Artaud anche quando questa sembra parlare d'altro, scorre nel numero dei «Cahiers» a lui dedicato il filo rosso del rinvenimento della sua eredità nella nuova drammaturgia. Ne scrive tra gli altri il regista Jean Polières: «il m'apparaît personnellement comme une évidence que ceux qui l'ont entouré et suivis de son vivant n'ont pas continué "l'œuvre directe et vivante" d'Artaud»⁵³. Polières prosegue sostenendo che è invece nei testi di autori come Adamov e Beckett che sono più evidenti «les conséquences indirectes de "l'œuvre vivante" d'Antonin Artaud». In altri articoli compaiono ulteriori nomi, in gran parte afferenti al cosiddetto "teatro dell'assurdo". Alcuni di loro prendono la parola sul «Cahiers».

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Jean Polières, *Un spectacle magique*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 162-165: 162. Il contributo porta il titolo col quale, nel '54, i «Cahiers» avevano riproposto l'articolo di Artaud su *Autour d'une mère*.

Eugène Ionesco ad esempio⁵⁴ riconosce la forza dell'esperienza di Artaud nell'accusa che questi ha rivolto al teatro di essere falso. È un tema che attraversa diversi contributi e fissa uno degli elementi di maggiore attualità del suo lascito. Romain Weingarten – che nel '46 dedicava ad Artaud il suo primo dramma *Akara* – evidenzia la difficoltà di parlare di un teatro che non ha avuto luogo e che ha costituito un doppio della scena più efficace di quella esistente⁵⁵. Le loro parole fanno pensare a una latenza dalla forza inesauribile per chi si mette in cerca della verità del teatro, una forza inespressa e rivelatrice riconosciuta anche da coloro che individuano una linea di continuità tra il teatro di Artaud e la nuova drammaturgia, come i giornalisti e i critici coinvolti nel numero. È il caso di Morvan-Lebesque – che colloca i personaggi di Beckett nello stesso inferno in cui Artaud ha proiettato la sua concezione del teatro⁵⁶ – e di Jean-Michel Royer, che aggiunge alla lista degli autori Ionesco e Genet, due nomi centrali nell'avventura teatrale di Barrault e della sua rivista negli anni immediatamente successivi. Il testo di Royer si conclude con una lettera a Paule Thévenin che ben sintetizza il senso del numero dei «Cahiers»: l'efficacia sul presente di quello che, in passato, era apparso come un teatro mancato, segnato dallo scacco de *Les Cenci* nel '35 e dalla censura della trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu* (registrata proprio con Blin e Thévenin) nel '47. Un teatro non realizzato, che è però servito, come voleva l'autore de *Le théâtre et la peste*, a smascherare, una volta per sempre, le falsità della scena, fornendole una reale occasione di rigenerazione. «Car il convient aussi», scrive Royer, «de reconnaître un Artaud vivant, autour de nous. Une part au moins de notre théâtre s'est mise à lui ressembler, qui commente et illustre interminablement *Le Théâtre et son Double*. Il disait: "Le théâtre contemporain est en décadence parce qu'il a rompu avec le danger". Qui dira qu'avec Adamov, Beckett ou Ionesco [...] avec Pichette ou avec Genet, le théâtre n'a pas renoué avec le danger?»⁵⁷.

⁵⁴ Eugène Ionesco, «*Ni un dieu ni un démon*», ivi, pp. 130-134.

⁵⁵ Romain Weingarten, «*La force d'un peu plus vivre*», ivi, pp. 149-156.

⁵⁶ Figura controversa del giornalismo francese, legato a Sartre e Beauvoir, e a Camus di cui sarà biografo, Morvan-Lebesque scrive per il «Cahiers» il testo dal titolo *Le théâtre aux enfers* (pp. 191-196).

⁵⁷ Jean-Michel Royer, *Connaissance et reconnaissance*, «Cahiers Renaud-Barrault», n. 22-23, 1958, pp. 135-148: 148.

Va sottolineato che l'evocazione di questi nomi da parte della critica fa riferimento ancora nel '58 ai soli testi: al tempo pochissima di quella letteratura è diventata teatro. Solo Adamov, tra i drammaturghi nominati, era approdato alla scena. Gli altri autori si affermeranno di lì a poco non senza clamore e in gran parte attraverso la trasposizione scenica che ne faranno proprio coloro che avevano "circondato e seguito Artaud da vivo", i quali non si fermano a una assimilazione estetica della sua visione teatrale, ma la assorbono come si assimilano i principi, i saperi, i segreti. È il caso di Barrault, che nel '60, ad esempio, allestirà per la prima volta *Rhinocéros* di Ionesco, e di Blin, regista per la Compagnie Renaud-Barrault (e quindi con Barrault attore) di *Oh! Les beaux jours* di Beckett nel '63⁵⁸ e de *Les Paravents* di Genet nel '66⁵⁹, solo per citare i due allestimenti più celebri.

Blin aveva debuttato come attore ne *Les Cenci*, di cui era anche stato assistente alla regia. Nello stesso anno aveva visto *Autour d'une mère* di Barrault che era stata per lui una vera rivelazione, e aveva poi recitato negli altri due suoi mimodrammi, *Numancia* del '37 e *La Faim* del '39, inaugurando, oltre che una amicizia fraterna, una collaborazione che tra alti e bassi sarebbe proseguita per decenni. Neanche il legame con Artaud si era mai spezzato, come dimostrano i carteggi degli anni del manicomio e la partecipazione dell'attore alle iniziative per il poeta col quale, dopo la sua liberazione, aveva collaborato alle letture dei suoi ultimi testi⁶⁰ incarnando quell'intreccio tra poesia e voce che Artaud aveva perseguito da sempre e che solo uscendo dalle convenzioni della scena, e nel ruolo di

⁵⁸ Su questo segnale la tesi di Mathilde Dumontet discussa nel 2018 presso l'Université Rennes 2, *La refiguration de l'humain sur scène: Roger Blin ou l'art de l'entre-deux: étude des mises en scène par Roger Blin des pièces de Samuel Beckett et de Jean Genet (1953-1968)*, che rinnova la datata bibliografia su Blin.

⁵⁹ Sulla collaborazione tra autore e regista per l'allestimento, e più in generale sullo spettacolo (come è noto funestato dalle proteste dei fascisti), si vedano almeno Jean Genet, *Lettres à Roger Blin*, Paris, Gallimard, 1966, e *La bataille des "Paravents": Théâtre de l'Odéon, 1966*, dossier établi et présenté par Lynda Bellity Peskine et Albert Dichy, Paris, IMEC, 1991.

⁶⁰ Il 18 luglio 1947 Blin, insieme ad Artaud, Marthe Robert e a Colette Thomas, partecipa alla lettura di testi di Artaud che chiude la sua mostra *Portraits et dessins* alla Galerie Pierre. È poi tra le voci, con Artaud, Paule Thévenin e Maria Casarès, della trasmissione radiofonica *Pour en finir avec le jugement de dieu* registrata nel novembre 1947, programmata per il febbraio 1948 e poi censurata. Alla sua figura sarà dedicato un approfondimento nella seconda parte del presente Dossier.

un torturato che torna dall'inferno dei manicomi, aveva potuto realizzare. Molti anni dopo Blin avrebbe dichiarato:

Je craignais me perdre dans ce personnage: je ne me suis jamais proclamé successeur d'Artaud, alors qu'on reconnaissait des fils et des filles d'Artaud un peu partout... Ce que je redoute le plus au monde, c'est le mimétisme. Je ne voudrais pas sembler dire une bêtise, mais Artaud m'a moins influencé par ses écrits sur le théâtre, que par ses autres textes.

Personne ne peut se réclamer de lui. Son expérience fut unique, une sorte de supplice exemplaire: il a payé très cher le droit d'être lui-même et de ne pas avoir d'enfants au théâtre⁶¹.

Sia Barrault che Blin, parlando del loro rapporto con Artaud, ribadiscono la paura di somigliargli (apparentemente, non stanno parlando di teatro). Il loro apporto alla concretizzazione scenica di una drammaturgia in parte scaturita dalle idee del loro comune maestro si sviluppa nella stagione dell'Odéon (1959-1968), quando Blin accetterà di tornare a collaborare con Barrault che all'indomani della fondazione della sua compagnia aveva rifiutato di raggiungere al Marigny, in un quartiere (e forse anche in un progetto) che considerava troppo borghese. Qui, nel cuore delle istituzioni culturali, realizzano questa scena capace, come affermava Royer prima ancora di vederla realizzata, di fronteggiare il pericolo, come solo il teatro di Artaud aveva saputo fare.

Il sodalizio tra Blin e Barrault si iscrive dunque su questa linea e può contare su attori che, senza agire nel nome di Artaud, ne hanno incorporato la lezione. Maria Casarés ad esempio, interprete magistrale de *Les Paravents*, che con Blin e Thévenin aveva partecipato alla registrazione di *Pour en finir...* diretta da Artaud alla fine del '47⁶² (forse sostituendo Colette Thomas, che a sua volta veniva internata in manicomio). Blin e Casarés avevano progettato di tornare sull'intreccio tra voce e poesia reso possibile dalla scrittura dell'ultimo Artaud, con una interpretazione di *Van Gogh le suicidé de la société*. Tra i tanti dattiloscritti di testi artaudiani conservati tra le carte di Blin, ne figura infatti una versione

⁶¹ Roger Blin, *Personne ne peut se réclamer de lui*, «Nouvelles littéraires», 31 mars 1977, pp. 3-4: 4.

⁶² Degli accenni all'influenza dell'episodio artaudiano sull'attrice sono in alcuni saggi raccolti nel numero a lei dedicato dalla «Revue d'Histoire du Théâtre» (n. 277, 2018), in particolare Daniela Molina Castro, *La voix de Maria Casarés*, pp. 63-70.

dove accanto ai brani sono indicate le loro iniziali per l'orchestrazione di una lettura a due voci⁶³. Il documento non è datato, e della realizzazione del progetto non si hanno notizie, ma avviene talvolta che i progetti non realizzati siano sintomatici di una filiazione reale più ancora di quelli che hanno preso forma, e senz'altro è così nel caso del teatro di Artaud, che nell'ambiente della sua trasmissione diretta vive sotto pelle talvolta senza esplicitarsi, talvolta manifestandosi come forza di cambiamento più che come l'applicazione di una teoria. Lo stesso Blin aveva scritto di come l'influenza teatrale di Artaud non sia passata, nel suo caso, attraverso le sue visioni profetiche della scena ma piuttosto risieda in testi dedicati ad altro (forse quelli degli ultimi anni, a cui lui stesso aveva dato voce). Blin è sopravvissuto ad Artaud. È passato diverse volte attraverso l'incandescenza del suo teatro in potenza senza soccombervi, come è accaduto ad altri compagni. Barrault, addirittura, era teatralmente nato da lui, come sorgendo dalle ceneri del fallimento de *Les Cenci*. Anche tra le sue carte figura il documento di un progetto di messinscena artaudiana. Riguarda *Le moine*, la traduzione del romanzo gotico fine settecentesco dell'inglese Matthew Gregory Lewis che Artaud aveva pubblicato nel 1931 pensando a un adattamento cinematografico⁶⁴. È uno spettacolo non realizzato, o almeno non dalla sua compagnia⁶⁵, e relativo a un testo che, come sempre nei riferimenti di Barrault ad Artaud, riavvolge il tempo agli anni Trenta, quelli della loro più intensa frequentazione, e ne proietta gli effetti sulle sue produzioni recenti. Del resto Barrault, a differenza di Blin, non aveva preso parte alla vita dell'ultimo Artaud e al suo sconfinamento nel terreno

⁶³ BnF, Fonds Roger Blin, 4-COL-174(172).

⁶⁴ Il volume, indicato come progetto di messa in scena, è conservato presso la BnF, Fonds Renaud-Barrault, 4-COL-178(2076). Si tratta di una copia dell'edizione Gallimard del 1966 dettagliatamente annotata con indicazioni di regia. In coda vi figurano i calcoli sui tempi di lavoro: 35 pagine al giorno per 12 giorni («Ce 1er travail devrait être terminé le vendredi 24 janvier / Donc du lundi 6 janvier au vendredi 24 janvier 1986»).

⁶⁵ Lo spettacolo non figura tra le produzioni della Compagnie Renaud-Barrault ma il loro ultimo teatro, Le Roind Point, ospita nel 1993 un adattamento teatrale del romanzo ad opera di Gérard Guillaumat per il Théâtre de l'Ecroudi. Guillaumat era stato iniziato al teatro da Dullin nel 1946 e aveva poi lavorato con Marcel Marceau a Parigi, nell'Actor's Studio di New York, con Jean Dasté alla Comédie de Saint-Étienne e lungamente con Roger Planchon prima di dedicarsi ai recital incentrati sulla grande letteratura. Non conosciamo il nesso tra il romanzo conservato in archivio e questo spettacolo che debutta nel 1991, vince il «Prix romand des spectacles indépendants» nel 1992 e resta nel repertorio de l'Ecroudi fino al 1994, anno della morte di Barrault.

di una scena della crudeltà. Dopo la lettura de *Les Cenci* alla *séance* di sottoscrizione, non si sarebbe più misurato direttamente con i suoi testi e con quel respiro che, nell'ultima fase più che mai, lega la scrittura alle tecniche dell'attore, e l'alchimia al teatro.

Nello stesso anno in cui il poeta veniva liberato, nel '46, Barrault fondava la sua compagnia con attori in gran parte provenienti dalla Comédie Française e intraprendeva il suo cammino verso il successo. Proprio nel mese di giugno, quando prende parte alla *séance* al Théâtre Sarah-Bernhardt, è già impegnato nel *Procès*, la riduzione del romanzo di Kafka ad opera di André Gide che inaugura una prassi teatrale in cui scrittura testuale e scrittura scenica stabiliscono un dialogo profondo contaminando le loro stesse pratiche in un processo cronologicamente inverso rispetto alla tradizionale messa in scena di testi drammatici⁶⁶. È un tratto che caratterizzerà molte produzioni della compagnia di Barrault, e di cui i «Cahiers», che ne costituiscono un prolungamento, portano diverse tracce.

La scrittura che questo teatro incarna (e provoca) riscatta le idee di Artaud più che realizzarle. Si assume il compito di emanciparsi dal dominio del testo non sottraendosi dal confronto con la scrittura ma al contrario forzandone i confini fino a farla penetrare nel linguaggio stesso della scena fatto di corpo, voce, spazio, suono. Così smaschera la falsità, si riavvicina al pericolo, esercita la forza del cambiamento attraverso l'energia potenziale del teatro di Artaud che proprio perché non si è realizzata agisce a oltranza senza mai diminuire la sua intensità. Lo hanno compreso Barrault e Blin, che, avendo fatto esperienza di quella latenza, hanno evitato di cercare la sua eredità nelle forme. La loro lunga collaborazione e il loro debito verso Artaud a cui, seppure in modo diverso, sono stati fortemente legati, concretizza gli intenti della rivista di Barrault che sin dalla fondazione voleva far coesistere il dialogo con i maestri della scena della generazione precedente e la riflessione sulla drammaturgia contemporanea: due livelli apparentemente inconciliabili in relazione ad Artaud e che il numero a lui dedicato, che individua l'efficacia della sua eredità nei nuovi drammi e consacra Barrault come depositario dei suoi saperi, sembra conciliare.

⁶⁶ Su tale grado di interazione tra regia e scrittura, vale la pena ricordare la nota preliminare che Gide scriveva al testo sottolineando il ruolo dominante di Barrault nella loro impresa kafkiana e in altri adattamenti sollecitati, e poi portati al successo, dal regista. Cfr. *Le Procès. Pièce tirée du roman de Kafka (traduction Vialatte) par André Gide & Jean-Louis Barrault*, Paris, Gallimard, 1947.